GAMBARTES

GAMBARTES

Gambartes / Diana Wechsler ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/macro, 2013.
320 p. : il. ; 27x21 cm.

ISBN 978-987-26457-1-7

1. Arte. I. Título
CDD 708

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación editorial
Fernando Farina
Eva Ruderman

Corrección
Giulia Luisetti

Traducción
LatinLingua

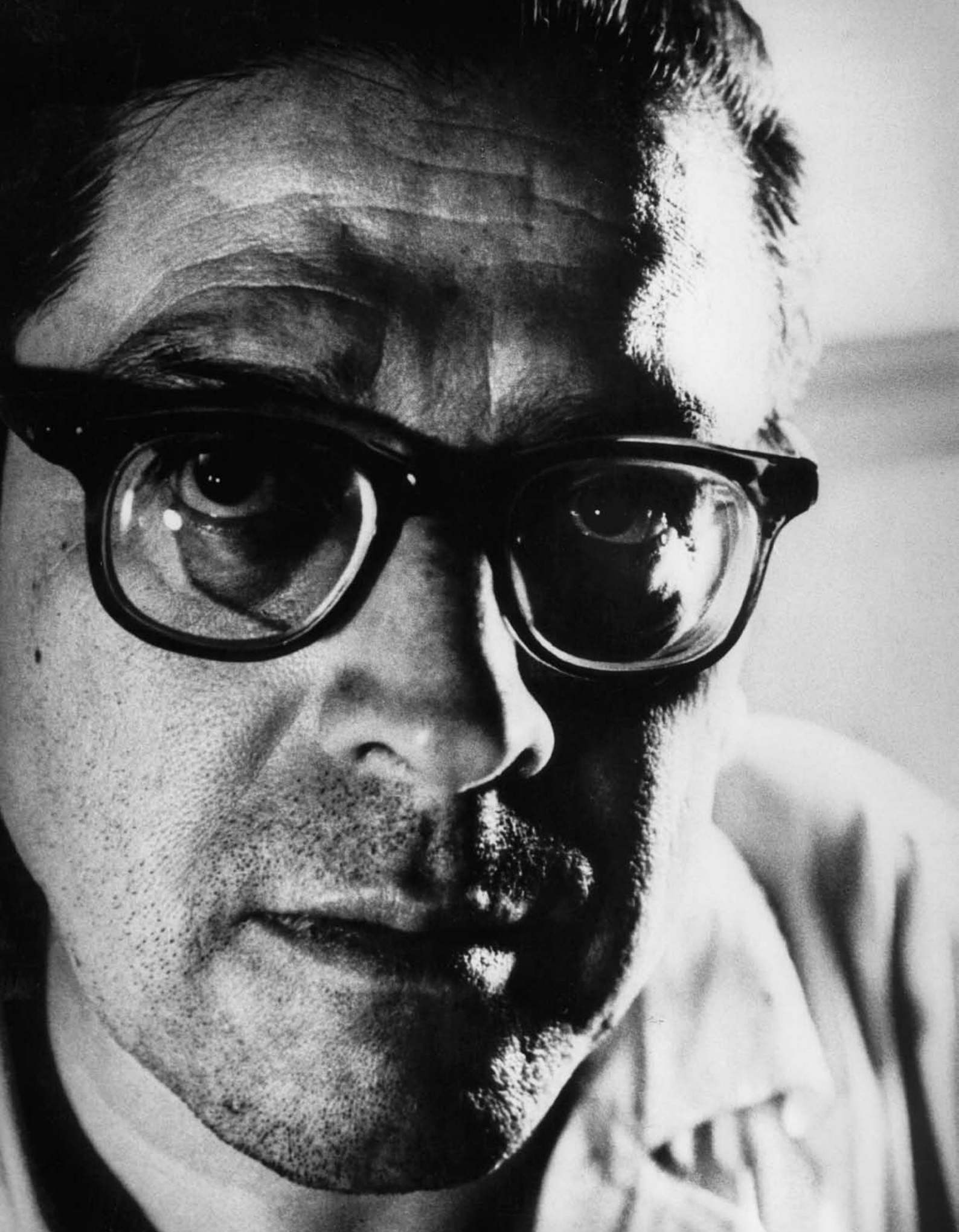
Fotografías
Archivo Familia Gambartes
José Cristelli
Uri Gordon
Norberto Puzzolo
Pedro Roth

Diseño
Georgina Ricci

Legales
Claudia Guardia

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

Rosario, noviembre 2013



GOBIERNO DE SANTA FE

Gobernador de la Provincia de Santa Fe
Antonio Juan Bonfatti

Vicegobernador de la Provincia de Santa Fe
Jorge Antonio Henn

Ministra de Innovación y Cultura
María de los Ángeles González

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

Intendenta de la ciudad de Rosario
Mónica Fein

Secretario de Cultura y Educación
Horacio Ríos

Subsecretaria de Cultura y Educación
Mónica Peralta

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora
Marcela Römer

Subdirectora
Alejandra Ramos

Coordinación general
Florencia Lucchesi
Melania Toia

Coordinación curatorial
Nancy Rojas

Coordinación editorial
Georgina Ricci

FUNDACIÓN CASTAGNINO

Presidente
Carlos Siegrist

Presidente Honorario
Carlos María Zampettini

Vicepresidente 1°
Marcelo Martin

Vicepresidente 2°
Alejandro Weskamp

ÍNDICE

6 *Gambartes nace*
María de los Ángeles González

8 *Conjuros*
Fernando Farina

11 **OBRAS**

114 *Intuiciones de lo (in)visible*
Diana Wechsler

118 *Introducción a la obra de Leónidas Gambartes*
Elsa Flores Ballesteros

130 *Misterio y luz de Gambartes*
Manuel Mujica Láinez

134 *Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes*
Roger Pla

140 *Gambartes o una visión de América*
Jorge Taverna Irigoyen

147 *Entrevistas*
Rubén Sevlever

152 *Memoria*
Emilio Ellena

155 *Caminos hacia Gambartes*
Guillermo Fantoni

176 *Voces múltiples para una cronología*
Andrea Giunta

197 **ENGLISH**

257 **PORTUGUÊS**

GAMBARTES NACE

María de los Ángeles González

Leónidas Benigno Gambartes nace en Rosario, provincia de Santa Fe, el 13 de febrero de 1909. Un "moderno" en los tiempos del Centenario. Un "contemporáneo" que lleva a su abuela riojana, a sus padres tucumanos, a sus cuatro hermanos varones, a su esposa y compañera, a sus hijos urbanos en la mirada y, sobre todo, en las "visiones" que se hacen obra con acuarelas y óleos, cromo al yeso, geometrías inabarcables en el medio siglo XX de la Mutualidad y el Grupo Litoral.

Por lo tanto, Gambartes es un niño que nace. Esta criatura viaja hacia lugares donde el tiempo es "otro", juega en los dibujos oníricos, ríe en los cartones humorísticos de los años 40 y sigue adelante convertido en presentimiento ante las mujeres simétricas, detenidas, inmóviles en las piletas, atravesadas por el aire, la furia y la danza de las "tintoreras" anunciando madres de pañuelo en la cabeza y pájaros amenazantes en el "Nocturno agorero".

Como los niños, Gambartes ve lo que no se ve, y es completamente inútil discutir con él sobre figuración y no figuración. No se parece a nadie porque ha alcanzado mundos que "revelan" y "rebelan". Es el hombre que se formó en el camino quieto, librado de toda cotidianidad, convirtiéndose en rito, mujer-hombre sin tiempo, pura imagen social, puro símbolo, pura abstracción hacia el comportamiento atávico.

Gambartes nace, camina en círculo buscando la infancia mágica y colectiva en cada mitoforma, anda cartografiando un territorio ancestral, fragmentando el color, superponiendo plano sobre plano para que lo complejo, de tan complejo, sea más simple que nunca, engañoso gesto para atrapar al *payé shaman*, dios protector, y transformar todo ser en animal.

Leónidas se refugia detrás de los arquetipos que le dictan los sueños, la tierra, su compromiso con Latinoamérica y todo es conjuro, todo es enorme creación plástica y todo es, a su vez, idéntico a sí mismo.

Son extraños los lentes sobre los ojos del niño que lo ve todo, puro chico que no llegará a ser viejo, puro encanto del explorador adelantado.

Benigno nace. Nos ha regalado una obra tan original e intensa que se va a dormir sin hacer trampas. Pudo arrancarle a la materia, al color, a la geometría, hasta lo imposible, avisándonos que detrás del tiempo existen otras formas de lo humano. Nos contó, además, de las "noches" y las "ofrendas" que les esperarían a los jóvenes de la generación de sus hijos.

En 2009 el artista se convirtió en muestra itinerante por los museos del país. La exposición fue un buen regalo de cumpleaños para él, un nómade anclado en los pinceles, los afectos, la ideología y el yeso.

Con el festejo en nuestra tierra del Bicentenario, el niño Leónidas Benigno Gambartes de 101 años es libro y la imagen de Santa Fe para Argentina. Ante sus obras, seguimos comprobando que está vivo y, escondido en el arte, nos sigue preguntando quiénes somos.

CONJUROS

Fernando Farina

Siempre me prometo que será el último. Pero Leónidas Gambartes vuelve a aparecer y es la posibilidad de pensar en otra historia. Retomo mis escritos, reitero las palabras pero tengo la certeza de plantear algo distinto, mucho más comprometido, tanto como voy dimensionando su figura, su empecinada búsqueda hacia lo más profundo, de uno, de la gente, de lo desconocido. Y una vez más me sorprende su contemporaneidad.

"Nada más arcaico, nada más actual", repito, e imagino nuevos conjuros. Nada más arcaico, pienso: esas creencias que se mantienen latentes; y nada más actual: cuando definiendo el futuro, siento que tengo que luchar contra lo que creía que estaba escrito, que era inmodificable.

Cuáles son esos poderes tan esenciales, cuáles son las invocaciones que debemos hacer para direccionar las fuerzas en nuestro beneficio, para tener un mejor trabajo, para curarnos de algún mal o, simplemente, conquistar el amor.

Reviso las imágenes de Gambartes, me doy cuenta de su intuición y no hago más que preguntarme cuándo representaba o cuándo construía el fetiche, cuánto creía, cuándo se burlaba o cuándo se rendía ante la evidencia de aquello indescifrable que anima todas las cosas.

No me sorprende la actualidad de Gambartes porque se metió tan consciente como profundamente en un mundo paralelo al que solemos considerar como el real. Por eso, si bien —como sabía muy bien— pensar desde América implica indudablemente un compromiso con las vivencias cotidianas de la gente —la que habita la región—, también es permitirse poner en evidencia las creencias y los espíritus que conviven (misteriosamente) con nosotros. Y tratar de seguir cambiando la historia.

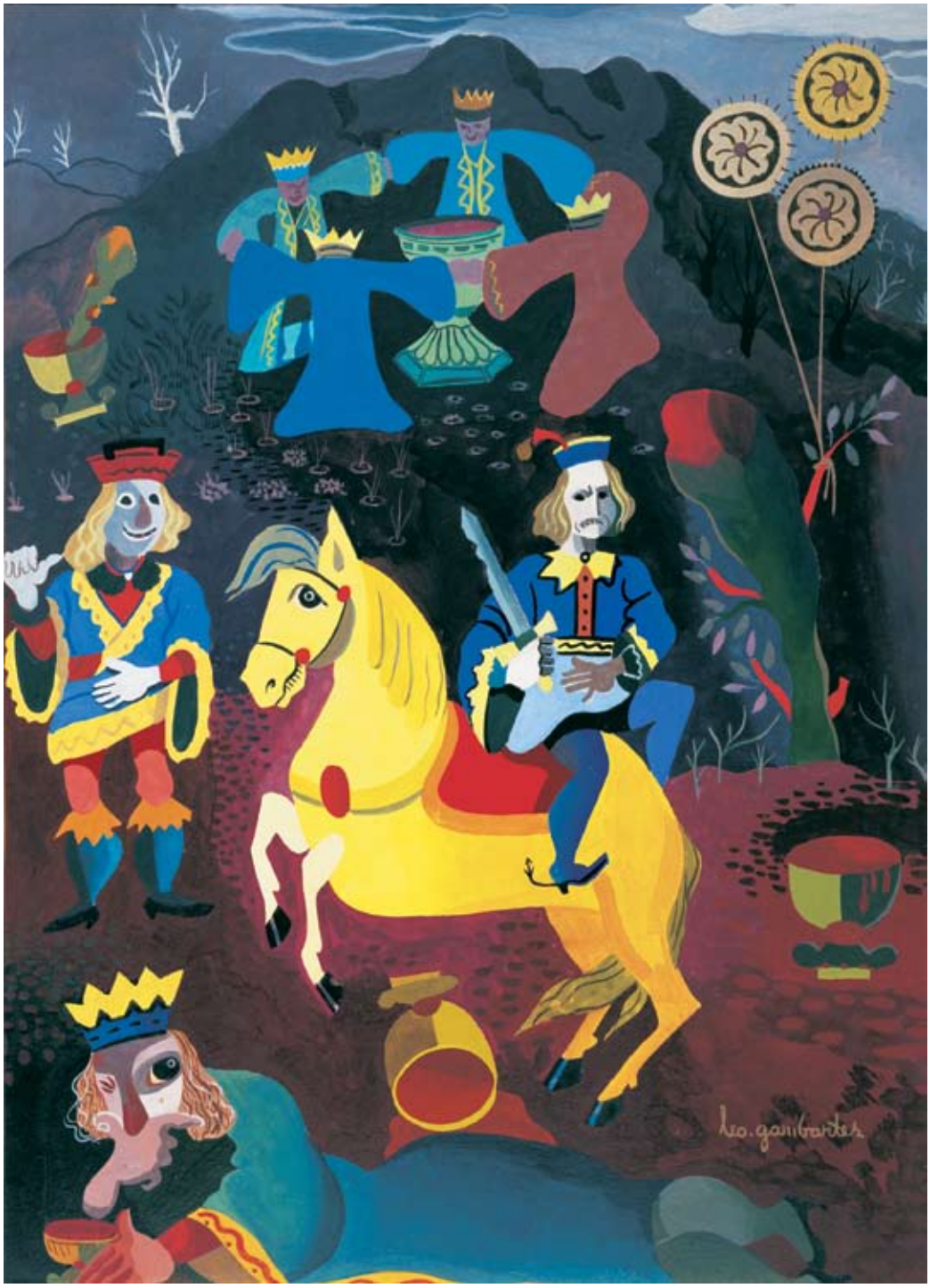
OBRAS

Lunes, 1934
Acuarela, 24 x 31 cm
Colección Castagnino+Macro

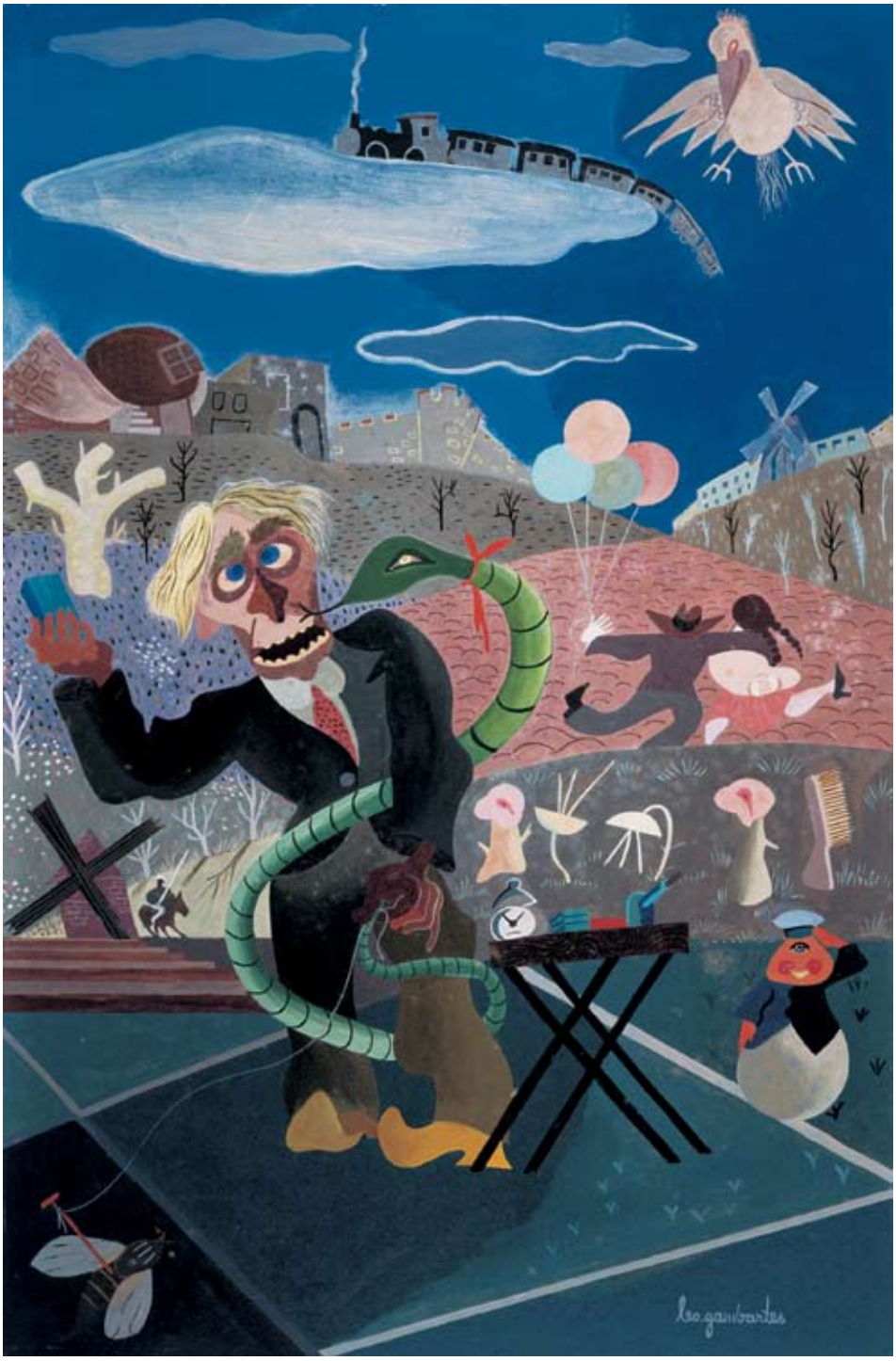
Arroyito Ludueña, 1937
Acuarela sobre papel, 27 x 37 cm
Colección particular

El callejón, 1943
Óleo sobre *hardboard*, 42,5 x 65 cm
Colección Castagnino+macro

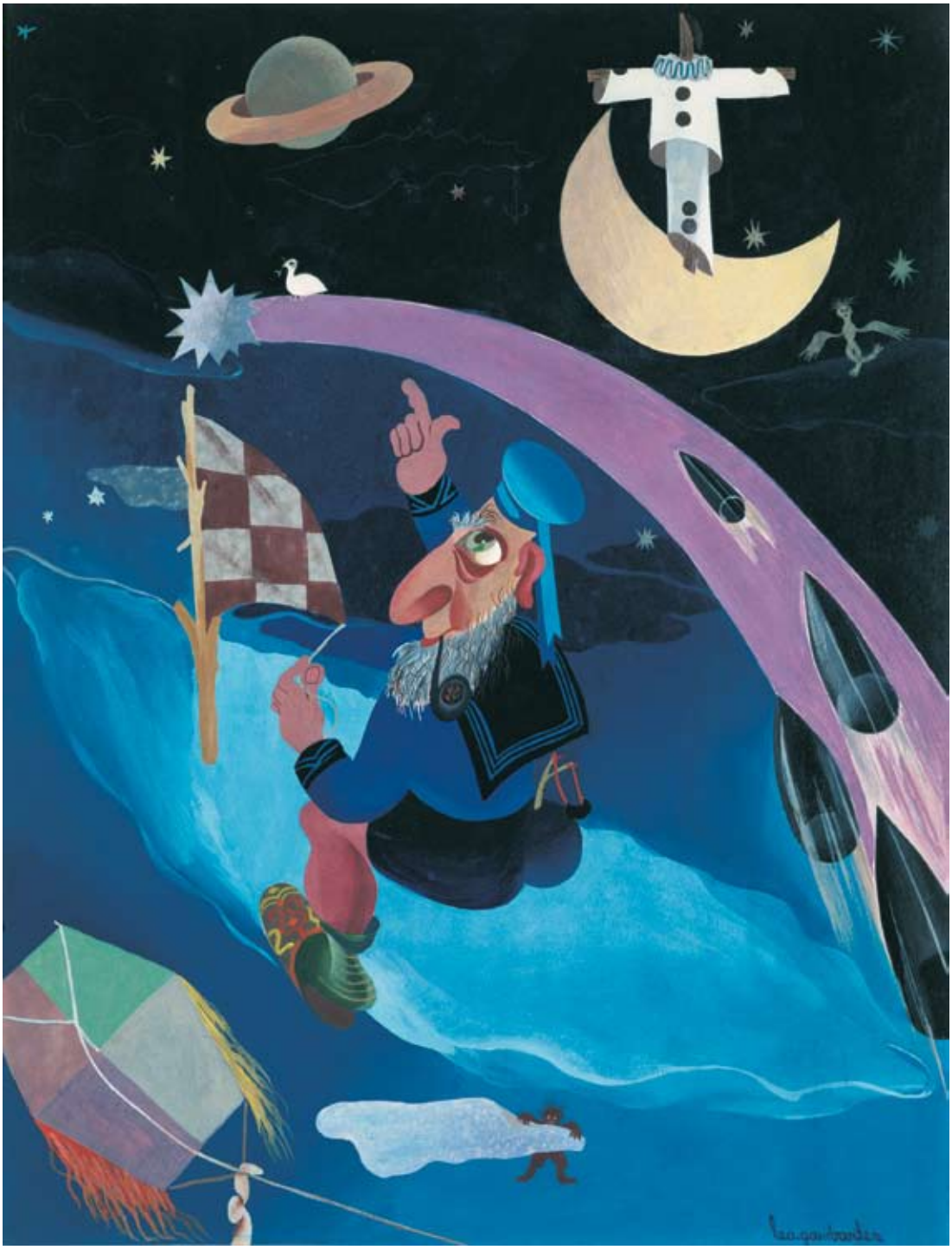
Paisaje de barrio, *c.*1947
Óleo, 40 x 61 cm
Colección particular



Sábado inglés en Naipelandia, 1938
Temple sobre cartón, 42 x 31 cm
Colección particular



Kindergarten de Pepe Parlante, 1938
Temple sobre cartón, 43 x 29 cm
Colección particular



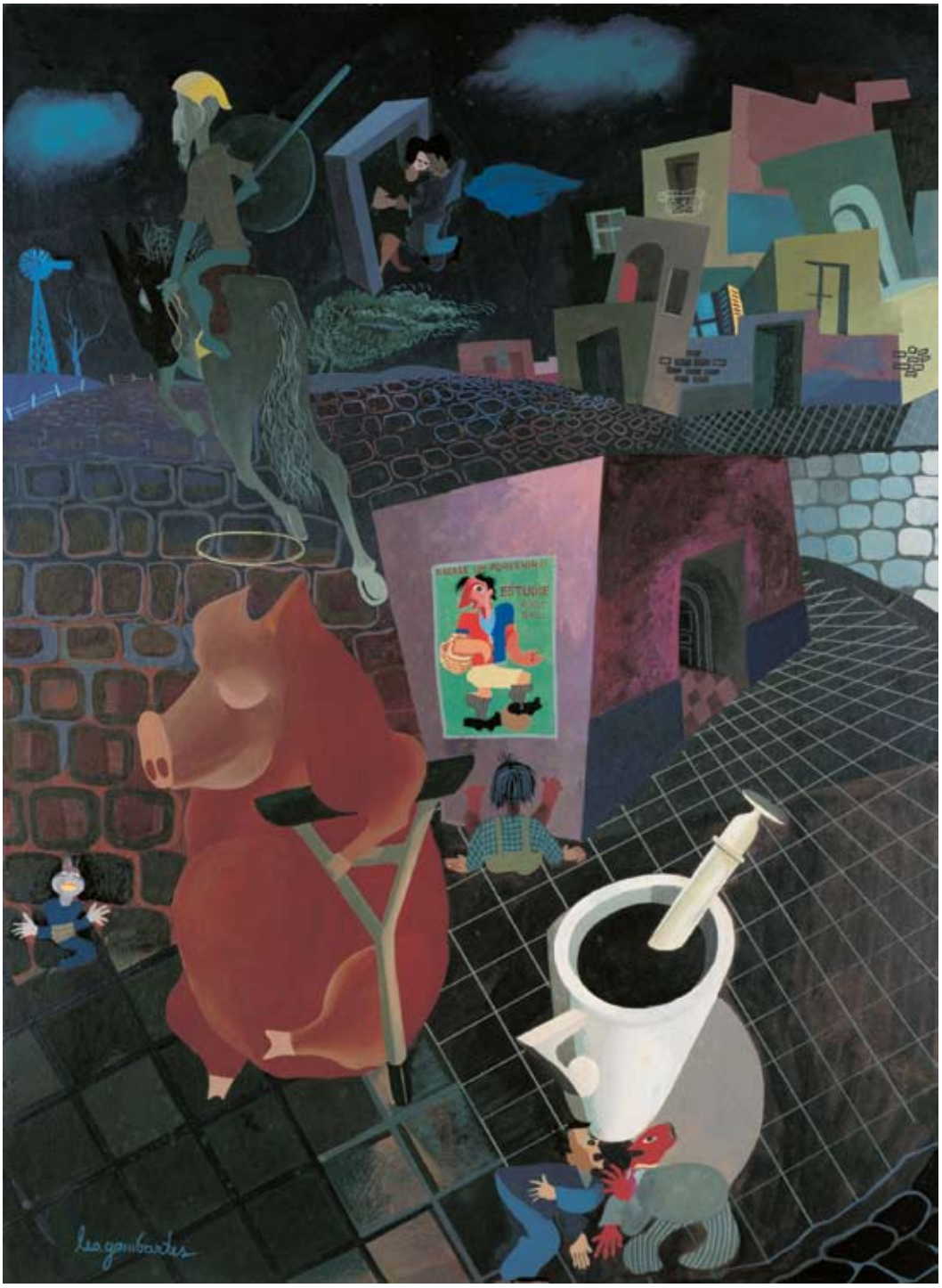
El último viaje de Simbad el marino, 1939
Temple sobre cartón, 43 x 29 cm
Colección particular

Estudio sobre la timidez, 1939
Temple sobre cartón, 43 x 30 cm
Colección particular

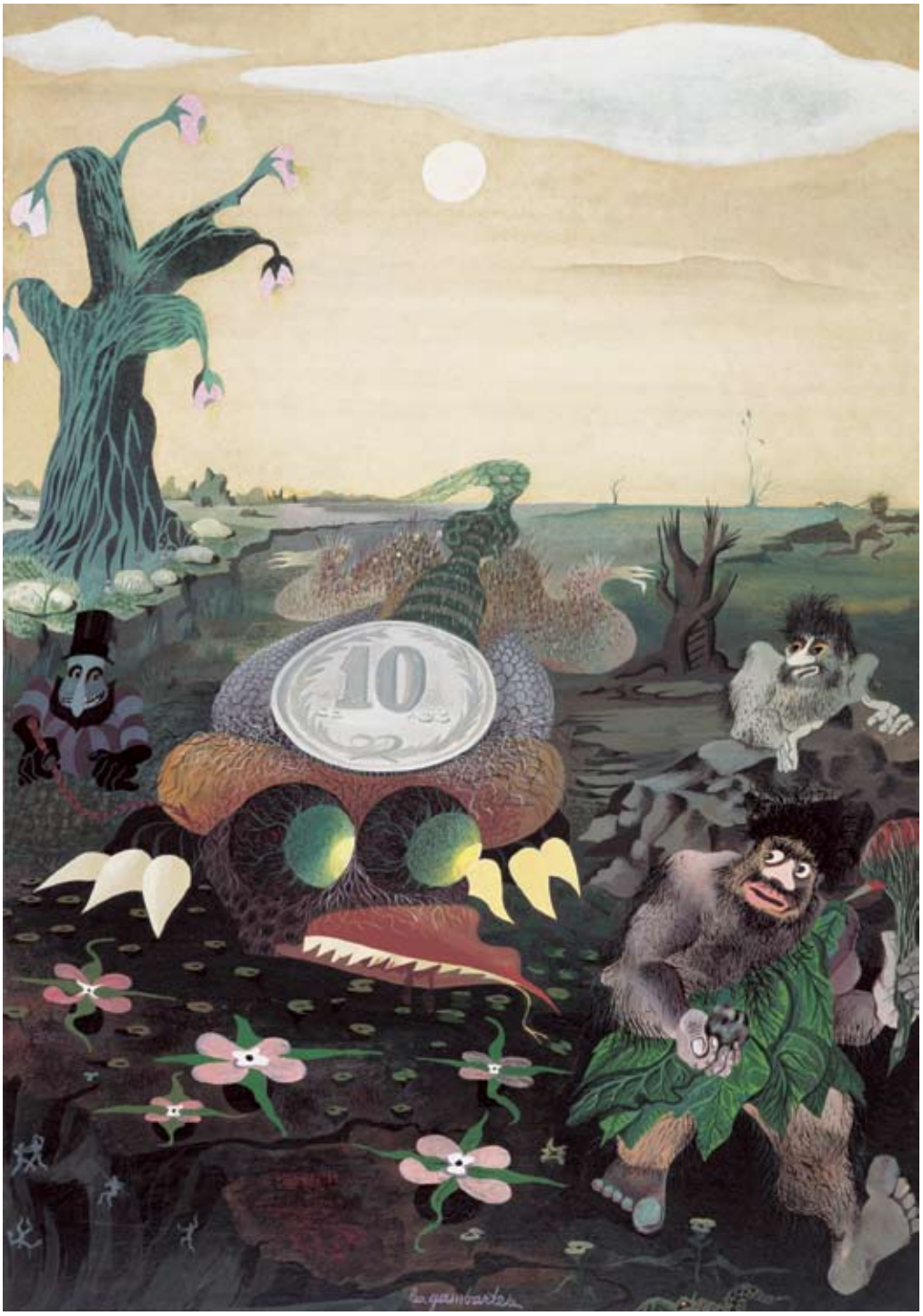
Circo, 1940
Temple sobre cartón, 44 x 30 cm
Colección particular

Proyecto de sueño para oficinista, 1940
Temple sobre cartón, 37,2 x 28,7 cm
Colección particular

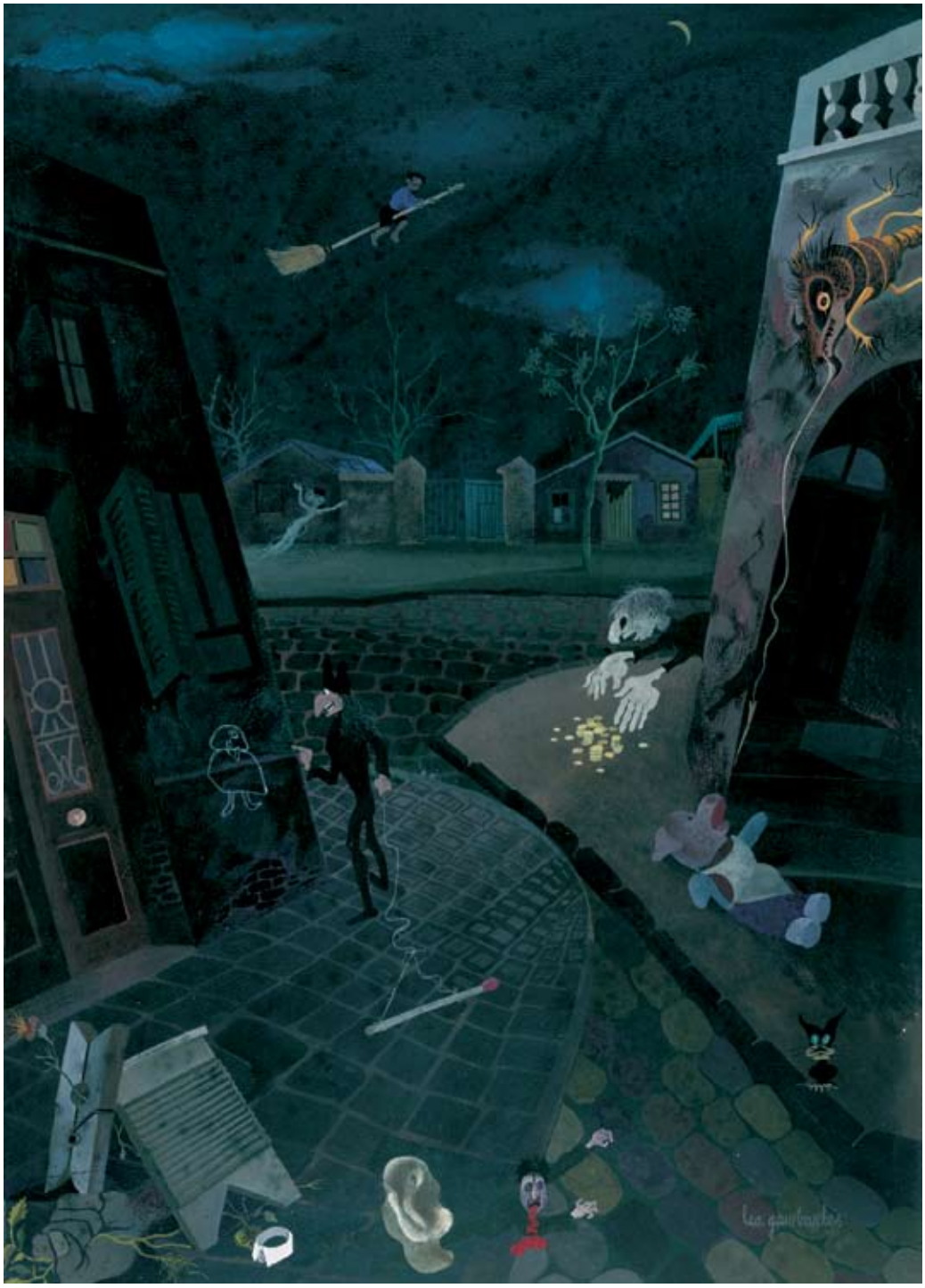
Cartón para la vuelta de Mambrú, 1941
Temple sobre cartón, 47 x 33 cm
Colección particular



Motivo no apto para mayores, 1941
Temple sobre cartón, 49 x 37 cm
Colección particular

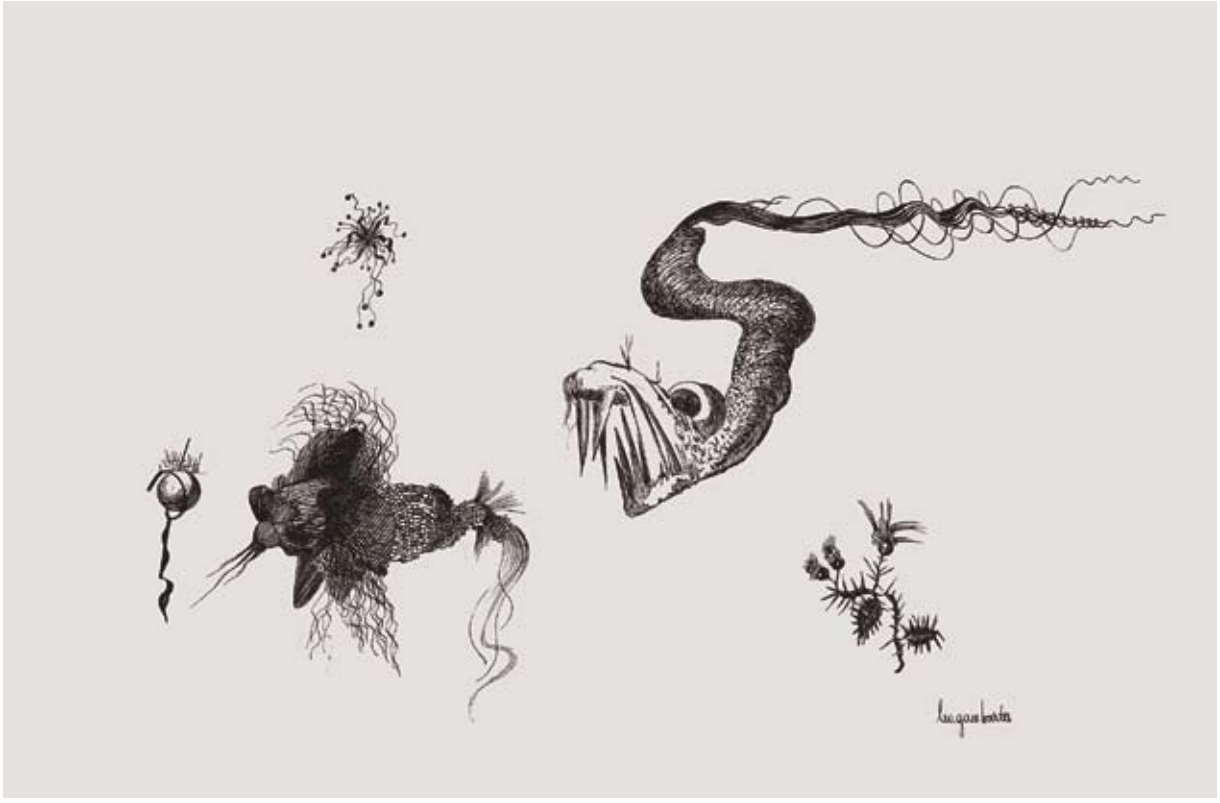


Prehistoria, 1942
Temple sobre cartón, 50 x 36 cm
Colección particular



Itinerario de sueños, 1942
Temple sobre cartón, 49 x 32 cm
Colección particular

El ídolo, 1944
Óleo, 76 x 56 cm
Colección particular



Acuario, 1944
Serie de dibujos oníricos
Dibujo a pluma, 18 x 26 cm
Colección particular

El aquelarre, 1944
Serie de dibujos oníricos
Pluma, 17 x 23 cm
Colección particular

Tributo, s/f
Tinta sobre papel, 28 x 35,4 cm
Colección particular

La pileta, 1949
Óleo, 62 x 50 cm
Colección particular

Figuras y paisaje, 1951
Cromo al yeso, 50 x 40 cm
Colección particular

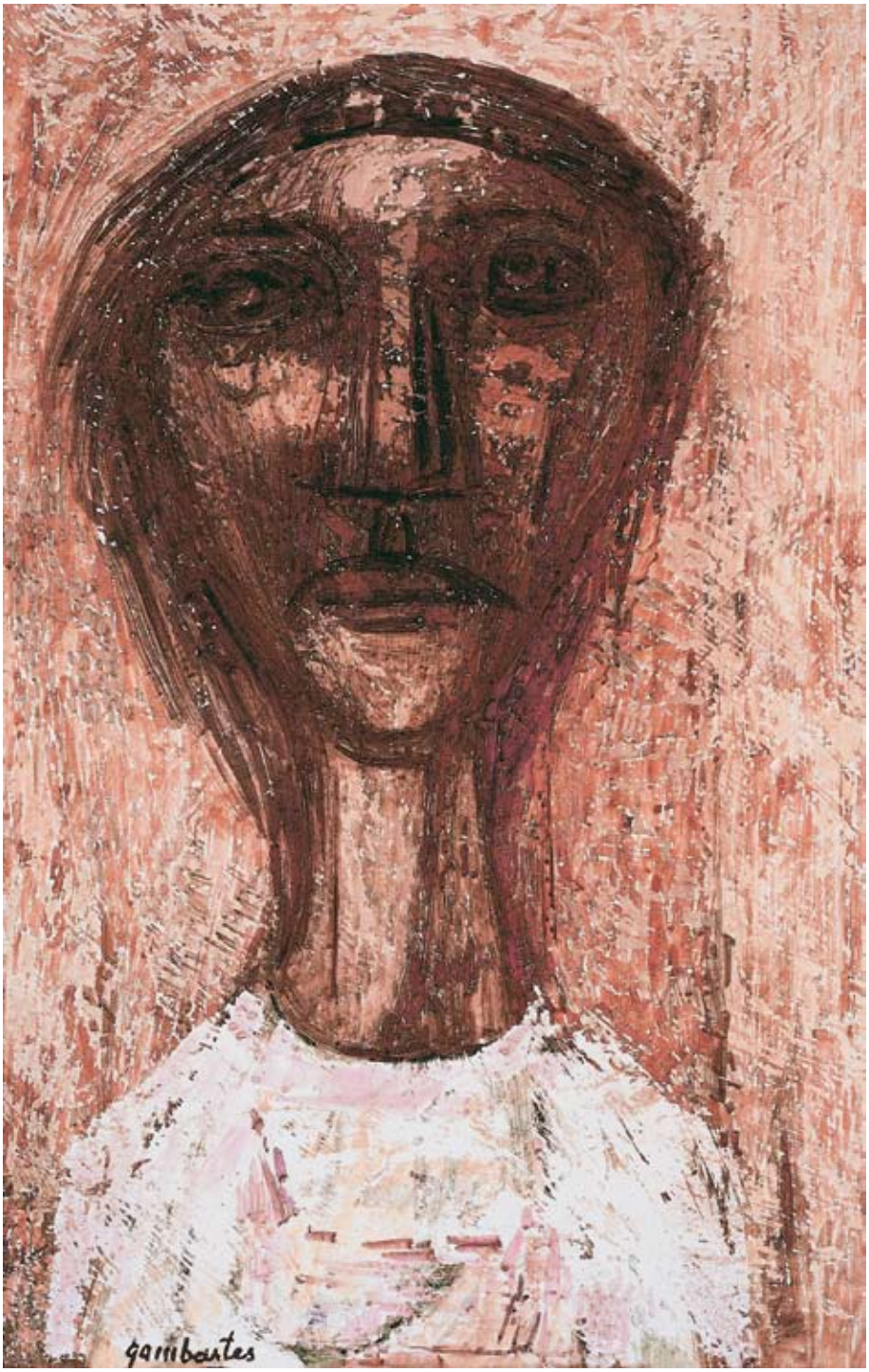
Conjurantes en rojo, 1952
Cromo al yeso, 37 x 51 cm
Colección particular

Nocturno agorero, 1953
Cromo al yeso, 44 x 32 cm
Colección particular

Población y figuras, 1953
Cromo al yeso, 31 x 44 cm
Colección particular

Cartomancia, *c.*1953
Cromo al yeso, 32 x 45 cm
Colección particular

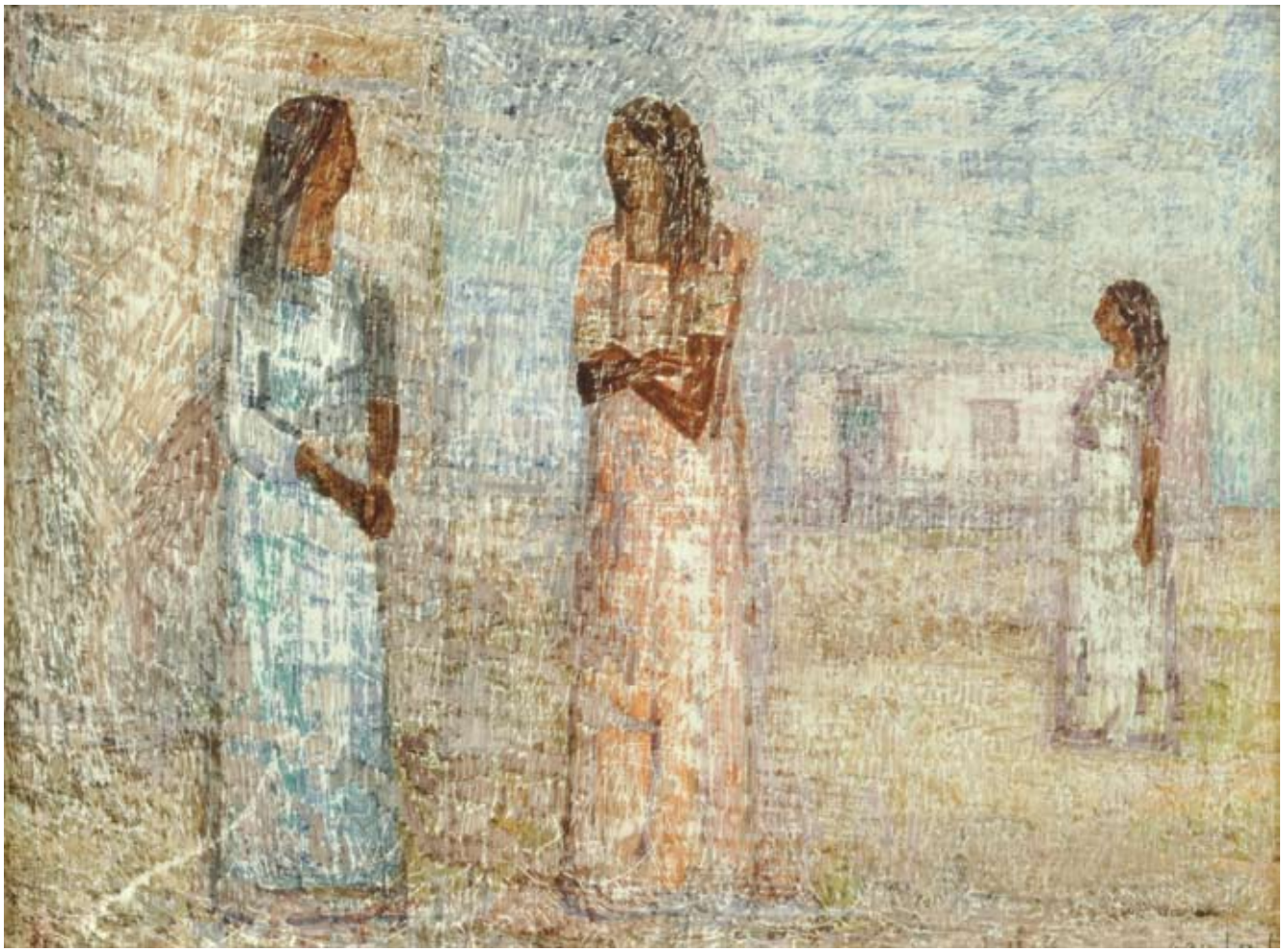
El mate, *c.*1953
Cromo al yeso, 40 x 25 cm
Colección particular



La poseída, *c.*1953
Cromo al yeso, 42 x 36 cm
Colección particular

Las conjurantes, *c.*1953
Cromo al yeso, 32 x 44 cm
Colección particular

Mapa telúrico, *c.*1953
Cromo al yeso, 31 x 43 cm
Colección particular



Población y figuras, *c.*1953
Cromo al yeso, 31 x 45 cm
Colección Gutiérrez Zaldivar

Maternidad en blanco, 1954
Cromo al yeso, 33 x 44 cm
Colección particular

Maternidad en gris, 1954
Cromo al yeso, 68 x 50 cm
Colección Castagnino+macro

Sibonia, 1954
Cromo al yeso, 64 x 49 cm
Colección particular

La luz mala, *c.*1954
Cromo al yeso, 32 x 46 cm
Colección particular

Dos figuras, *c.*1955
Cromo al yeso, 43 x 61 cm
Colección particular

Dos mujeres, *c.*1955
Cromo al yeso, 32 x 44,5 cm
Colección particular

Figuras de Santiago del Estero, s/f
Cromo al yeso, 50 x 70 cm
Colección particular

Figuras en azul o *La confidencia*, *c.*1956
Cromo al yeso, 47 x 36 cm
Colección particular

Maternidad, s/f
Cromo al yeso, 45 x 32 cm
Colección Aníbal Jozami

Figuras en el paisaje, 1957
Cromo al yeso, 79,5 x 59,8 cm
Colección Museo Caraffa

Litoral, 1957
Cromo al yeso, 60 x 85 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo

Paisaje del litoral, 1957
Cromo al yeso, 35,5 x 57 cm
Colección particular

La mujer del zapallo, 1958
Técnica mixta, 100 x 60 cm
Colección particular

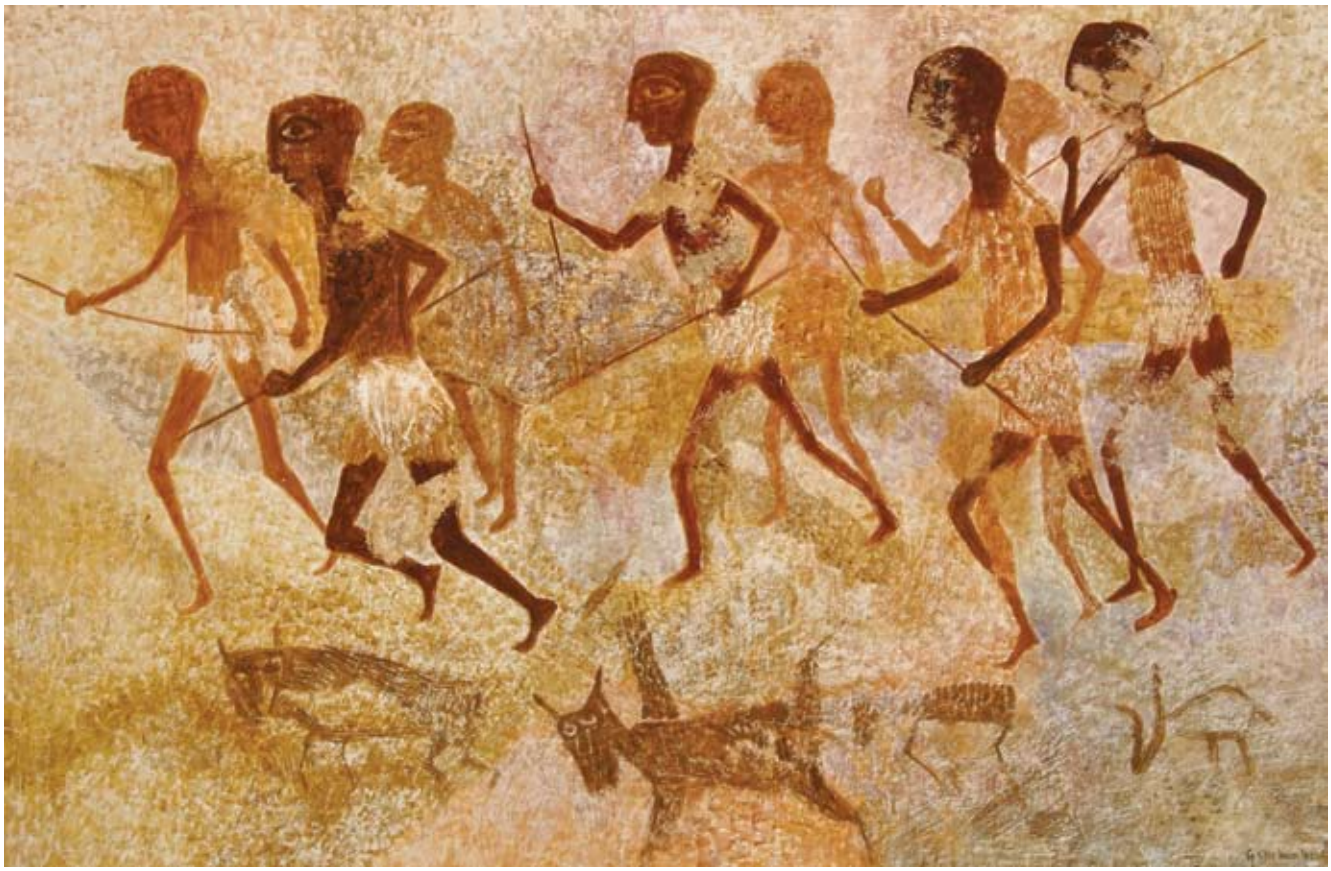
Paisaje de llanura, *c.*1958
Cromo al yeso, 33,5 x 60 cm
Colección particular

La osamenta, s/f
Cromo al yeso, 67 x 59 cm
Colección particular

Figuras y paisaje, s/f
Cromo al yeso, 60 x 85 cm
Colección particular

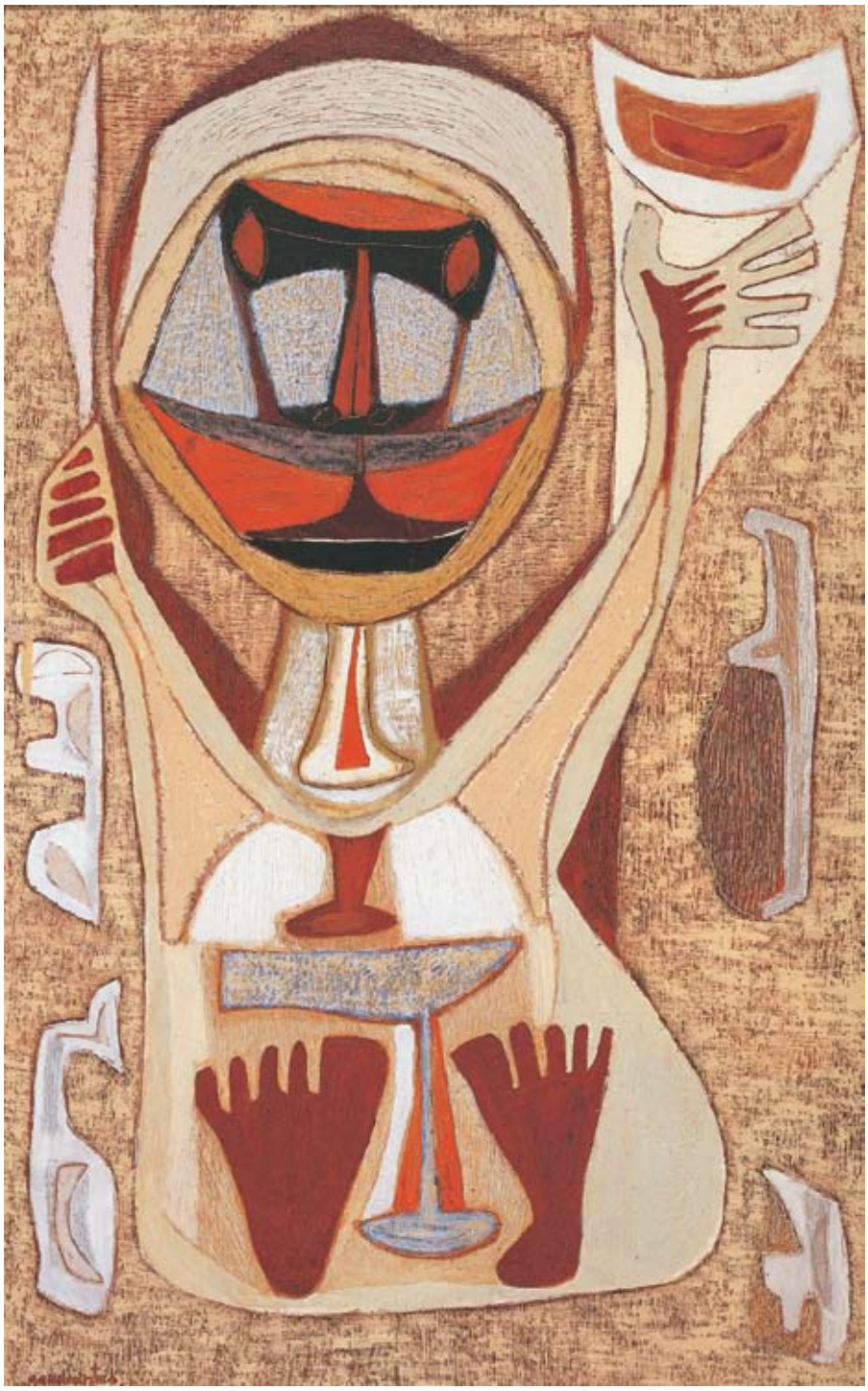
Las tintoreras, *c.*1960
Cromo al yeso, 54 x 82 cm
Colección particular

La ofrenda, 1962
Cromo al yeso, 61 x 90 cm
Colección particular



Los cazadores, 1962
Cromo al yeso, 60 x 92 cm
Colección particular

Figura Payé, *c.*1954
Óleo, 45 x 30 cm
Colección particular



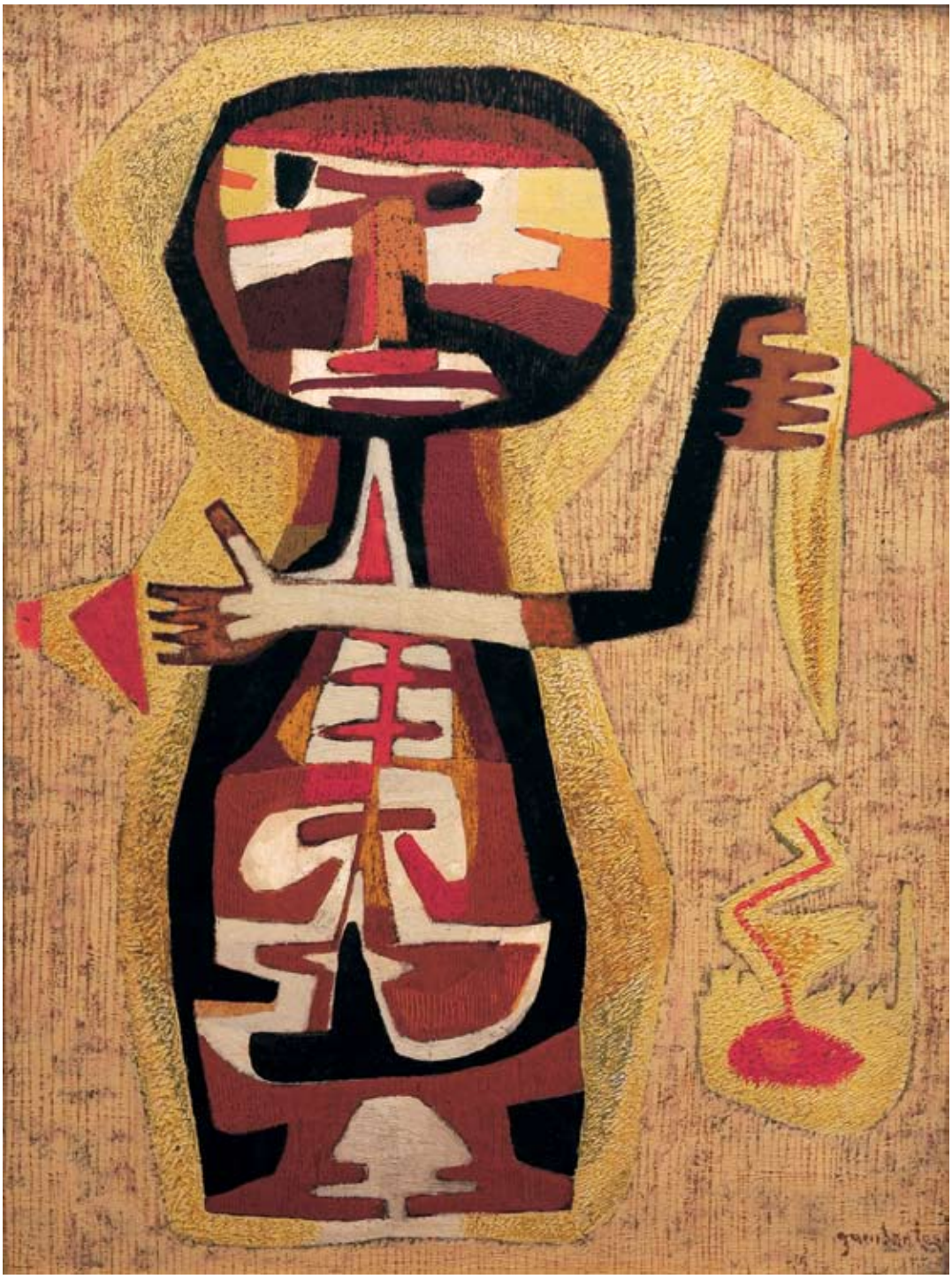
Payé de amor, 1955
Óleo, 60 x 35 cm
Colección particular

Payé yuyero, 1955
Cromo al yeso, 100 x 64 cm
Colección particular

Payé del maíz, 1956
Técnica mixta, 80 x 55 cm
Colección particular

Payé blanco, *c.*1955
Óleo, 48 x 31 cm
Colección particular

Conjuro rojo, 1957
Cromo al yeso, 60 x 45 cm
Colección particular



Payé rojo, *c.*1960
Óleo, 60 x 45 cm
Colección particular

Formas fósiles, s/f
Óleo, 50 x 69 cm
Colección particular

Pájaro fósil, 1960
Óleo, 62 x 92 cm
Colección particular

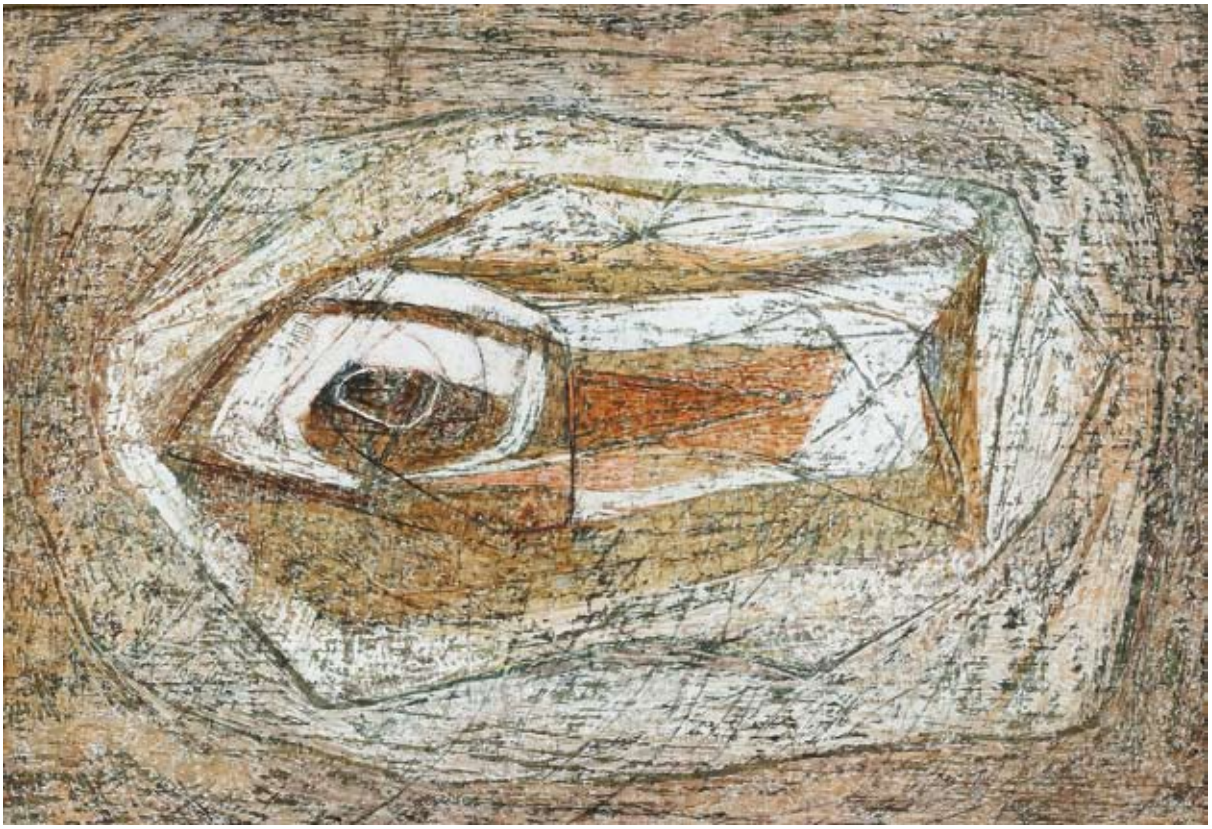
Mitoformas, s/f
Óleo, 38 x 59 cm
Colección particular

Mitoformas, 1961
Cromo al yeso, 81 x 122 cm
Colección particular

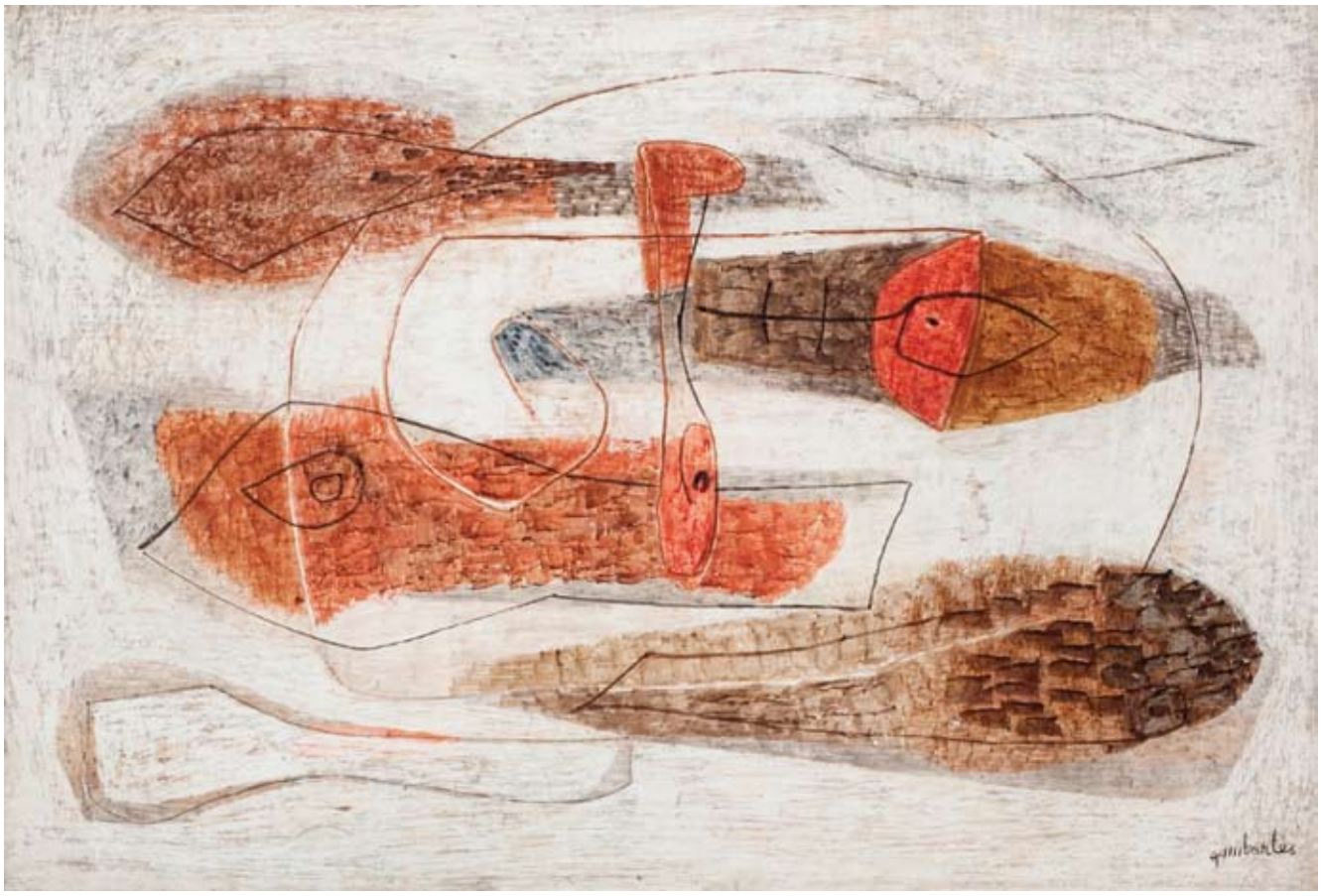
Formas en blanco, s/f
Óleo, 42 x 60 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo

Acuario, 1954
Cromo al yeso, 40 x 60 cm
Colección particular

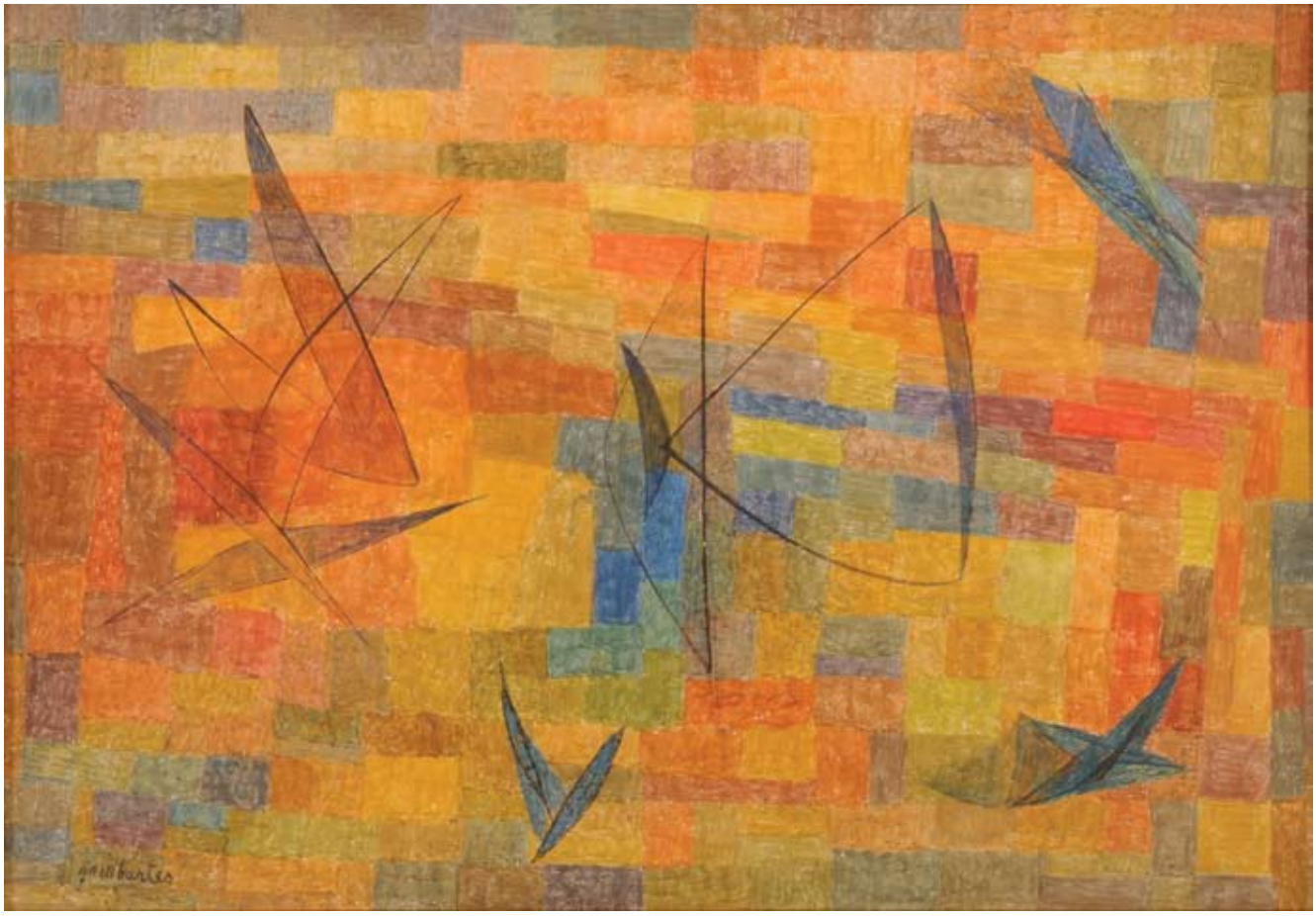
Formas del río, 1955
Cromo al yeso, 39 x 59 cm
Colección particular



Pez mágico, 1956
Cromo al yeso, 33 x 46 cm
Colección particular



Formas del río, s/f
Cromo al yeso, 35 x 50 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo



Mariposas II, 1957
Cromo al yeso, 35 x 50 cm
Colección particular

Insectos en la luz, c.1957
Cromo al yeso, 32 x 45 cm
Colección particular

Mariposas, s/f
Cromo al yeso, 33 x 46 cm
Colección particular

Las mariposas, 1959
Cromo al yeso, 60 x 85 cm
Colección particular

Acuario, s/f
Cromo al yeso, 44 x 59 cm
Colección particular

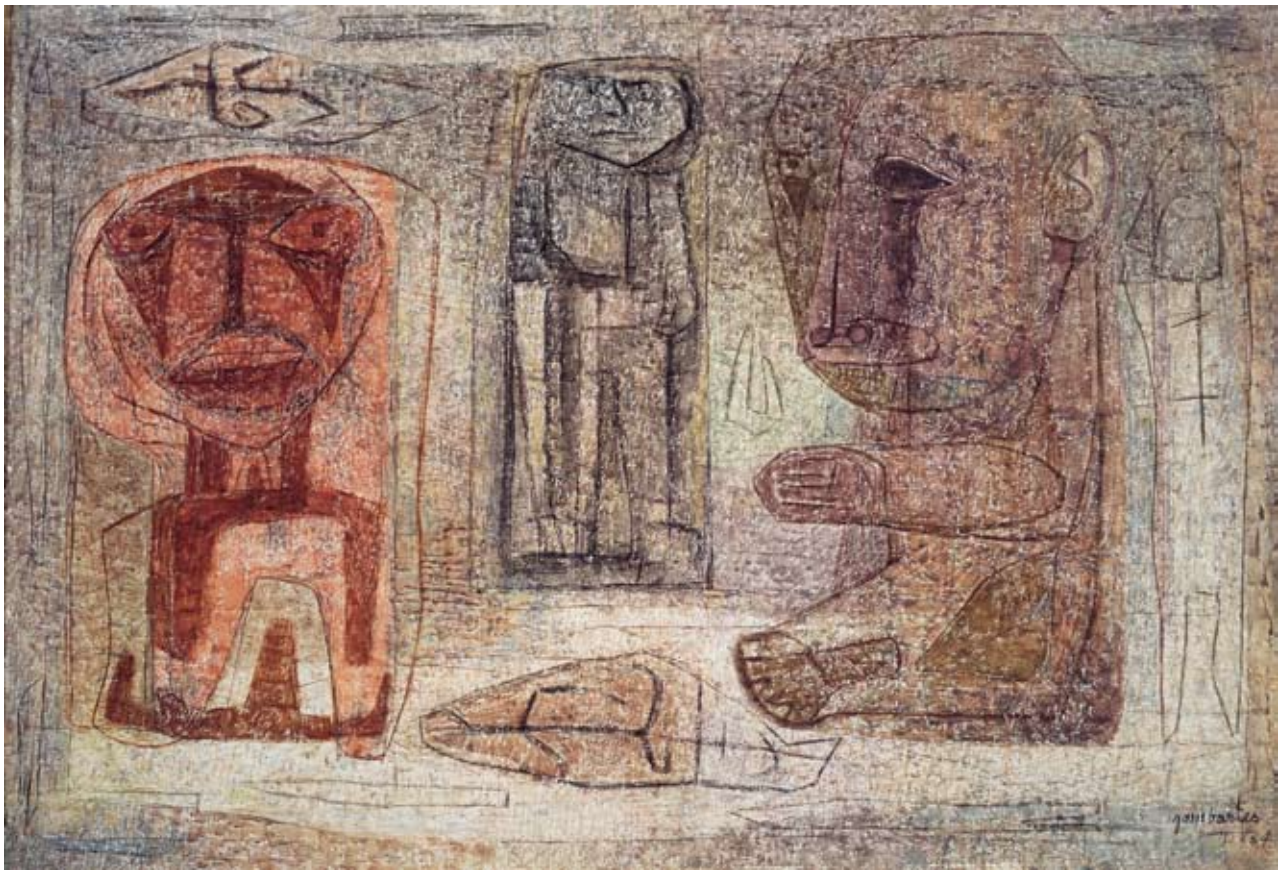
Acuario, 1960
Acuarela, 26 x 39 cm
Colección particular

Seduceo, 1960
Acuarela, 25 x 38 cm
Colección particular

Mitoformas en blanco, 1954
Cromo al yeso, 39 x 57 cm
Colección particular

Mitoformas en blanco y rojo, 1954
Cromo al yeso, 40 x 60 cm
Colección particular

Personajes, 1954
Cromo al yeso, 43,5 x 59 cm
Colección particular



Conjunto mágico, c.1954
Cromo al yeso, 37 x 55 cm
Colección particular

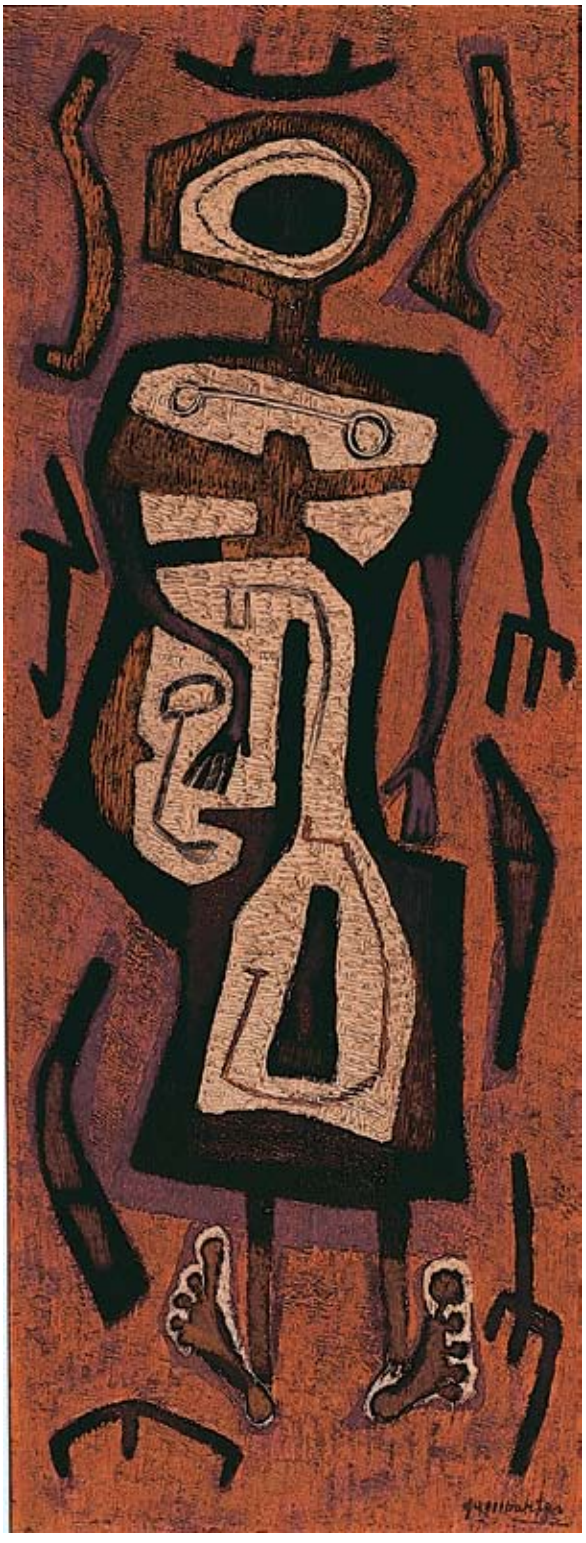
Músicos, *c.*1955
Cromo al yeso, 39 x 58,5 cm
Colección Juan Carlos Deambroggio

Bestiario mágico, 1956
Cromo al yeso, 44 x 60 cm
Colección particular

Personajes, s/f
Cromo al yeso, 60 x 88 cm
Colección particular

Personajes, *c.*1956
Cromo al yeso, 58 x 83 cm
Colección particular

Personajes, s/f
Cromo al yeso, 46 x 70 cm
Colección particular

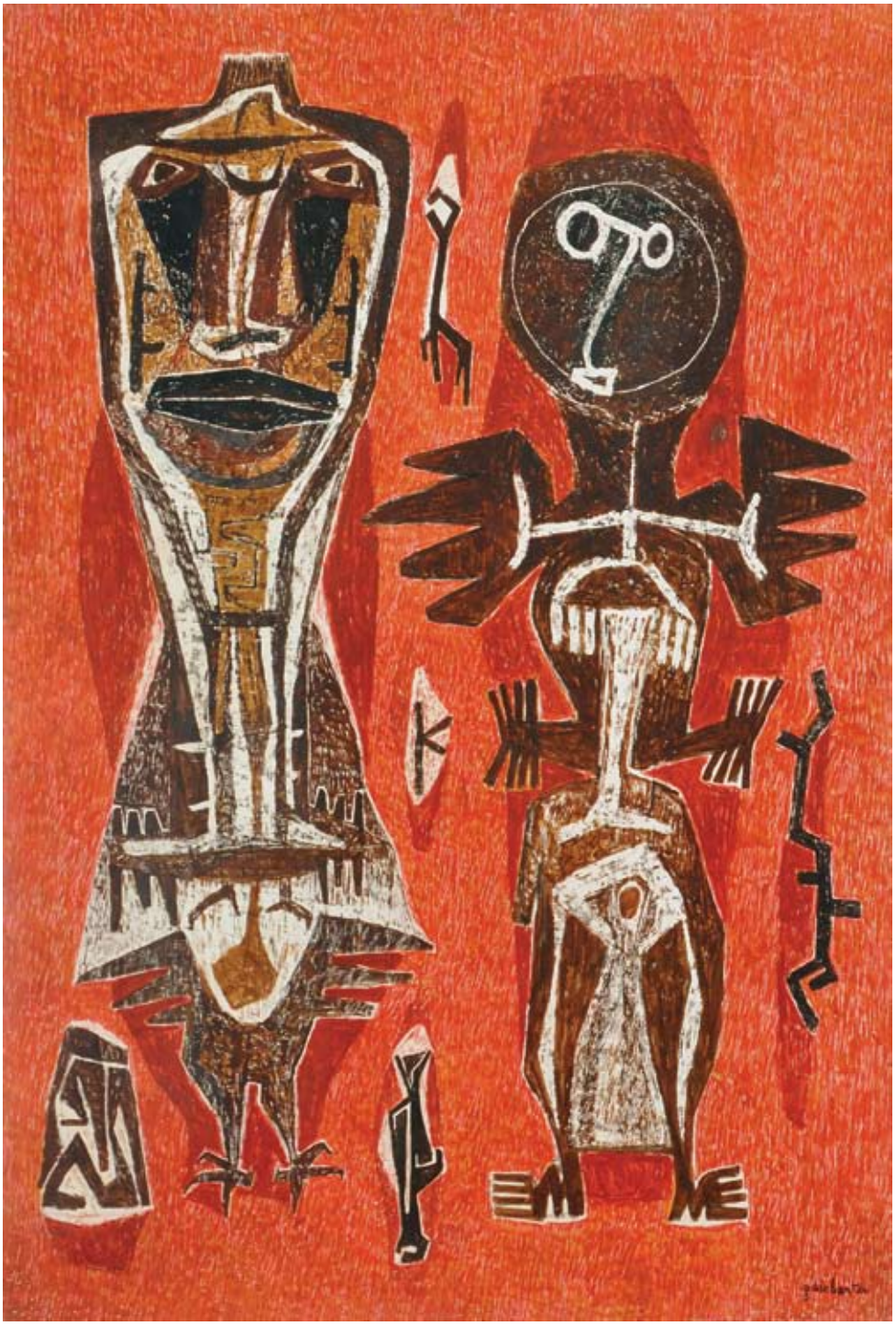


Mitoformas, s/f
Óleo, 86 x 34 cm
Colección particular

Magia, *c.*1957
Cromo al yeso, 58 x 83 cm
Colección particular

Mitoformas, *c.*1957
Cromo al yeso, 49 x 76 cm
Colección particular

Bestiario, 1958
Cromo al yeso, 58 x 83 cm
Colección particular



Formas Kakuy, 1958
Cromo al yeso, 80 x 55 cm
Colección particular

El bálsamo, 1958
Cromo al yeso, 83 x 57 cm
Colección particular

Magia del maíz, 1958
Cromo al yeso, 45 x 62 cm
Colección particular

Maternidad, *c.* 1958
Cromo al yeso, 60 x 73 cm
Colección particular

Personajes, *c.*1958
Cromo al yeso, 53 x 75,5 cm
Colección privada

Felino, *c.*1958
Cromo al yeso, 40,5 x 55,3 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Deidamia, 1959
Óleo, 60 x 80 cm
Colección particular

La cacería, 1959
Cromo al yeso, 60 x 85 cm
Colección particular

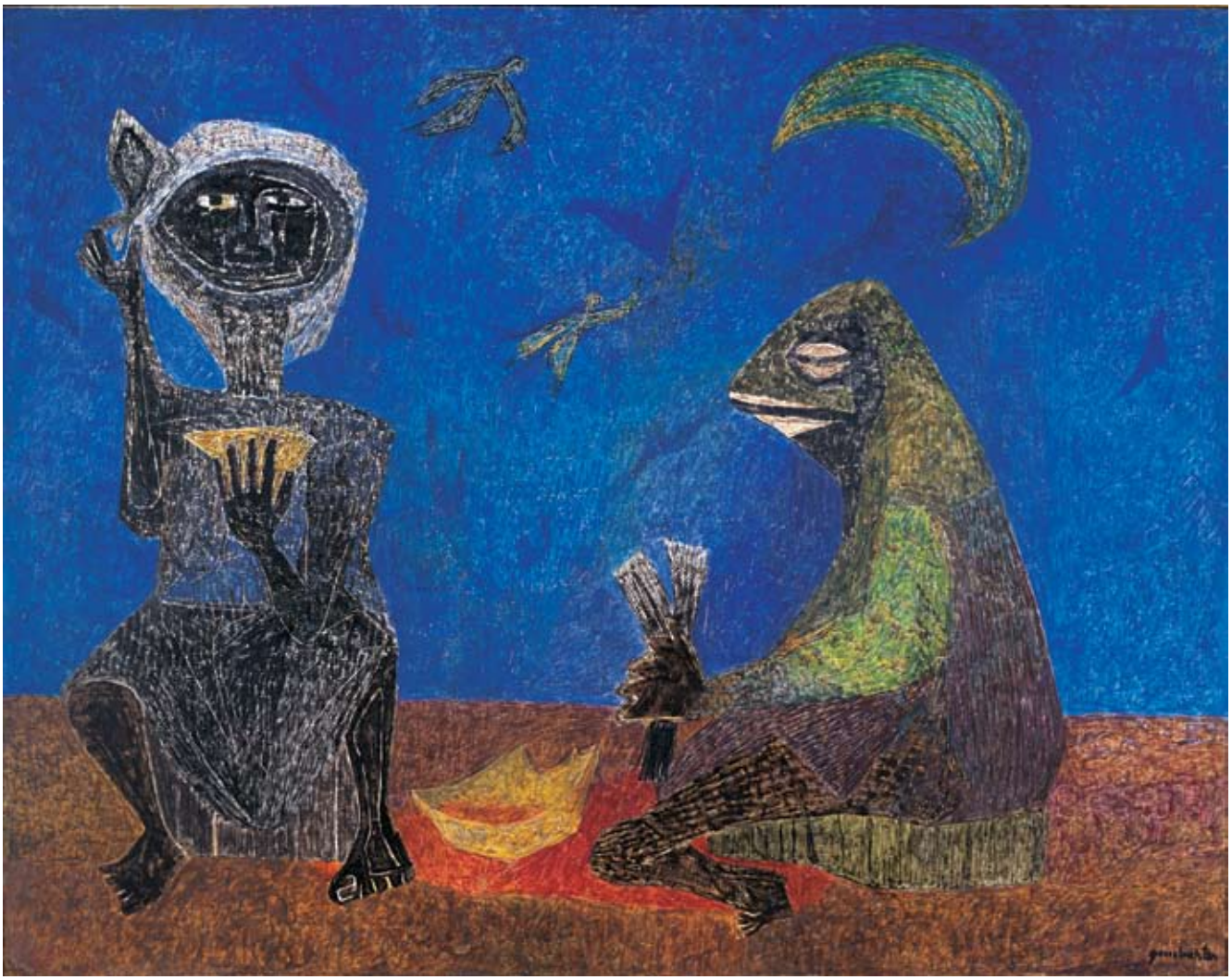
La espera, 1960
Cromo al yeso, 46 x 61 cm
Colección particular

Mitoformas, c.1960
Óleo, 33 x 57 cm
Colección particular

Mitoformas, s/f
Cromo al yeso, 75 x 33 cm
Colección particular

El que escucha, *c.*1962
Cromo al yeso, 49 x 80 cm
Colección particular

Personajes, 1962
Cromo al yeso, 80 x 127 cm
Colección particular



Luna verde, 1960
Cromo al yeso, 60 x 75 cm
Colección particular

Mitoformas en blanco y negro, *c.*1960
Cromo al yeso, 60 x 85 cm
Colección particular

Brujería, 1960
Acuarela, 25 x 38 cm
Colección particular

Personajes (último cuadro), 1963
Cromo al yeso, 46 x 60 cm
Colección particular

TEXTOS

Intuiciones de lo (in)visible

Diana Wechsler

"Él vivía en imágenes. Tenía por costumbre llevar monedas. Cuando caminábamos por la calle, las arrojaba sobre su hombro. Nadie le preguntaba por qué, simplemente lo aceptábamos ya que por algo sería.
Hoy, cuando encontramos una moneda sobre la vereda, pensamos en Leo. Pero no sabemos lo que esa moneda significa, lo que sabemos es que eso representa a Leo con su magia, su misterio y su fascinación. ¿Comprende cómo es?"

Testimonio de Emma Garmendia en el documental *Verdades esenciales* de Miguel Mato, 2004.

En el recuerdo de quienes lo conocieron, la figura de Leo Gambartes aparece estrechamente ligada a la capacidad de poner en imágenes aspectos no evidentes de la realidad. La intensidad de sus convicciones y la certeza acerca de sus propósitos con la pintura son su marca de identidad. Es que él *vivía en imágenes*. Por eso quizás, nadie se cuestionaba el gesto mágico de arrojar las monedas al caminar por la calle. Y por eso mismo hoy día, ese gesto se recupera en su capacidad de re-presentación. Al fin, habría sido esa la razón de aquellas monedas: la posibilidad de volverse presente a través de esa imagen.

Quizás otro gesto —¿el último?— que aparece en el recuerdo de su hija fue realizado buscando un efecto similar. Diariamente Leo repetía los mismos rituales: se despertaba al alba, cumplía con su trabajo de cartógrafo en el Ministerio de Obras Públicas hasta el mediodía[1], regresaba a su casa, comía frugalmente y se instalaba en su taller hasta la caída del sol, luego limpiaba sus pinceles, cambiaba el agua y dejaba ya servida la nueva con la que trabajaría al día siguiente. Pero el 1 de marzo de 1963 no fue igual. No se cumplió el ritual, al menos no en su totalidad. Ese día no cambió el agua, algo que advirtió Betty al levantarse la mañana del 2 de marzo cuando se sentó en el taller de su padre para esperar las noticias que vinieran del hospital donde había sido trasladado durante la madrugada. ¿Es que previó no pintar más o decidió que la jornada no se había completado aún y seguiría trabajando? De una u otra forma la señal allí estuvo para quien pudiera leerla, la imagen construida para quien deseara evocarla.

Sabemos que la capacidad de re-presentación de las imágenes se define como la posibilidad de hacer presente una ausencia, algo que los artistas manejan muy bien y que el sentido mágico asignado en diferentes horizontes culturales a las imágenes confirma. La magia es otra de las condiciones asociadas a la figura de Gambartes, entonces, ¿por qué no pensar su pintura en este sentido? ¿Por qué no revisarla desde esa posición de re-presentación, desde aquella capacidad de hacer visible lo que a simple vista no lo es? Hemos aprendido que sólo vemos lo que sabemos. En este sentido, la infinita capacidad de evocación de las imágenes queda virtualmente restringida, al menos hasta que consigamos aprehender la cifra cultural desde donde poder avanzar sobre ellas.

Numerosos autores dedicaron iluminadores ensayos a desplegar un análisis sobre la obra de este artista.[2] En todos ellos aparece una y otra vez la identificación de una iconografía singular desde la que Gambartes recuperó aspectos de una memoria inmaterial enraizada en la cotidianeidad de los sectores populares, de aquellos que, como él mismo los identificara, no tienen voz y buscan que alguien o algo los represente.

"Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista antes que nada, es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa".[3]

Ese fue su propósito. Ensayemos aquí entonces la posibilidad de pensarlo como un *payé*, a partir de la lógica de sus rituales y el sentido mágico asignado no sólo a su obra sino a numerosos gestos de su quehacer cotidiano. Esta figura, la del *payé*, intensamente explorada por Gambartes podría ser pensada como un autorretrato simbólico que se recrea en cada obra con atribuciones diversas, pero en todas es de alguna forma él mismo, al ser él el artífice de cada una de ellas. Avancemos entonces sobre esta hipótesis.

La pintura, el ritual

"Todo juego se define por el conjunto de sus reglas, que hacen posible un número prácticamente ilimitado de partidas; pero el rito, que también se 'juega', se asemeja más bien a una partida privilegiada, escogida y conservada de entre todas las posibles porque sólo ella se obtiene de un determinado tipo de equilibrio entre dos campos. (…) *En el caso del ritual* (…) *se establece una asimetría preconcebida y postulada entre profano y sagrado, fieles y oficiante, muertos y vivos,*

1 Desde fines de 1961 ya no trabajaba en el ministerio, de modo que tenía más tiempo para destinar a la pintura, a sus rituales íntimos con ella.

2 Cayetano Córdova Iturburu, Roger Pla y Julio E. Payró, Damián Bayón, Elsa Flores Ballesteros, Rosa María Ravera, Fernando Farina y Andrea Giunta, entre muchos más, forman parte de las voces y miradas de críticos, ensayistas, historiadores que contribuyeron a la construcción de un relato sobre la vida y obra de Leónidas Gambartes, varios pueden leerse en este mismo volumen.

3 Gambartes, Leónidas. Catálogo de la exposición *Génesis*, Rosario 1977.

iniciados y no iniciados, (…) *y el 'juego' consiste en hacer pasar a todos los participantes del lado del bando ganador, por medio de acontecimientos cuya naturaleza y ordenamiento tienen un carácter verdaderamente estructural".*

Claude Lévi-Strauss[4]

Todos los días de su vida, afirma Beatriz Obeid, su esposa, él se enfrentó a la pintura. Diríamos con Lévi-Strauss, *jugó ese juego*. Desde una posición privilegiada, a través de una práctica —la de la pintura— que consideraba como "*inherente al hombre*", dado que se trata de "*una actitud humana que se mantiene desde la prehistoria*"[5], Gambartes fue el oficiante de un juego que se jugaba cada día: igual y distinto al mismo tiempo.

A partir de un doble sentido, intuitivo y experimental, repensó y trabajó minuciosamente sobre cada obra poniendo al servicio de su proyecto creador el tesón del artesano, capaz de repetir una y otra vez una acción para alcanzar similares calidades técnicas destinadas a conquistar-revelar nuevos horizontes de sentido.

Cubrir la superficie de la tela con una fina capa de yeso y cola. Dejarla secar. Lijarla hasta alcanzar distintas texturas. Volver a cubrir la superficie con la preparación de yeso y cola. Dejar secar nuevamente y repetir la operación de lijado. Una vez conseguida la calidad de superficie deseada, trazar líneas estructurales con un buril o la cola de un pincel generando surcos que, de manera táctil —no sólo visual—, puedan orientar la labor. Preparar la acuarela y avanzar sobre la construcción de las imágenes con capas superpuestas de color que, por transparencia unas veces, o por nuevos lijados o raspados otras, permitan alcanzar los colores y condiciones imaginados. Así, preciso y breve, éste podría haber sido el instructivo que presidiera, severo desde alguna pared, el taller de Gambartes.

Evocado por Emilio Ellena[6] y repensado por Rafael Sendra, el *método* que Gambartes instaura para su trabajo desde 1950 *"incorpora un nuevo concepto: la repetición. Un gesto que* —prosigue Sendra— *responde a la mecánica del cuerpo y no a la industria. También,* —observa este autor— *indica la presencia de un tiempo y un trabajo reiterado e invariable, un ritmo hipnótico del que es muy difícil zafarse, que subyace como fondo en el cuadro (...)".*[7]

Como replicando el trabajo de un ceramista que busca dar a cada una de sus piezas una marca que la coloque en serie con las demás, sin dejar de advertir —a su vez— que cada una de ellas es diferente; como buscando recuperar el sentido hipnótico de las danzas rituales o el de los relatos narrados en torno al fuego, o al pie de la cama de un niño que transita de la vigilia al sueño; la obra de Gambartes presenta sobre estas trabajadas superficies de yeso, cola y acuarelas, imágenes de una clara identidad en las que resuenan otras, de diferentes orígenes y tiempos. Cada obra exhibe el gesto, la *manera* de Gambartes, lo que da ese sentido común al conjunto. Todas ellas se presentan como piezas de un mismo juego en donde las imágenes —como observa Elsa Flores Ballesteros— se metamorfosean y condensan a su vez formas y significados diversos.[8] Estas operaciones se dan de manera sostenida particularmente en lo que —con Edward Said— podríamos llamar el *"estilo tardío"*[9] de Gambartes en cuyas obras se advierte tanto la continuidad de la labor y madurez en la capacidad de resolución como la introducción de complejidades hasta entonces no presentadas, que permanecen allí como interrogantes o cuestiones en tensión destinadas a abrir otros caminos.

Gambartes-*payé*, *Payé*-Gambartes

Retomemos en el cierre de este breve ensayo algunas cuestiones. Casi todos los textos llevan por título el nombre (bueno, el apellido) del artista, como si —parafraseando a Juan Batlle Planas— *Gamb-artes, Gamb-artes, Gamb-artes*, constituyera una identidad con *hombre de las artes*. Batlle Planas repite en su texto de esta manera, el nombre del artista. Como si fueran las palabras de un conjuro, esta triple mención lo conduce directamente al mundo del arte, a su mundo, ese territorio común por el que ambos transitaron de manera diversa.

4 Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1984, pp. 55 y 58.

5 Leónidas Gambartes, entrevista realizada por Rubén Sevlever en 1958 y publicada por primera vez en el catálogo de la exposición retrospectiva de Gambartes realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, 1958, reeditada en el catálogo de la retrospectiva del MNBA de 1992, Fundación Gordon (AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992) de donde se retoma aquí, pp. 23-27.

6 Andrea Giunta en "Voces múltiples para una cronología" retoma la conferencia de Emilio Ellena del 14 de julio de 1980 en la "Exposición de Homenaje a Gambartes" realizada en la Gordon Gallery de Buenos Aires en donde Ellena recupera aspectos del quehacer de Gambartes en el catálogo de la exposición retrospectiva del MNBA de 1992 (AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 143). Así mismo cabe recordar aquí la labor de editor de Ellena que dio cauce a la publicación de reveladores textos sobre la obra de este artista como los de Roger Pla, Julio Payró y los suyos, entre otros.

7 Sendra, Rafael. *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional de Rosario, 1990, pp. 53-54.

8 Ballesteros, Elsa Flores. "Introducción a la obra de Leónidas Gambartes" en AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 34.

9 Edward Said señala que "*el último período, o tardío, de la vida, la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud u otros factores que, incluso en el caso de una persona joven, dejan entrever la posibilidad de un final prematuro*" abre en la obra y pensamiento de los grandes artistas o intelectuales "*un nuevo lenguaje*" al que llama "*estilo tardío*" en donde no todo es punto de llegada, armonía o resolución de problemas planteados en la obra temprana, o repetición de las conquistas alcanzadas, sino que también aparecen cuestiones nuevas —dadas justamente por esas nuevas condiciones de existencia— que Said identifica como "*intransigencia, dificultad y contradicción no resueltas*". Vayan aquí estos apuntes de lectura del sugerente ensayo de Said (*Sobre el estilo tardío*, Buenos Aires, Debate, 2009) como indicios para la continuidad de mi trabajo sobre Gambartes.

"*El payé es una figura que posee una profunda raíz telúrica*", señala Gambartes en una charla sostenida en 1958.[10] Su primer sentido, agrega, es el que refiere a aquél individuo que, "*en razón de una capacidad innata e intransferible, llega a poder curar los males —ya sea por las vías de una medicina primaria o por medio de rituales mágico-religiosos—, a predecir futuros y a comunicarse con espíritus (el payé-jaguar de los guaraníes) o a actuar como dios protector (un payé enseña a los tupíes a plantar la mandioca)*".

El concepto de *payé*, se expande y nombra también el *amuleto* que el mago produce, su *espíritu*, en suma —prosigue— *vincula al hechicero y a los entes mágicos que él crea o transmite*. Se trata de una *magia simpática* que persiste en los hombres del Litoral aun en la contemporaneidad.

A partir de estas afirmaciones, no sería errado pensar que él mismo se habría situado en el lugar del *payé* en tanto persona capaz de oír y condensar esos elementos inmateriales que rondan la memoria y la cotidianeidad del hombre americano, y a la vez, artífice de rituales y productor de *amuletos* capaces de corporizar esas presencias.

Gambartes, artista-mago-oficiante, se convierte en responsable de una serie de objetos que no sólo aportan imágenes nuevas al mundo de lo visible, sino que contribuyen a la construcción de un modo de visión y una realidad figurativa singulares dentro de los complejos procesos del arte moderno. En este sentido, es posible identificar aquello que Flores Ballesteros señala como *cambio de paradigma*, radicado en *la mirada sobre América*[11], en línea con las lecciones de Joaquín Torres García, en términos de *nuestro norte es el sur*[12].

Así, la posición —y la obra— de Gambartes, aparecen como un indicio particularmente significativo para pensar aquello que Juan Antonio Ramírez llamó "*el desorden ilusorio del arte de la modernidad*", en referencia a *su manera peculiar de entender el orden*, cuyo principio rector sería *la expansión aparentemente indefinida*. En esta expansión "*reside la peculiaridad de que cada nuevo gesto creativo modifica de algún modo los territorios del arte previamente conocidos*".[13]

Precisamente, *Payé*-Gambartes, Gambartes-*payé*, aparece como artífice de un gesto creativo nuevo y con él se alumbra una nueva expansión del arte moderno.

10 Leónidas Gambartes, Programa de LRA Radio Nacional, agosto de 1958, en Giunta, Andrea, *ob. cit.,* pp. 146-147.

11 Ballesteros, Elsa Flores. *ob. cit.,* p. 39.

12 Cfr. Lección 30, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

13 Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

Introducción a la obra de Leónidas Gambartes

Elsa Flores Ballesteros

Publicado en AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992.

Contrariamente a lo que han opinado algunos críticos que han escrito acerca de Gambartes, pensamos que su pintura está vinculada, mucho más que a la producción primitiva *universal*, al Indigenismo latinoamericano. También pensamos que éste, a pesar de que la proporción de inmigración europea llegada al Río de la Plata fuera preponderante y decisiva en la población local, y que esta circunstancia motivara la calificación de "América trasplantada" por parte de Darcy Ribeiro, no puede de ninguna manera ser considerado exótico o foráneo en Argentina.

América Latina y el indigenismo

América Latina ha oscilado entre una Edad de Oro puesta en el pasado y una Utopía situada en el futuro. Las relaciones entre la primera y la segunda han variado históricamente: se han cruzado, se han desplazado, se han fundido. Una extraña convergencia llevó a radicar algunas utopías europeas de antiguo linaje en territorios imprecisos de América, y, luego de los avatares de la Conquista y la subsiguiente colonización, gran parte de la América mestiza volvió la mirada hacia la edad precolombina, erigida en Edad de Oro. Un poeta modernista como Rubén Darío escribía: "*Si hay poesía en nuestra América ella está (…) en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro*".

Los países donde el indigenismo surge y se desarrolla en un principio son los llamados por Darcy Ribeiro "países testimonios": México y Perú básicamente, signados por un pasado precolombino prestigioso y por una continuidad étnica, a pesar de las adiciones y modificaciones operadas por diferentes tipos de mestizaje y de las profundas transformaciones que a nivel político, social, económico y cultural produjeran la conquista y la colonización.

Lo que José Tamayo Herrera, tomando el término de Karl Jaspers, llama el "tiempo eje" del indigenismo, o indigenismo clásico,[1] tiene dos polos fundamentales: uno es la posrevolución mexicana y el decidido apoyo oficial a las etnias indígenas manifestado a través de la labor de Vasconcelos, de la fundación del Instituto Nacional de Antropología y de la enérgica política indigenista, que incluye el fomento de la producción artesanal. Plásticamente, esta actitud se concreta gracias al esfuerzo efectuado por los muralistas, especialmente Rivera, Orozco y Siqueiros, por plasmar iconografías hasta ese momento inéditas, que responden a categorías estéticas que no deben nada o muy poco a las occidentales, y mediante las cuales se registran las fisonomías aztecas y mayas y su entorno natural y cultural en la Edad de Oro precolombina y la posterior, aunque las imágenes estén enmarcadas en un espacio renacentista o protorrenacentista, con algunos aditamentos expresionistas o futuristas, según el caso. El otro polo se podría ubicar en Perú, entre 1926 y 1937, liderado por José Carlos Mariátegui, que elabora una versión sociopolítica y económica del indigenismo basada en el marxismo gramsciano, que introduce la variante de sustituir la figura del proletario por la del indígena. Como en el caso de México, la introducción del pensamiento indigenista genera en Perú un rico movimiento en la historia de las ideas, en la literatura, en las artes plásticas. El indigenismo pictórico peruano, en ese período, se funda en un costumbrismo que, iniciado por José Sabogal —tras las huellas de Zuloaga en España y de Bermúdez en el norte argentino— está lejos de alcanzar la calidad pictórica de un Laso (recordar *El niño alfarero*), de un Daniel Hernández o de un Teófilo Castillo, y deriva fácilmente, cuando se institucionaliza, en un folklorismo *for export*, pero tiene el innegable mérito de poner en escena al hombre de la sierra, y "*la sierra* —como escribe Luis Valcárcel hacia 1927— *es la nacionalidad*"[2].

El indigenismo pictórico dará sus mejores frutos posteriormente, a partir de los años cincuenta del siglo XX, coincidiendo con el ingreso de las Ciencias Sociales en América Latina, y con el conocimiento científico (antropológico) de las culturas indígenas, así como con la revalorización de sus diversas formas de producción simbólica. Sin embargo, en este lapso se trata más bien, como lo ha hecho notar Ángel Rama siguiendo a José María Arguedas, de la reivindicación del mestizo y del mestizaje. En la convergencia, el arte abstracto latinoamericano se enriquecerá con colores, diseños, ritmos, símbolos tomados preferentemente del indígena precolombino (y en esto inciden los notables avances de la arqueología) o del contemporáneo, ya mestizado.

Gambartes y el indigenismo

Si buscamos en Gambartes una verificación de nuestra hipótesis indigenista, nos encontramos con testimonios encontrados, y hasta contradictorios. En efecto, aparte de las interpretaciones diferentes efectuadas por los críticos, el mismo artista suministra vías divergentes.

En la carta a Roger Pla escrita el 12 de junio de 1953, y recientemente hallada, Gambartes critica la explicación "indigenista" de su obra aportada por aquél, basándose en el hecho de que el "*indigenismo (…) casi no existe en el país*". Hay que tener en cuenta, en este caso, que en la demoecología sustentante del indigenismo más difundido —el de los "países testimonios"— la población indígena ha sido notablemente predominante, en tanto que en la Argentina, la inmigración de origen europeo la ha cubierto bajo el mestizaje. Pero el artista subraya, de todos modos, su interés en "*una realidad*

1 Tamayo Herrera, José. *El pensamiento indigenista*, Lima, Mosca Azul, 1981, p. 13.

2 Valcárcel, Luis E. "Andinismo e indigenismo", en Tamayo Herrera, José, *op. cit.*, nota 3, p. 112.

(…) de la gente más vieja de la tierra cuya raíz puede ser aborigen o española".

Por otra parte, aquel mismo indigenismo del "tiempo-eje", pronto oficializado, si bien ha puesto en escena la fisonomía indígena y sus contextos, lo ha hecho desde una óptica generalmente costumbrista, basada más en una observación superficial que en una intuición profunda. Por eso Gambartes rechaza la posibilidad de que se relacione su obra con una "contemplación" de los habitantes de las barrancas rosarinas, y en esto sólo reafirma su búsqueda de lo esencial por encima de las apariencias.

Lo que el artista persigue es "*esa memoria oscura de la tierra que representan justamente esas figuras y que se simboliza en el payé (...)*". Ese objetivo lo guía en los años 50 y hasta su muerte, y lo hace internar más y más profundamente en un mundo mágico-mítico cuyo núcleo primigenio, en América, es indígena. Así lo atestiguan sus múltiples *mitoformas*, sus *personajes mágicos*, sus *payés*, sus citas respetuosas de la iconografía precolombina. Por eso incluimos su producción en la órbita indigenista (en un sentido amplio), y por eso decimos que su viaje al fondo de la pintura es, también, un viaje al fondo de América.

Rosario, ¿enclave de la "América trasplantada?"

Gambartes nace en 1909 en Rosario, ciudad constituida en torno a la imagen de la Virgen del Rosario, que había pertenecido a los calchaquíes y era honrada en la Capilla de la Concepción, luego llamada Capilla del Rosario. Desde 1811 hasta 1813, en que se libra el combate de San Lorenzo, Rosario fue, como dice el historiador Juan Álvarez, "*uno de los campos de batalla en que se desarrolló la Independencia*"[3]. Declarada ciudad en 1852, el gran impulso económico se da entre 1861 y 1910, período en que se construye el puerto y se habilitan los ferrocarriles y las carreteras que permiten a la "*Ilustre y Fiel Villa*" servir de puerta de entrada al centro y al norte del país. También hay un gran crecimiento demográfico por la llegada masiva de inmigrantes: el Tercer Censo Municipal, de 1910, revela que hay 150.686 habitantes, de los cuales 88.512 son argentinos y 62.174 extranjeros. En 1926 la población es ya de 407.000 pobladores: 223.853 argentinos y 187.147 extranjeros, con gran predominio de italianos y españoles.

Debido a la riqueza triguera que sale por su puerto, Rosario es llamada, en las primeras décadas del siglo, "el granero del mundo", y por ésa y otras razones, "la Chicago argentina". Ello no es óbice para que en 1815 se organicen "ollas populares" y el *crack* de 1929 repercuta en la ciudad hasta mediados de la década siguiente.

Pero si bien las estrategias de la urbanización han ido privilegiando a los europeos inmigrantes y a sus descendientes, la población autóctona no ha desparecido. Fuertemente mestizada, ha quedado relegada a la periferia de la ciudad o a la zona rural circundante, o a las islas del Paraná, y se incrementa con "los que vienen del Interior", que en este caso son del noroeste de Argentina. Como dice Héctor Bonaparte, "*su piel suele ser morena aunque tengan apellidos gringos, pero predominan los de origen español debido al mestizaje*"[4]. Sus actividades: "*peón, hachero, puestero, islero, pescador, gente que vive de las changas más variadas*"[5].

El indígena sobrevive en ellos, aportando su *mentalidad mágica*, presente en las historias de aparecidos, de *luces malas*, de lobizones, de *ánimas*", de *gualichos*, de *payés*. Esas historias circulan oralmente, y suscitan creencias y comportamiento específicos, que unen a los sectores suburbanos y campesinos gracias a la cadena común de la pobreza, sobre todo ante la irrupción de los medios masivos.

Gambartes, aunque nacido en Rosario, procede de una familia norteña (los padres tucumanos, la abuela materna riojana), a través de los cuales le llega posiblemente un cierto caudal de sangre indígena. Le llegarán también, especialmente por boca del padre, relatos que nutrirán su infancia, circulante en el campo tucumano, donde el indígena sobrevive, no tanto racial cuanto culturalmente, mucho más que en el Litoral. Son relatos que se inscriben en el área de irradiación de los *mitemas*, que en realidad perduran como núcleos de los *mesticemas* de los que habla Jaime Barrios Peña, para quien los mismos "*encierran contenidos ideológicos y sentidos estructurales que se dan en ocasiones de profundo sedimento ideológico y conceptual, deslizándose en la expresión estética y en la historia como punto de fuga, búsqueda permanente, juego de polaridad y concreción de libertad (…). Éste es su plasma más genuino e inédito, el mito viviente*"[6].

En esos relatos hay, por consiguiente, estructuras repetibles (tal como ha estudiado Lévi-Strauss, cuya formación es lejana, y que encierran, asimismo, un intento de explicar el origen, por lo que tienen a menudo una oculta intención de interpretación cosmogenética. En ellos una común corriente animista une el mundo vegetal, animal y aun el mineral al humano, y posiblemente por eso suele operarse entre los elementos de éstos una extraña metamorfosis reversible: el animal o el vegetal se transforman en determinadas circunstancias en seres humanos, y éstos en aquéllos (esta cualidad aparece claramente en el período "onírico" de Gambartes, y también en muchos cromos al yeso).

3 Citado por De Marco, Miguel. *Rosario desde sus orígenes hasta nuestros días, Rosario*, Librería Apis, 1991, p. 17.

4 Bonaparte, Héctor. "Los que llegaron del Interior", en *Rosario. Historias de aquí a la vuelta*, N.º 6, Rosario, De aquí a la vuelta, 1991, p. 1.

5 *Ibíd*.

6 Barrios Peña, Jaime. *Arte mestizo en América Latina. Discurso y mutación cultural*, Buenos Aires, Fénix, 1989, p. 15.

Los actores míticos y las relaciones que los unen están sometidos a complejos procesos de condensación, y tal vez por eso pueden tocar zonas profundas del inconsciente común, conectarse con miedos diurnos y terrores nocturnos, promover la necesidad del *shaman* y de su actividad conjuratoria.

La actitud que suscitan estos *cuentos* se refuerza en el ambiente suburbano de Rosario. Todavía niño y ya en la juventud, Gambartes recorre la zona que circunda a esta ciudad santafesina, que más lejos se rodea de chacras. Camina por los barrios más apartados, por las calles que desembocan en el río Paraná, y que aparecerán recurrentemente en los paisajes del Grupo del Litoral, unos años más tarde. En las mujeres que lavan la ropa en piletas de cemento, en las que comparten los patios abiertos con gallinas, perros y algún pájaro, en las echadoras de cartas, en los curanderos de barrio, en los linyeras transhumantes, Gambartes encuentra, bajo las máscaras del sincretismo, la antigua piel indígena, y con ella el mundo mágico-mítico.

La Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario

Un hecho fundamental para la formación de Leónidas Gambartes es la fundación, en Rosario y en 1933, de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario.

En Europa se había producido la Revolución rusa en 1917, y la posguerra había traído aparejados una serie de cambios. En América la posrevolución mexicana había llevado a la Secretaría de Educación Pública a José Vasconcelos, quien desde allí inició una convocatoria a los artistas jóvenes y llevó adelante el movimiento muralista. En 1923 los artistas identificados con las propuestas revolucionarias se constituyeron en un Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, lanzando su declaración: "*A las razas nativas; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes, a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos, a los intelectuales que no adulan a la burguesía*"[7]. Al año siguiente un periódico del sindicato, *El Machete*, promovía un arte con "una función social".

Acontecimientos diversamente interpretados llevaron a Siqueiros a exiliarse en 1932 y a viajar a California, Uruguay y Argentina. En Buenos Aires y Rosario pronunció conferencias sobre "El artista al servicio de la revolución" en 1933.

Por otra parte, Berni había vuelto en 1932 desde París, donde había sido testigo de la escisión reflejada en el Segundo Manifiesto Surrealista aparecido en 1930, en un momento en que París era sede de un interés activo por "la revolución". Allí adhirió al grupo más politizado, que contaba entre sus miembros al poeta Louis Aragon y al filósofo Henri Lefebvre, y se hizo amigo de Lino Enea Spilimbergo. Cándido Portinari había llegado a París un año después que Berni, y Joaquín Torres García vivía allí desde 1921.

En 1933 ya se había producido el *crack* de la Bolsa neoyorquina, con profundas repercusiones en la vida económica argentina, y había sonado lo que Leopoldo Lugones llamó "*la hora de la espada*". Las "ollas populares" alimentaban a los desocupados de Rosario, y Berni explotaba el barrio de Pichincha y los alrededores de la estación ferroviaria de Rosario Norte, entonces conocida también como Sunchales.

En ese contexto, pues, se funda en Rosario la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, acerca de la cual dijo Isidoro Slullitel: "*El director era Antonio Berni, y estaban entre sus miembros Berlengieri, Medardo Pantoja (…), Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone (…), Piccoli, Garrone (…), Roger Pla, que dictaba Literatura, Biscione, Artesano, profesor de Historia Argentina, Mantica, de Esperanto, Sigfrido Maza, de Filosofía, Sívori, Tita Maldonado (…) sin olvidar a Bertolano (…). Y a García (…)*"[8].

Dada la convergencia de David Alfaro Siqueiros y Antonio Berni, que coinciden en sus criterios políticos y estéticos, pensamos que esta Mutualidad es un reflejo del sindicato mexicano, y que tiene su mismo espíritu. Antonio Berni dicta cursos a los que empieza a asistir el joven Leónidas Gambartes, que entonces tiene veinticuatro años.

Son decisivas, a nuestro juicio, en la formación de Gambartes, su pertenencia al círculo de la Mutualidad y su acercamiento a Berni. Ese mismo año éste, Siqueiros, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro firman un manifiesto titulado *Ejercicio plástico* donde se propone una estética realista, pero con explícita recurrencia a los medios técnicos modernos, lo cual abre la puerta a la experimentación y la cierra a un realismo esclerosado.

Pero es seguramente el contacto con Siqueiros y la orientación indigenista de la Revolución mexicana lo que mejor recibe Gambartes, aunque no lo ponga en práctica inmediatamente. A este efecto, cabe recordar un texto de Siqueiros: "*La comprensión del admirable fondo humano del arte negro y del arte primitivo, en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y los escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.): nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente,*

7 Manifiesto emitido por dicho sindicato en 1923, y firmado por Siqueiros, Rivera, Orozco, Revueltas, Alva Guadarrama, Cuero y Florida.

8 Slullitel, Isidoro. *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 44.

a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (indianismo, primitivismo, americanismo) tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera".[9]

Sin embargo, si bien Gambartes es profundamente movilizado por esta corriente que circula desde México, no adhiere al muralismo mexicano tal como se da concretamente. Tampoco creemos que se haya interesado por las propuestas de Adolfo Best Maugard, quien había logrado llevar a la educación pública un método de enseñanza del dibujo basado en el análisis de las líneas y los núcleos morfológicos predominantes en los monumentos precolombinos.

Como profesor, Antonio Berni introduce a Gambartes en los *ismos* vigentes: posimpresionismo, poscubismo, surrealismo, los códigos picassianos. Su realismo no lo limita como docente sino al compromiso ideológico (sin contar con que en ese primer período él mismo está más cerca del surrealismo que del realismo).

El Grupo Litoral

El otro polo decisivo en la vida del artista Gambartes es su actividad como cofundador e integrante del Grupo Litoral. Este grupo se constituye con el propósito de modificar positivamente la estructura del campo artístico rosarino, dominado por posturas academicistas y conservadoras. Isidoro Slullitel se refiere, en su *Cronología de Rosario*, a los artistas, muchos de ellos italianos, que dominaban la escena desde fines del siglo pasado: Casella, Ragazzini, Gaspary, etc. La generación que se impone desde los años treinta (Emilia Bertolé, Guido, Castillo, etc.) no cambia demasiado el panorama. Lucio Fontana, nacido en Rosario en 1899 y diez años mayor que Gambartes, había viajado a Italia, y, desde 1939 a 1946, estuvo en la Argentina, pero radicado en Buenos Aires, donde el mismo año 1946 publicaba el *Manifiesto blanco del* e*spacialismo*.[10]

El país ha cambiado considerablemente desde los años de la Mutualidad. Argentina ha vivido el primer período peronista y faltan tres años para que se produzca el golpe de Estado que precederá a la Revolución Libertadora. Una industrialización acelerada ha incrementado las migraciones del campo a la ciudad y ha constituido en la periferia de las grandes ciudades —y Rosario no escapa a esta situación— un cinturón de "villas miserias", que son las *favelas*, las chabolas y los cerros argentinos. Hay un incremento de los medios masivos (auge de las radionovelas, introducción de la televisión, incremento del cine).

Esto coincide con la crisis —ya en marcha desde hace más de una década— del realismo tradicional, con una visión diferente de la objetualidad, con la expansión del arte abstracto y el surgimiento de nuevo artistas.

En 1950 se reúnen Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera, Hugo Ottmann, Alberto Pedrotti, Gutiérrez Almada, Carlos Uriarte y Ricardo Warecki, y fundan el Grupo Litoral, al que dos años más tarde se incorporan Froilán Ludueña y Pedro Giacaglia.

Sobre la inserción de Gambartes en ese grupo, escribió Julio E. Payró: "*... es en ese medio, e íntimamente vinculado con dicho grupo artístico, uno de los más armoniosos de nuestra tierra, donde se formó Gambartes en la franca y sana camaradería, en el fraternal, debate, en el infinito examen de las múltiples facetas del lenguaje plástico v moderno...*".[11]

En el Manifiesto del grupo, del mismo año de su fundación, aparece claramente la necesidad del *aggiornamiento*. Reparan en la "*tremenda conmoción sufrida por la humanidad, en todos los órdenes, cuyos efectos se agudizan, precisamente, al promediar la centuria que vivimos*", y proponen un "*idioma también nuevo*", considerando que "*la concreción cabal de ese idioma corresponde al arte*". No se enrolan en ningún *ismo* específico sino que condenan "*el sentido académico y las fórmulas convencionales*", en cuanto coartan la libertad del hombre, suprema meta que persiguen, "*para expresar las revelaciones de su nuevo espíritu con un nuevo lenguaje*".[12]

Este grupo va a producir y difundir una obra de elevada calidad, a partir de un pluralismo de poéticas. Si bien lo que reclaman es una "modernización" del lenguaje, van a configurar paulatinamente una estética regional o subregional dado que, sin olvidar las últimas experiencias visuales internacionales, no caen en una actitud mimética a ultranza; por el contrario, incorporan aspectos étnicos o ecológicos locales y, rechazando la homogeneización de un código estilístico común, dan un sello característico a sus obras.

(Pedro Giacaglia recuerda el clima de amistad imperante en el grupo, y la curiosidad despertada por las noticias internacionales. Recuerda, por ejemplo, que Arturo Fruttero les leía, en un rincón del Café Savoy, la versión francesa de *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky, que todavía no había sido traducido al castellano).

Otro rasgo que unifica al grupo es su deseo de permanecer en Rosario, y desde allí insertarse en la historia del arte nacional sin necesidad de desplazarse a Buenos Aires, y sin que por ello su arte sea tachado de "provinciano".

9 Citado por Traba, Marta, "La tradición de lo nacional", ponencia en mimeo, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1978.

10 Slullitel, Isidoro, *op. cit.*, nota 10.

11 Payró, Julio E. "Leónidas Gambartes", en *Gambartes*, Rosario, Ediciones Ellena, 1960, s/n.

12 Reproducido por Bruniard, Mele y Eduardo Serón, "Gambartes", *Cuaderno de Publicaciones de APROA*, N.º 1, Universidad Nacional de Rosario, 1986, p. 19.

Gambartes, en la ruta de otros grandes artistas latinoamericanos

Gambartes conocía profundamente la historia del arte y el arte de su tiempo. Estudiaba con su meticulosidad característica a Picasso, Klee, Kandinsky, adquiría revistas y libros de arte, agotaba las posibilidades informacionales de su medio nutriendo el "museo imaginario" de su vasta biblioteca. Sin embargo, creemos que configura un raro ejemplo de intertextualidad latinoamericana, singular en un artista argentino, más aún en esa época y residente en el interior.

Uno de los artistas con el cual encontramos una secreta filiación es Rufino Tamayo, nacido en 1899, quien se opone a las convenciones (que considera retrógradas) instauradas por el muralismo mexicano, pero no a su espíritu. André Breton, comentando una declaración de aquél, escribe: "*Todo el itinerario de Tamayo se inspira en esas necesidades vitales: por un parte volver a abrir la vía de gran comunicación que la pintura, en cuanto lengua universal, debe ser entre los continentes y para ello paliar la discordancia de los vocabularios volviendo a hacer honrosa la búsqueda técnica que sigue siendo la única base de su unificación; por otra parte desbrozar lo que puede tener de accidental en sus aspectos o de episódico en sus luchas, para verterlo en el crisol del alma humana, el México eterno*"[13].

En su trabajo sobre el color en Tamayo, Juan Acha no destaca tanto los aspectos universales —sin negarlos— como los latinoamericanos presentes en el arte del artista mexicano. Concentrándonos en el color, dice: "*(...) No es que creamos en la existencia de fuerzas sobrenaturales detrás del color. Simplemente lo sentimos vivir y lo sentimos así por estar animado de un substrato mítico y mágico (…) Porque la subversión de Tamayo tiene fines expresivos y cognoscitivos de tal substrato. Y es que él no inventa los rosas, violetas y acordes un tanto ácidos e insólitos que caracterizan su pintura. Los extrae del arte pop y de la vida campesina de su país, considerados los mejores depositarios de la identidad nacional, de las raíces prehispánicas y del substrato mítico y mágico de nuestro mestizaje cultural. En síntesis: nos atrae y conmueve el color de Tamayo porque reconocemos en sus vibraciones parte de lo que somos. Nos hace sentir lo nuestro*"[14].

Juan Acha valora el intento de trazar una historia del arte latinoamericano que implique una relación o continuidad entre los grandes artistas del continente, y por eso se refiere al hecho de que Tamayo se convierte "*en el punto de partida de tendencias pictóricas mexicanas y latinoamericanas*", y a "*los pintores que parten del color y logran su individualidad, como el mexicano Pedro Coronel, el peruano Fernando de Szyszlo y el colombiano Alejandro Obregón, para nombrar los casos más notables. El color de Tamayo fue, pues, materia de continuidad, de evolución*"[15].

Si asignamos tanta importancia a Rufino Tamayo es porque creemos que el indigenismo no se agota en la constitución de una iconografía y que hay modos subyacentes de abrazarlo, tal vez más profundamente aún. Volvemos a recordar a Juan Acha: "*Rufino Tamayo es quien inicia el conocimiento y revelación de nuestro substrato indígena, como Wifredo Lam del africano y Gabriel García Márquez del que mezcla todos los ingredientes*". Y también porque, por una parte, repetimos, pensamos que hay un notable parentesco entre Rufino Tamayo y Leónidas Gambartes, y, por otra, y quizá en consecuencia, consideramos que es lícito y aun urgente incluir la producción de este último en la esfera del imaginario latinoamericano con raíces regionales.

Es posible detectar también una relación con Carlos Mérida, el artista guatemalteco nacido en 1891, y que en 1919, en plena efervescencia posrevolucionaria, se fue a vivir a México. Como a Tamayo, Gambartes lo cita frecuentemente. De él dice John Stringer: "*En el arte latinoamericano, Carlos Mérida ocupa el lugar tanto de maestro como de pionero. Al lograr unir los descubrimientos modernistas de la pintura del siglo xx con las antiguas tradiciones indígenas de las Américas, Mérida ha hecho innovaciones que trascienden los límites nacionales*"[16].

El mismo Mérida, en un notable *autorretrato* publicado en 1950, no sólo hace un lúcido recorrido por su historia artística sino que, con respecto a la pintura, se expresa en términos muy semejantes a los de Gambartes. Por otra parte, ubica en el mismo texto su toma de conciencia de los valores autóctonos en una fecha anterior al período muralista. Así, refiere que al regresar de París a Guatemala en 1914 tuvo la sensación de haber "*descubierto un nuevo mundo poblado de tales visiones que eclipsaban por completo la suma de impresiones recibidas en Europa*"[17].

El conflicto surgido entre el artista ávido de la estética accidental y el que quiere ser fiel a "su tradición y su raza" termina en una exposición que tiene lugar en México, en 1919, en la Academia de Bellas Artes, y que puede tener alguna incidencia en el primer indigenismo pictórico mexicano. Pero las mejores realizaciones son las posteriores a 1929, cuando logra conciliar la abstracción poscubista con la abstracción de sus antepasados mayas. Comprende entonces que "el folklore es una trampa que estorba al artista", de la que no se puede escapar por el arte. Resuelve la relación entre lo real y lo aparente en conexión con la relación entre

13 Breton, André. "Rufino Tamayo", *Vuelta Sudamericana*, Nº 4, noviembre de 1986, p. 52.

14 Acha, Juan. "Lo nuestro en el color de Tamayo", *Horizontes. Revista de Arte*, Nº 5, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1979, p. 30.

15 *Ibíd.*

16 Stringer, John. "Introducción", en *Carlos Mérida*, Nueva York, Center for Inter-American Relations, 1981, s/n.

17 Mérida, Carlos. "Autorretrato/Self-Portrait", *Ibíd*.

arte y naturaleza: "*No puede haber liberación del hecho concreto mientras no se realice la transformación de tal hecho en organismo plástico. De esta suerte, no perdura sino la esencia, la auténtica realidad, ya desposeída de su capa externa, es decir, el espíritu*". Y cree que sus "reminiscencias mayas" se concilian con Klee, Kandinsky, Miró, Picasso.[18]

Gambartes no encuentra en su entorno los monumentos de la cultura maya, pero hace de América su patria, cuando dice: "*Entiendo lo nuestro con un sentido amplio. Lo nuestro es para mí el Continente Americano que tiene la historia de todos los continentes del mundo y los antecedentes culturales que poseen aquéllos*". Gambartes considera un patrimonio común "*nuestras grandes culturas nativas, las maravillosas expresiones del Perú, el arte precolombino, el de Guatemala y México*", y afirma que "*poseemos un caudal maravilloso de antecedentes en los que sus habitantes llegaron a las expresiones más altas*". Rescata, junto a esos monumentos, lo que perdura entre nosotros de una etnia antigua, parcialmente sobreviviente junto con el paisaje, como fuente nutricia para el creador: "*Por lo que, trátese ya de la geografía de la persona humana, de los viejos recuerdos míticos o de las leyendas de nuestro pueblo, aparece una gama infinita de novedades que sólo pueden se útiles para el artista creador*"[19].

Pero también, como en Tamayo, como en Mérida, surge el propósito explícito de aliar lo universal y lo regional, el hombre y el paisaje, lo prehistórico y lo actual: "*Hablo en el lenguaje de la pintura que es universal, pero hablo como un hombre de América, como argentino, de sus recuerdos y de sus mitos, del hombre y de su geografía, de su vegetal y mineral, con la responsabilidad que significan para mi espíritu los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea*"[20].

Otro artista al que suele vinculárselo es el uruguayo Joaquín Torres García. Sabemos que las sucesivas poéticas del gran maestro rioplatense tuvieron como eje común, a partir de 1929, la estructura constructiva de la obra y un sistema simbólico extraído del reservorio universal como del precolombino. El carácter constructivo de la obra tuvo como sustento la proporción áurea, y los símbolos introducidos, la esquematización icónica.

Pero si no queremos quedarnos en esa síntesis, podemos, tanto como analizar sus obras, rever sus numerosos escritos, a través de los cuales fue desgranando ideas que tuvieron una proyección didáctica "universal". Así escribió: "*Estructura quiere decir reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin base*" (1935). Se refería a la "*mística actitud del artista, en íntima comunicación con el espíritu: pues todos sus caminos, penas, esfuerzos y todas sus renuncias han sido para llegar (…) a esa identificación final entre el mundo visible e invisible, cuyo muro o tabique es él mismo, entre ambos*" (1948). Lo que debía buscarse, según él, era "*que la estructura del arte fuese la misma que la del Mundo, y así el arte podía dar la expresión del Mundo en realidad y en totalidad y no fragmentariamente y por figuración o descripción*" (1935). "*(...) Debemos recuperar el objeto, reintegrarlo (…), pero (…) no en lo aparente sino en cuanto a su esencia. En consecuencia, debemos mirar más a lo interno que a lo externo; la idea más que su realidad material; el ser y no la cosa*" (1947). "*Dentro de lo concreto, toda forma es simbólica y por esto mágica también*" (1935). Con respecto a la relación entre lo local y lo universal, decía: "*Se fija la base o el punto de apoyo de un individuo que está en la Tradición, no en lo particular suyo sino en lo universal*" (1942). "*Puede decirse de una manera bien afirmativa que sólo dentro de una tradición puede existir un gran arte*" (1947). Entroncaba la estructura con el inconsciente: "*... esquema geométrico de cosa, y estructura, todo viene de ese hondo retorno de algo, a que llamamos manifestación subconsciente*" (1935). Fijaba las reglas a que debía obedecer la "construcción" del cuadro: "*La primera y principal es la ley de frontalidad: desaparece, con ella, la tercera dimensión en el cuadro (…). Al mismo tiempo, bajo esa ley, se precisa el sistema ortogonal, la función de planos y volúmenes dentro de ese sistema, y así se consigue, para el arte plástico, un funcionalismo vital, auténtico y no figurativo. Pero ya sabemos que ese movimiento, esa vida de la plástica, debe ocurrir, no sólo dentro de un ritmo, sino además dentro de un ordenamiento, y de ahí la medida. Los diferentes espacios, planos o volúmenes han de guardar relación: de lo contrario la obra carecería de unidad, y esto es algo esencial, y también lo es el equilibrio, es decir, la compensación de las diferentes masas, sea por planos o volúmenes, lo que podría llamarse un sistema de contrapunto, que también es regulado por la medida. Y así la obra, aunque sea figurativa, no es naturalista, porque un ordenamiento domina su conjunto*" (1934). Este ordenamiento, ortogonal para Torres García, iba unido a la sección áurea, de la cual pensaba que regía, no sólo el arte sino el universo, y a la cual califica de "*cifra maravillosa, punto de coincidencia en lo infinito, fuera de lo cual ya no es posible hallar esa unidad*" (1935)[21].

Juan Grela refiere cómo el *Universalismo constructivo*, publicado en 1944, fue leído ese mismo año por él y Gambartes. Tomando quizá como lo más representativo de Torres García la proporción áurea, se han intentado medir algunos cuadros de Gambartes, especialmente los de las series de *lavanderas* o *personajes cotidianos*, que muestran

18 *Ibíd.*

19 Rodríguez, Abel L. "América en la pintura de Leónidas Gambartes. Entrevista a Gambartes", *La Capital*, Rosario, 12 de enero de 1961.

20 Entrevista efectuada a raíz de su exposición en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe, en 1958. Era director del museo J. Vila Ortiz, y secretario, E. Serón.

21 Torres García, Joaquín. *Escritos*, Selección y prólogo de Juan Flo, Montevideo, ARCA, 1974.

figuras ubicadas armoniosamente, generalmente escalonadas, en un plano. El resultado ha sido positivo en muchos casos y negativos en la mayor parte, sobre todo en los *payés*, y ello corrobora que la influencia de Torres García sobre Gambartes no debe buscarse tanto en ese aspecto (que, por otra parte, según dijeran los mismos familiares de Joaquín Torres García a Emilio Ellena, no es fundamental en la obra del maestro uruguayo).[22] Pero es evidente que la lectura de las obras del artista rosarino puede enriquecerse notablemente a la luz de las ideas y de las propias obras de Torres García, quien a la distancia siguió proporcionando su ministerio pedagógico para la *construcción* del cuadro.

En cuanto al amor, sólo una vez concretado, de Gambartes por los murales, encontramos dos vertientes nutricias: la del muralismo mexicano y la de Torres García. Del primero rescató, mucho más que la iconografía desplegada y la promoción de un "arte consagratorio del Estado", la utilización de los espacios públicos para una acción "educativa global". Pero también Torres García había manifestado su amor por el mural en un temprano libro, *Notes sobre art*, y, fuera de los frescos y bocetos de frescos realizados para la Diputación de Barcelona, que obedecían más al *espíritu mediterráneo* que quería rescatar para la *Cataluña eterna*, hay que desatacar la importancia del ***Monumento cósmico*** de 1938 en el Parque Rodó y otros trabajos muralísticos como ***El Sol***, ***Locomotora blanca*** y ***Pax in Lucem***, elaborados en 1944 para el Hospital de Saint Bois de Montevideo, lamentablemente destruidos por el fuego, y que obedecían mucho más a la alianza de los sistemas constructivo y simbólico que estuvo en la base de su estética madura. El *ordenamiento constructivo* del mural efectuado por Gambartes en la casa del doctor Slullitel en Rosario parece presidido por las enseñanzas de Torres García, aunque la divergencia existe en la preferencia de éste por el arte abstracto y de aquél por el figurativo.

La conciliación entre lo universal y lo regional, la afirmación de la cultura indoamericana, la búsqueda de esencias por detrás de las apariencias, la "visión mística" son, además de los indicados más arriba, otros puentes de unión entre Gambartes y Torres García.

Son posiblemente otras voces americanas las que escuchó asimismo Leónidas Gambartes. Lo notable, lo singular, es que les haya asignado la misma o más importancia que a las prestigiosas europeas, siendo él un argentino de provincias, que siempre vivió en una ciudad considerada típica de la "América trasplantada".

22 Referencias aportadas por Emilio Ellena en su conferencia sobre Gambartes, Buenos Aires, Gordon Gallery, el 14 de julio de 1980.

Las etapas de la producción de Gambartes

I. Hasta fines de la década del treinta, Gambartes plasma, preferentemente en acuarela, como dice Julio E. Payró en 1960, "*más o menos como lo hacían tantos otros colegas, la casita de la barriada pobre, el árbol doliente, el signo cruciforme del poste telefónico, la sórdida barranca y la agobiada lavandera*"[23].

Se guardan una serie de fotografías de esa época: las que él ha sacado y las que quedan de él. Las primeras captan distintos aspectos de las barriadas, los ranchos, paisajes de los suburbios de Rosario. Las segundas lo muestran en un tranvía, tomando apuntes en alguna calle, contra un árbol, vestido de traje oscuro y a veces con sombrero, riguroso e impecable a pesar de su juventud. Desde el 18 de febrero de 1933 (año de la Mutualidad), y después de haberse desempeñado en diversas actividades desde los quince años, es cartógrafo en el Ministerio de Obras Públicas, y su labor como tal se extenderá casi treinta años, hasta el 21 de octubre de 1962, en que pedirá licencia por incapacidad, debido a su casi total ceguera (muere pocos meses después). Es interesante notar que su labor durante ese lapso lo ha consagrado como uno de los mejores cartógrafos, y que hace cuatro años se ha hecho una muestra de sus mapas en la misma repartición.

Esos años treinta son para Gambartes años de aprendizaje, de su participación en la Mutualidad y en la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, de su primer taller compartido con otros jóvenes en un sótano, de su encuentro con Siqueiros y Berni, de sus primeros trabajos. De ese período procede su acuarela ***Lunes***, que está en el Museo Castagnino de Rosario, y ***Naturaleza lírica***, a la que Roger Pla hace referencia.

II. A fines de la década del treinta y comienzos de la del cuarenta realiza unos *cartones humorísticos* en los que tematiza, según Rosa M. Ravera, "los grandes mitos populares", en una actitud que se desplaza desde la fantasía infantil hasta la ironía adulta; ***Motivo no apto para mayores***, ***El cuento de la buena pipa***, ***Kindergarten de Pepe Parlante***, ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, ***Estudio sobre la timidez***, ***Motivo para oficinistas***, etc. revelan sus notables aptitudes de dibujante y al mismo tiempo le abren un camino que recorrerá muchas veces: el de la ilustración. Adopta aquí una actitud objetivo-ideológica, hace jugar el humor y ejerce una crítica más o menos risueña sobre los mitos urbanos de su tiempo.

III. La producción anterior abre la puerta a una imaginería que se desplegará con más libertad aún en los "dibujos oníricos" de 1942-1945, aunque hay una diferencia básica entre los productos de una y otra serie: frente a los criterios objetivo-ideológicos de aquélla, prima en ésta el planteo subjetivista, mediante el cual se pretende exorcizar *fantasmas interiores* utilizando el dibujo

23 Payró, Julio E. *op. cit.*, nota 13

como medio catártico, aunque pronto se advierte que lo que está en juego no es sino el sustrato mágico-indígena de los cuentos infantiles: en ***Pesadilla*** extraños seres híbridos, desmesurados contra un tronco seco, acechan la costa; en ***Vegetal antropomorfo*** y en ***Metamorfosis*** se sorprende el momento crítico de la mutación planta (¿de maíz?) en ser humano o viceversa; en ***Acuario*** protozoarios mínimos conviven con gráciles serpientes marinas en un espacio neutro; en ***El templo*** una silueta diabólica esquemática, una flor gigante y un curioso animal barbado, con cabeza vegetal, que ocupa el primer plano, custodian o acechan un templo indefinido, sobre el que se ciernen oscuros nubarrones. En todos los casos, una maraña de líneas tiende a homogeneizar forma y fondo, produciendo interpenetraciones, pasajes, ambigüedades que corresponden, conceptualmente, a la unificación e indistinción que se opera tanto en el universo onírico como en la actitud mágica. Estilísticamente, las diferencias que existen entre aquél y ésta son las que se pueden detectar entre surrealismo y realismo mágico.

IV. Hay un período al que Emilio Ellena se refiere como "*período relativamente anárquico*"[24], que se extiende aproximadamente entre 1945 y 1950, en que Gambartes explora distintas técnicas (básicamente óleo, pero también acuarela y a veces dibujo) y distintas temáticas (paisajes de barrio, vecinas; comienzan los personajes *mágicos*, como *las espiritistas*, *las hechiceras*.

El ídolo, de 1944, es un óleo que de alguna manera continúa las imágenes *oníricas*. Se trata, en este caso, de una roca —más que de un árbol— que irrumpe en una costa imprecisa o en un paisaje desértico, casi metafísico, con rostro monstruoso.

Esta singular transición árbol-roca-hombre se abre, en cuanto a su sentido, a connotaciones diversas: puede aludir a los procesos animistas-mágicos que están asociados a la percepción *mágica* o al origen de los mitos. Pero también, estos años signados por el desarrollo y el fin de la segunda guerra mundial, puede ser enfocada como metáfora visual de la guerra.

En este conjunto tan heterogéneo de obras es necesario recalcar que en algunas se observa un cambio en el ordenamiento compositivo, que respondería a un espíritu por lo menos parcialmente constructivista. Se ha relacionado este cambio con el conocimiento que a partir de 1944 tuvo Gambartes del *Universalismo constructivo* de Joaquín Torres García. Ejemplo de esta nueva actitud sería ***La pileta***, óleo fechado en 1949, en que la cuadrangulación del espacio, la casi geometrización de la figura femenina, la neutralización de la tercera dimensión, la proporción de los distintos elementos y la síntesis lineal hacen pensar en la influencia del gran maestro uruguayo.

24 Emilio Ellena, en conferencia citada.

V. Es hacia 1950 cuando Gambartes encuentra la vía del arte que lo hará perdurable. Dice Julio E. Payró: "*Cumplidos los cuarenta años (…) el pintor rosarino muestra que ha encontrado su senda*"[25]. No se trata sólo de su cofundación del Grupo Litoral sino también de su técnica "cromo al yeso", que consiste en cubrir el soporte por ambos lados con enduido de yeso y cola, dejarlo secar, lijarlo y aplicar encima el color (generalmente acuarela, a veces óleo) al que luego raya. Más frecuentemente aplica el color en pinceladas cortas y menudas, lo cual da origen a texturas que caracterizan este período, y que generan una atmósfera *sui generis*.

Acerca del hallazgo de esta técnica por Gambartes, Emilio Ellena deslizaba en 1980 la hipótesis de que podría haber sido sugerida por la obra de Mario Carreño, artista cubano que en 1949 expuso en la Galería Bonino (entonces Samos) un conjunto de tintas sobre papeles enyesados.[26]

El interés de Gambartes por conocer más profundamente los contextos autóctonos lo lleva a viajar en 1953 a La Rioja y en 1956 a Santiago del Estero. También a investigar sobre los *payé*, como lo demuestra una conferencia transmitida por Radio Nacional en agosto de 1958.

El viaje a Nonogasta, de La Rioja (provincia situada al noroeste argentino, y recostada contra la precordillera) aparece registrado en una carta dirigida a su esposa y conservada en el archivo familiar. En esta carta, fechada el 9 de septiembre de 1953, Gambartes dice: "*Luego de un viaje de 24 horas continuas de ómnibus en medio de una tierra bárbara, hemos llegado a estas Postas de Velazco muertos de cansancio y hambre. Hoy bien descansado y comido he salido a dibujar este desierto de piedras, cardones y árboles que parecen hechos de alambre...*"[27]. Convertido en documento, este mensaje conyugal atestigua la tarea autoimpuesta por el artista en la búsqueda de las "raíces", coincidentes en este caso con la tierra de origen de su abuela Ita. A este respecto, cabe citar el testimonio de su hermano Perfecto: "*Mi abuela materna, doña Carmen Romero (…) le hablaba de La Rioja, su tierra natal y exaltaba la figura de El Chacho y sus correrías, como figura patricia y bravía del terruño (…). La Ita, así la llamábamos a la abuela (...)*". Y prosigue el testimonio: "*Leo lo dijo en rueda familiar y en homenaje a la abuela materna: 'Mi gran satisfacción es tener un cuadro allá, en tierra de la Ita', al habérsele adjudicado el premio principal en el Museo de La Rioja*"[28].

En 1956 viaja a Santiago del Estero, y de este viaje se guarda una foto y apuntes hechos a la acuarela. Estos viajes al artista no sólo le sirven para abrevar de un paisaje especialmente connotado: en ambos casos llega al área de irradiación de la cultura diaguita, con

25 Payró, Julio E. *op. cit.*, nota 13.
26 Emilio Ellena, en conferencia citada, nota 24.
27 En "Carta a Pituca", archivo familiar.
28 Testimonio de Perfecto Gambartes, hermano de Leónidas.

cuya iconografía es posible relacionar la iconografía gambartesiana. El investigador Antonio Serrano, al referirse al "arte decorativo de los diaguitas", reconoce "tres bien definidas áreas culturales": la del valle de Santa María (calchaquí), la de Catamarca (barreal) y la del suroeste de La Rioja (Angualasto).[29] Pero agrega Serrano: "*Es evidente que para los españoles eran diaguitas todos los que hablaban el idioma kakán y dentro de este criterio eran también para ellos diaguitas los juríes de Santiago del Estero*". De modo entonces que "*el problema diaguita se perfila ya claramente como un complejo de por lo menos cuatro culturas de desarrollos independientes, compenetradas o infiltradas parcialmente*", y lo que las unifica es que "*lo más característico de cada una de estas culturas es su arte decorativo*".[30] El mismo autor adjunta un cuadro sinóptico que ilustra acerca del origen de su "decoración simétrica", y copias de motivos iconográficos predominantes. En éstos, los de origen "fisiógeno" ("copias libres de animales o plantes") pasarían por un proceso de abstracción (lo que Serrano llama "desnaturalización") que daría como resultado una "monstruonización" o una "geometrización", lo cual implicaría a su vez una "desarticulación" (que en el caso de los motivos "geometrizados" lleva líneas y formas geométricas simples: líneas "aserradas", círculos, rombos, etc.) de elementos que permanecen aislados o se reúnen de nuevo gracias a una "recomposición".[31]

Pero es también posible que Gambartes haya nutrido su visión con otras fuentes. Aparte del auge de la inspiración *primitivista* que está en el origen de muchos de los *ismos* del siglo xx, es conveniente recordar que *El arte primitivo* de Franz Boas circulaba abundantemente por las librerías argentinas desde la aparición de la traducción castellana (la editorial Fondo de Cultura Económica la había publicado en México en 1947), y que en medios antropológicos se conocía a Claude Lévi-Strauss, aunque no creemos probable que Gambartes haya accedido a sus textos, puesto que la obra de más difusión en Argentina, *Antropología estructural*, donde Lévi-Strauss se refiere en dos capítulos al arte, fue publicada en París en 1958 y traducida por EUDEBA y publicada en Buenos Aires después de la muerte de Gambartes en 1968.

Pero si la aplicación más o menos exhaustiva del método comparativo a la iconografía gambartesiana y la diaguita de otras etnias indígenas o *primitivas* de diverso origen podría ilustrarnos parcialmente acerca de la forma y los procesos creativos puestos en juego por el artista, es evidente que los resultados serían insuficientes para explicar la obra en su globalidad, aun en este período. En todo caso, podríamos decir que Gambartes ha encontrado la manera más adecuada de expresar lo que casi desde el principio ha captado intuitivamente: las estructuras mágico-míticas que, procedentes de las etnias indígenas, sobreviven a la población mestizada que lo rodea, ya sea en el campo o en los suburbios, o en el noroeste argentino. Dichas estructuras alientan cuentos, leyendas, creencias, comportamientos y se constituyen casi en categorías mentales que se resisten tenazmente a la modernidad hasta el ingreso masivo de los *mass media* (sobre todo de la televisión) y de otros mitos, los de las culturas de masas.

Es en la explicación de esas estructuras que Gambartes acude a fuentes bibliográficas que lo llevan a profundizar en "*ciertos procesos mágicos en los que es tan rica nuestra América*"[32]. Desestima la información aportada por cronistas de "*posiciones religiosas estrictas —jesuitas, como Manuel de Nóbrega o José de Anchieta; calvinistas como Juan de Léry—*", porque, "*en presencia de la conducta mágico-religiosa (…) sólo captan (...) el rito exterior al que juzgan artificial o falso*".[33] Lo que Gambartes reprueba es la distinción que la "*civilización occidental y cristiana*", aun desde el punto de vista científico, ha establecido entre magia y religión, olvidando quizá que se trata de diversas formas de acceso a "lo santo", maneras distintas, pero igualmente respetables de categorizar lo sagrado y lo profano.

Su interés por el *payé* lo lleva a investigar: se trata de un vocablo procedente de las lenguas tupíes, que tiene dos sentidos básicos, pues designa a la vez al *shamán* (en sus diversas modalidades) y al amuleto o talismán indígena, luego mestizo.

El *payé*, en cuanto al individuo que lo encarna y representa, tiene diversas acepciones: **1**. El *shaman* típico, curandero y vidente (*"(...) el individuo que en razón de una capacidad innata e intransferible llega a poder curar los males —ya sea por las vías de una medicina primaria o por medio de rituales mágico-religiosos—, a predecir futuro y a comunicarse con espíritus"*, dice Gambartes). **2**. El hombre con la capacidad mítica de transformarse en un animal (Gambartes habla del "*payé*-jaguar de los guaraníes", Serrano muestra, icónicamente, la evolución del felino en la cultura barreal. Pero las mitologías indígenas incluyen fuertemente en su panteón al hombre-animal o al animal-hombre). **3**. Un dios protector ("*(...) un payé enseña a los tupíes a plantar mandioca*", acota Gambartes).[34]

Pero el *payé*, sigue diciendo el artista, nomina también "*los diferentes elementos que componen su ritual. Y es así payé el amuleto que él entrega para la curación; la predicción en sí; el espíritu, en síntesis, que vincula al hechicero y a los entes mágicos que él crea o transmite*"[35].

29 Serrano, Antonio. *El arte decorativo en los diaguitas*, Instituto de Arqueología, Lingüística y Folclore Doctor Pablo Cabrera, Universidad Nacional de Córdoba, 1943.

30 *Ibíd.*, p. 1110.

31 *Ibíd.*, cuadro sinóptico.

32 Gambartes, Leónidas. "Payé de la danza ceremonial", texto leído en LRA Radio Nacional, en agosto de 1958.

33 *Ibíd.*

34 *Ibíd.*

35 *Ibíd.*

En el tiempo que se extiende hasta su muerte en 1963, Gambartes despliega al máximo nivel sus recursos, y realiza una gran cantidad de variantes de series temáticas, que sería posible agrupar de modos diferentes según el criterio que se adoptara para clasificarlas. Si se comparan las fechas en que las obras particulares fueron realizadas, se observa que estas series no se dan en forma sucesiva sino simultánea.

Principales series temáticas (1950-1963)

Una clasificación simplista podría aventurar la existencia de dos grandes conjuntos:

1. Uno que tematiza el mundo cotidiano, preferentemente de la mujer autóctona, sus labores en relación con la tierra y sus productos, su maternidad, el paisaje generalmente llano. Un antecedente de estas obras es ***La pileta***, pero en los cromos al yeso realizados a partir de 1950 se acentúa el carácter hierático, el color se hace ardiente o sombrío, las figuras de pie adquieren un talante totémico y las sentadas o en cuclillas se posan sobre el suelo asumiendo el contorno estático de cacharros indígenas. Así el horizonte bajo de una tierra ardida sirve de continente a ***Las curanderas*** (1958), donde éstas son objeto de una figuración casi geometrizada y sometidas a la tripartición del espacio. En ***Nocturno agorero*** (1953), las dos figuras femeninas, cubiertas de un pañuelo blanco que subraya el color cetrino, emergen con ojos vacíos desde un cielo azul-negruzco, puntuado con pájaros agoreros. En ***Luna verde***, una curandera se dedica a sus conjuros junto a una inquietante figura animal, un sapo con brazos casi humanos, bajo un cielo también sombrío y también surcado por aves agoreras. En ***Los personajes*** (1958), la mujer cántaro comparte el espacio escindido en dos franjas horizontales con un personaje ambiguo (un gallo, un pájaro), y un bulto impreciso.

En un texto sobre el dibujo, Gambartes decía: "*(...) dibujar no solamente es conocer y tomar partido sino que además es principalmente hacer vivir el sentimiento de la forma... (…)... un buen dibujo, antes que una referencia a lo que representa, vale por su adecuación orgánica, porque cuando ésta está resuelta cada cosa en su lugar se hace evidente; entonces canta con la musicalidad visual de sus líneas, acentos, manchas y contrastes, resultando una superficie animada y verdadera como la vida...*"[36]. Y también: "*(...) creemos que toda proposición teórica sobre el color es notoriamente insuficiente; es necesario verlo, y ver un color significa sencillamente su posición armónica con respecto a los que le rodean*"[37]. Musicalidad y armonía remiten posiblemente a un sistema relacional que subyace a la forma orgánica, que en última instancia es estructura, estructura construida y también, por debajo de las figuras aparente, estructura constructiva...

2. El otro conjunto le permite al artista, como dice Roger Pla, hace un viaje "*al fondo de la pintura*"[38]. Mientras las figuras del conjunto anterior son en cierto modo opacas, cerradas en sí mismas, éstas efectúan una develación que va desde la superficie hasta el fondo, como en una fantástica imbricación de cajas chinas. De la forma inicial queda, en general, sólo el contorno, pues el ojo radiográfico, que apunta progresivamente hasta lo más y más profundo, va abriendo puertas y compuertas, revelando los procesos ocultos de la condensación, exponiendo la pluralidad ontológica del animismo y su sincrónica homogeneización, tratando, quizá, de desnudar el núcleo de los arquetipos que subyacen pegados a la tierra original, en la zona más antigua, perdurable, escondida e incógnita del imaginario colectivo.

Se trata, en realidad, de mitoformas que Gambartes logra plasmar gracias a la más perfecta adecuación de forma y contenido, de significante y significado. La bipartición o tripartición del espacio, la geometrización de las figuras, la fragmentación del color y su ágil alternancia, el trabajo sobre el plano que en sí encierra, sin embargo, una superposición de otros planos, una pincelada menuda y tenaz que jamás se descontrola y que al mismo tiempo que permite filtrar el blanco del soporte lo cubre de texturas y de tonos, son algunos de los recursos que Gambartes emplea para dejar de lado la temporalidad histórica e introducirnos en el no-tiempo del mito. Pero, evidentemente, no son sólo los niveles morfológico y sintáctico los que sustentan su acceso al mismo; para ello necesita reforzar el nivel semántico, y lo hace acudiendo a objetos o procesos simbólicos: la planta de maíz, los pájaros, los ofidios, los batracios, las metamorfosis basadas en el derrumbamiento de las fronteras ontológicas que separan los reinos naturales, los dioses tutelares, los hombres y su paisaje, y, sobre todo, los mitos que los involucran.

Las obras más complejas e interesantes de Gambartes pertenecen a este conjunto: en ***Conjuro rojo*** (1958) las oscuras palmas del conjuro, largas y abiertas como penachos, se repiten en los pies sobre un cuerpo del cántaro, en un espacio horizontalmente tripartito en que las gradaciones del rojo evocan a un inmenso sol de fuego sobre una tierra encendida. El ***Payé yuyero*** (1955) es el *shaman* encuadrado entre las plantas de la tierra y que también las esgrime, en una visión planista, frontal y radiográfica, configurando una variante icónica de particular refinamiento. ***La luz mala*** (1954), a través de la simplificación extrema se convierte en una obra casi-abstracta, y sin embargo sugiere con singular fuerza la soledad de la llanura santafesina, la noche apenas iluminada por la luz que se eleva desde los restos óseos y convoca o ahuyenta las aves

36 Gambartes, Leónidas. "Del dibujo", texto mimeografiado, s/f.

37 Gambartes, Leónidas. "Del color", texto mimeografiado, s/f.

38 Pla, Roger. "Leónidas Gambartes", en *Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.

agoreras. En ***Mitoformas en blanco y rojo*** (1955) la geometrización a lo Klee de figuras marcadas por el contrapunto del rojo y del blanco neutraliza en cierto modo su carácter ambiguo y misterioso, como el mito del que proceden. En ***Acuario*** (1954), la grácil simplificación de los peces no logra eliminar su dinamismo, quizá por el lirismo del color que les sirve de fondo y por la virtualidad de los itinerarios, remarcada por los ángulos de la cabeza. En ***Formas kakuy*** (1958), una leyenda del norte argentino adquiere una fascinante belleza formal en los dos cuerpos frontales y planos, que sobre un fondo rojo, texturado y a intervalos interrumpido por mitoformas mínimas, exhiben la congoja de la mujer transformada en pájaro junto al hermano-pájaro ausente. En ***Mitología mágica*** (1958) las tres figuras totémicas comparten un espacio delimitado por planos fragmentados e impregnados de tonos *telúricos*, y a pesar de su no corporeidad se posan como ánforas circunscriptas y cubiertas por un diseño *primitivo*. Son sólo dos los personajes de ***Magia del maíz*** (1958), donde las manos y los pies en peine, encontrados o abiertos, podrían constituir una disimulada *cita* de la iconografía precolombina, y donde una luz crepuscular, a ras del horizonte, subraya el hieratismo de los celebrantes del rito e ilumina las plantas repetidas del maíz y el cuenco romboide con sus granos. ***Música ritual*** (1958) responde al respeto de Gambartes por la danza ritual en la América indígena, cuyos equivalentes visuales trata de encontrar mediante el recurso de ritmos lineales y armonías colorísticas. ***Génesis*** (1959) ilustra la plasmación icónica de una cosmogonía americana, desde el supuesto fíat de un dios-hombre-planta impreciso (¿las manos y los pies de cacto?) que moviliza gráciles reptiles, la serpiente heráldica que emerge de montañas esbozadas, las aves que sobrevuelan, el enorme pájaro que acecha y que misteriosamente se ha independizado.

Hay algunas obras como ***La ofrenda*** (1962), realizada unos meses antes de su muerte, donde los dos conjuntos precitados convergen: dos mujeres procesantes, de perfil, avanzan llevando ramas contra un friso cubierto de iconos de dioses, de "dioses olvidados". Pero ellas mismas, aunque partan de una zona inferior, distinta de la otra, integran un friso mayor, complejo, en el cual se intercalan rítmicamente, dejando que en los intersticios las figuras plasmadas en el friso dirijan miradas especulares, reversibles, al espectador. Esta obra, que aunque de dimensiones relativamente reducidas podría obedecer a una concepción mural, es una especie de compendio, de *suma* final de la producción de Gambartes, como lo ha hecho notar Osvaldo Seiguerman[39].

Leónidas Gambartes después del Quinto Centenario

En América Latina la tardía introducción de las vanguardias (el "despertar de la conciencia artística") coincidió, la mayor parte de las veces, con lo que Marta Traba llamó la "tradición de lo nacional", y ambas estuvieron íntimamente relacionadas con la dialéctica entre universalidad y región, que alimentó renovadamente el ideario latinoamericano. Esta situación se resolvió, a partir de los años diez, con la resemantización regional de los códigos *universales*, que de hecho implicó la mediatización *antropofágica* de las poéticas metropolitanas. Hacia los años cincuenta, Marta Traba habló de "arte latinoamericano" como globalidad, lo cual supone, por encima de la unidad geográfica, cierta similitud y aun cierta sincronización de los procesos sociales y culturales básicos, y se manifestaría en la presencia de ciertas *marcas* regionales en los productos.

Que esta suposición es justa lo acredita la presencia de grandes artistas latinoamericanos que van tejiendo con obras y actitudes una historia común. La tejen a partir de los propios contextos, pero sin eludir la *universalidad*; más aún, acceden a ésta porque parten de aquéllos, o en algún momento los insertan. Por eso sus obras tienen una profunda relación con la identidad sin que dejen de ser.

En esa historia común es necesario incluir a Leónidas Gambartes, uno de los más lúcidos "magos de la tierra" en la Argentina, quien fue, por encima de todo, un gran artista latinoamericano. Porque tendió puentes de intertextualidad con artistas como Tamayo, Mérida, Torres García, Portinari y otros que en México, Uruguay o Brasil oían, en el concierto universal, las voces de América. Porque se nutrió de los paisajes, del color, de la materia, de los símbolos y de la magia que persisten en la llanura, la montaña y el río habitados por los herederos del "inca sensual y fino".

Algunas obras de Gambartes parecen simulacros de antiguos petroglifos, otros evocan fósiles o pictogramas incisos en barros seculares. Las mujeres están adheridas a la tierra como plantas de maíz, los animales se deslizan como hechos de materia telúrica y como configurando, al mismo tiempo, un bestiario mítico recurrente. La demora en los rituales otorga a las obras un aura casi mágica, un valor casi cultual.

Y es justamente la fidelidad a la América ancestral, perdurable bajo los ropajes modernos, la que, casi a cincuenta años de su muerte, ha abierto a Leónidas Gambartes las puertas de los museos del mundo, muchos años después de haberse cumplido el Quinto Centenario de la llegada de Colón a las tierras del Sur.

39 Seiguerman, Osvaldo. "Identidad nacional y pintura de vanguardia", *Revista Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, mayo-junio de 1987.

Misterio y luz de Gambartes

Manuel Mujica Láinez

Los artistas actuales suelen escamotear en su obra la presencia de lo característico, de lo *propio*, de lo más hondamente enraizado en las esencias tradicionales del lugar que los ha nutrido y en el cual realizan esa obra, diciendo que son cosas secundarias, que no atañen al arte puro y que deben quedar relegadas en el *bric-à-brac* modesto de los folkloristas, albergue de curiosidades. Al proceder así, entregan a manos incapaces de una valoración plástica superior, y cuya labor —por muchos motivos laudable y por muchas sospechosa o ingenua— se limita a una esfera intelectual bastante pobre, un tesoro, un inmenso tesoro enriquecido a lo largo de la centurias, cuyo verdadero sentido se pierde o por lo menos se falsea, pues sus inesperados dueños (meros clasificadores dentro de humildes vitrinas, para quienes nada significa la *inspiración* que ese tesoro encierra, y en consecuencia su vivencia permanentemente vivificadora) disfrazan el metal duro y vibrante bajo los embadurnamientos pintorescos, hasta que la primitiva máscara de oro parece una máscara carnavalesca de cartón.

Es curioso observar que muchos artistas, creadores de belleza, intérpretes de lo más profundo, han renunciado con orgulloso desdén a esos fundamentalísimos materiales —y a la misión que les plantea su capacidad de exaltarlos al nivel de obra estética— en momentos en que doquier, en el mundo entero, florecen los nacionalismos. Dijérase que esos artistas contemporáneos responsables consideran que la jerarquía del mensaje que por su condición están obligados a transmitirnos es tal que todo lo que aluda a temas y asuntos que no sean universales carece de nobleza e importancia ineludibles para solicitar su atención.

¿Reaccionan así, oponiendo la visión vasta, despojada y deshumanizada de un mundo que ignora las fronteras y que sólo en la abstracción no figurativa halla campo digno para sus preocupaciones, frente a la totalitaria ceguera de quienes se empeñan en otorgar a lo nacional, cueste lo que cueste, una arbitraria y agresiva trascendencia? ¿Acaso, si es grave el riesgo que entraña la cultura dirigida, chauvinista, que se obstina en afirmar que únicamente lo *made in* el país cuya cultura se dirige merece que nos ocupemos de enaltecerlo y difundirlo, no es grave también, y muy grave, la opuesta actitud que se encastilla para robustecer su resistencia frente a esa coartación, en un plano que entre otros males puede acarrear el de la despersonalización del artista que abdica de su sangre, su medio y su atmósfera, confundiéndolo en una masa diluida, cada vez más uniforme —a pesar de su aparente diversidad—, a medida que transcurre el tiempo y a medida que la tendencia de ir a lo universal —y aun a lo cósmico— se intensifica? ¿No le corresponde al artista auténtico —que es, por descontado, el único que tenemos en cuenta al formular estos interrogantes— buscar una fórmula que contemple la posibilidad de reelaborar lo *suyo* hasta elevarlo a un orden que está más allá de las relativas fronteras?

Claro que no es nada fácil —y hasta muy difícil— conseguirlo. Entonces, como dijimos arriba, se prefiere escamotearlo. Pero no es justo hacerlo. Tenemos que pagar lo que debemos a lo nuestro, a lo que nos ha formado.

Aquí, en el Río de la Plata, los que han recorrido ese camino arduo y han llegado con éxito a la meta son pocos. ¿Cómo no recordar, por lo pronto, a Figari, pintor de su época, y vecino de Bonnard, de Vuillard y de Anglada Camarassa, y conservador emotivo de lo fundamentalmente nuestro? Que el fantasmón de la "anécdota" —espantapájaros alzado por los débiles para alejar a las aves de diestro canto— no asuste a los artistas verdaderos. Lo primero es ser pintor: un verdadero pintor se mueve con tanta holgura en el aire de la "anécdota" como en los espacios del arte concreto. Sólo que ahora (ahora, porque la moda es el peor tirano) resulta mucho más cómodo hacer de lado a la "anécdota", relegarla en la utilería teatral del siglo XIX; y volar majestuosamente con geométricas líneas y puntos —no siempre legítimos— por una estratósfera en la que los accidentes son raros. Y además no confundamos... una cosa es la "anécdota" en la acepción menospreciadora que los críticos dan al vocablo (la "anécdota" del cardenal que visita a una marquesa en los cuadros increíbles de Sánchez Barbudo y de Villegas) y otra al afán de conferir categoría estética, *sin renunciar a ninguna, a absolutamente ninguna de las exigencias rígidas que impone la obra de arte*, a temas profundamente nuestros, y más aún, a *descubrir*, empleando para ello la lucidez poética del artista, esos temas y esas creencias que configuran nuestra fisonomía, nuestro sello, nuestra identidad.

Por ese rumbo ha indagado Pedro Figari. Por él han andado también Miguel Carlos Victorica, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Raúl Soldi... y Gertrudis Chale y Carybé... teniendo en cuenta lo nuestro, pero sin apartar las miras, ni un segundo, de la pintura, de lo que debe ser la *pintura* y que pasa antes que nada... En ese mismo sector —al cual pertenecen las primeras manifestaciones de Miguel Ocampo y al cual seguramente regresará enriquecido de sus notables experiencias "concretas"— se ubica el rosarino Leónidas Gambartes.

Gambartes ha visto al mundo que lo rodea como un espectáculo de magia, de brujería. Ya ha entrado en él sin temor.

En Buenos Aires, altos muros de cemento y de cosmopolitismo destierran a América de las calles afiebradas en las que se alinea el lujo de los escaparates internacionales. A América no se la siente aquí. Las grandes metrópolis, cuando carecen de monumentos antiguos que atestiguan la permanencia de lo histórico, se parecen entre sí y parecen situadas allende los países, en una zona propia

extranacional, en la que todas las naciones convergen con su estrépito múltiple. Pero, no bien salimos de Buenos Aires para internarnos en la pampa o en uno de esos trenes que enhebran estaciones taciturnas, o no bien remontamos los ríos solemnes hacia las selvas del norte, o nos dirigimos hacia la cordillera colosal o hacia las nieves y los lagos mitológicos del sur, advertimos que nos acecha el misterio, que la América enorme y secreta está ahí, que sigue ahí, a las puertas de la Capital, a pesar de los *chalets* y las estaciones de servicio de nafta y las canchas de tenis y los aristocráticos clubes de pesca y los colectivos y ómnibus, sembrados a través de la república, que no consiguen tranquilizarnos, porque América —la América enorme y secreta, con sus milenarias razas impenetrables y su magia y su telurismo— sigue ahí, y su presencia se palpa en los ranchos monótonos y en la contenida emoción del paisaje desmesurado.

Gambartes ha captado esa presencia abrumadora. Cuando oyó el llamamiento de la pintura y comprendió que ése era su medio expresivo, comprendió también que lo que debía expresar era ese enigma. La gente que lo rodeaba ensimismada, hablaba poco, pero en torno flotaba, como un aura, el resplandor de un misterio que es el misterio americano. Se aproximó a esa gente tallada en piedra dura, roqueña, para recoger su mensaje. Y el mensaje extraño fluyó sobre su pintura. Son voces remotas, venidas del fondo del tiempo, y por eso mismo casi inaudibles. Voces que se mezclan con otras voces, en la bruma lejana.

Sin proponérselo, mientras transmitía el mensaje callado, Gambartes lo vinculó con otros mensajes que se adunan con la esencia de los pueblos, porque lo muy viejo termina por parecerse al llegar a la suprema simplificación inicial. Pompeya y los etruscos y Bizancio, el hieratismo hermético, estaban más cerca de esos seres que Buenos Aires, que lo que podemos sentir en Buenos Aires. Gambartes lo vio con claridad. Y sus carpetas se fueron colmando de imágenes arcanas, obsesionantes, que proclaman la infinita vetustez de nuestro país aparentemente nuevo.

Pompeya y los etruscos... y Picasso y Campigli. Nuestro Leónidas Gambartes es un pintor contemporáneo que se sitúa resueltamente en las filas avanzadas. Y simultáneamente es un arcaico, un primitivo, cuya parábola plástica se ensancha por encima del tiempo. Sobrio como los personajes que interpreta, pleno como los artistas ilustres que, siendo tan personal, evoca, hace llegar hasta nosotros (al poseer las dos condiciones básicas imprescindibles: la de ser un artista *actual* y la de ser un catador de lo que nutre las raíces de nuestro suelo) el soplo nigromántico, lírico —y por momentos terrible— que nació junto a las autóctonas hogueras supersticiosas.

En sus cromos al yeso, que de repente logran la vibración luminosa de los mosaicos, por el temblor de infinitos puntos blancos, o que sugieren con su rayado y raspado y con la concepción de su estructura la calidad de la pintura —desenterrada—, de los antiquísimos muros decorados con trozos de frescos, desfila una multitud oscura y dramática: mujeres de páramo, brujas, hombres-amuleto, hombres-huacos... Avanzan envueltos en un aire inquietante e inmóvil que los deforma, que les alarga o achata las cabezas, que los aplasta hasta transformarlos en piedras cuadradas, que los alza en la desolación del paisaje como menhires o tótems. Nada falta allí y nada sobra. Como las leyendas de las cuales preceden, como la savia que los alimenta, son simples y puros.

Los insensibles ante la incógnita que nos circunda, los que van por la vida con una bovina indiferencia, y también los insensibles frente al esoterismo de la pintura actual, se encogerán de hombros ante las obras de Gambartes, o se pondrán furiosos y gritarán que ésas son caricaturas, que esos rostros monstruosos no tienen nada que ver con la realidad. Lo harán porque no comprenden lo más digno de admiración dentro de la tarea llevada a cabo por Gambartes, o sea, la transposición de un misterio —el misterio de la vida y de la muerte, con todo lo que entraña de pavoroso— a otro misterio —el misterio de la pintura de hoy, con todo lo que implica de sutil—. Los personajes de Gambartes son monstruosos porque es monstruoso lo que alrededor de nosotros atisba, invisible y amenazante. Y así como ellos están metidos en el paisaje, hundidos en él, el paisaje se mete y hunde en ellos para dar forma a una sola masa mineral y vegetal.

Una concepción tan penetrante como la de Leónidas Gambartes tenía que vincularlo con los primitivos. Para él, como para ellos, lo accesorio cae en pedazos y se borra, dejando sitio únicamente a lo esencial, el duro esquema, pues así lo impone su doloroso afán de atraer a la superficie, del subterráneo en el cual se escondían, hoscas, esas ideas elementales, esos "principios" con los cuales construye la inescrutable naturaleza.

Lo mismo que Picasso, ha ido al origen de la forma. Y su forma, su hombre y su mujer son mucho más que un hombre y una mujer: son recios cántaros de rugosa arcilla en los que se vuelca un contenido secreto, tan poderoso que moldea al cántaro y lo hincha como si todo lo que hay encerrado allí dentro quisiera escapar. Por ello, esas mujeres-rocas de Gambartes; por ello, esos hombres de jaspe y obsidiana, esos ídolos plenos.

Gambartes nos brinda con su obra un ejemplo de rara jerarquía. Es dueño, al mismo tiempo, de una fuerza vital impresionante y de una delicadeza conmovedora, realmente poética. Sabe moverse en el mundo de las ideas estrictas (el mundo en el que el mal tiene una faz y una faz el bien) y decantarlo y transvasarlo a un

mundo de colores bajos, que se responden como voces graves, del cual está proscripto el alarido cromático porque lo que hay que transmitir es tan imponente que exige el tono ritual, monocorde, de la salmodia.

Artista de hoy, de ayer y de mañana, suma su nombre a los de los artistas argentinos —y extranjeros— efectivamente perdurables. No se puede estar delante de una de sus composiciones severas, inexorables, sin dejarse arrastrar por ella, sin entrar en ella, en su tensa atmósfera que comunica algo, patético y digno, incorrupto e inspirado, que debemos calificar de religioso.

Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes

Roger Pla

Publicado en *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1954.

No es tanto la tierra o el hombre lo que sirve de tema a la pintura de Gambartes —aunque al propio artista sólo le interese saber, quizá, que su tema es la tierra y aquellas criaturas que de algún modo se le muestran como confundidas con la tierra— sino el *pasado* de esta tierra y estas criaturas. En otros términos, lo telúrico, en su imbricación profunda con lo indígena, constituye el último estrato del contenido de su obra. Dentro de esta trama temática o, con más exactitud, identificado con ella, su repertorio formal, su medio expresivo, se apoya y se vale de la sabiduría técnica *culta*, aquella que hoy da su rendimiento en las direcciones preferentemente abstractas del arte moderno. En este sentido, mientras por la forma Gambartes se muestra como un pintor occidental culto, por el contenido es un indígena americano, un primitivo. Factores ambos que, cuando se conjugan como en esta obra engendrando un valor artístico absoluto en sí mismo, revelan no una mera utilización mecánica de determinados recursos técnicos puestos al servicio de un deliberado propósito temático sino una sola unidad expresiva de doble raíz, irracional la una, racional la otra, confundidas ambas probablemente en estado de lucha, pero sin victorias ni derrotas recíprocas, tal, por otra parte, como ocurre siempre en toda verdadera obra de arte. En este sentido, lo *oculto* y lo *primitivo* se conjugan en Gambartes tal como se han conjugado en la obra de otros artistas del continente americano. Pero si en México, Cuba o Brasil esto no nos ha producido ningún asombro, nos lo produce, por cierto, en la Argentina, donde tal eventualidad configura un hecho verdaderamente insólito.

Esto se comprende no bien se piensa en el hecho notorio de que la estructura étnica de la Argentina es muy distinta de la del resto de América. Debido a ciertas diferencias específicas en su desarrollo histórico, nuestro país ha quedado al margen de su propio pasado indígena. Así, por ejemplo, mientras la gravitación del elemento africano importado en tiempos de la esclavitud es aquí inexistente, pues su afluencia se verificó en pequeñísima escala y fue rápidamente suprimida, la de los grupos indígenas ha quedado prácticamente, y *grosso modo*, limitada al mestizaje, en principal medida el derivado del grupo guaraní —que antes se extendía desde el Brasil hasta el Río de la Plata—, y del colla —los descendientes, en general, de la población inca—. Pero aún ambos arrinconados, y, o bien confundidos racialmente con los blancos en los centros poblados, o bien relegados a la periferia de sus comarcas de origen y todos en un proceso de creciente mestizaje o desaparición.

Una de las causas fundamentales que explica esta *europeización* casi total de la Argentina debe verse, no tanto en la persecución deliberada y sistemática de esas minorías raciales —aunque primero las encomiendas y luego, instituida ya la república, las "campañas al desierto" hicieron mucho en este sentido— sino la influencia inmigratoria *aluvional*, como ha sido llamada, que se opera en el país a partir del primer decenio de este siglo y que fue algo así como el golpe de gracia en esta liquidación de los grupos raciales primitivos. Fue ella la que dio su fisonomía decisiva a nuestra tierra, y es este favor el que explica por qué nuestra pintura —entre otras manifestaciones culturales— ha sido y sigue siendo una pintura de acento y tono europeo, objetivo este último que en modo alguno implica una intención peyorativa, pues no deja de conservar un tono peculiar, originalísimo y fino, cuando es auténtico, y el cual precisamente le confiere una dignidad y una legalidad que tornan absurdas todas las declamaciones.

No es extraño, entonces, que el arte argentino, como ocurre en su literatura y en su música, no registre esos matices fuertemente telúricos donde vibran las raíces del pasado étnico continental que caracteriza, por ejemplo, al arte de México, Cuba o Brasil. El caso de un Tamayo, un Portinari, un Mérida —en otro sentido aun en un Siqueiros, un Rivera, un Orozco—, no se produce en la Argentina, simplemente, porque el estado mental y sensible que insinúa la obra de estos artistas, desde tan diversas apoyaturas estéticas, es el estado sensible y mental que corresponde a un conglomerado étnico donde la raza blanca está como soliviantada y urgida por las vivencias de una raza anterior aún no sofocada, y lo bastante fuerte como para introducir en ella las resonancias de su mundo mágico, ancestral o simplemente vivo. La Argentina, en cambio, es hoy un conglomerado blanco sin presiones apreciables internas de otro tipo racial al que hubiese sofocado. Por eso parecía poco menos que imposible trasladar a su arte las aspiraciones indoamericanas, y, cuando esto se intentaba, sólo se conseguía una cosa chirle, deliberada, un mero propósito teórico sin posibilidad alguna de profundidad. Y por eso también la sorpresa que produce la aparición de un pintor que, simplemente quiebra los marcos de esta lógica aparentemente férrea, abandona resueltamente y desde un principio los contenidos *europeos* que parecían ser las únicas y naturales vías de expresión nacional, y, sin discusiones teóricas ni manifiestos llenos de propósitos más o menos verbales, sin deliberadas postura filosófico-sociales, muestra una obra ya hecha y madura donde se registra esta veta indígena, telúrica, indoamericana, y con una tremenda, rotunda profundidad.

Esto es tanto más notable cuando Gambartes ni siquiera pertenece a las provincias del norte, donde podría admitirse conjeturalmente un arte de contenido *americano*, en el momento en que esas regiones lograran convertirse en un centro de producción cultural independiente. Cosa poco probable, por otra parte, pues su proceso parece seguir tras los paseos del que se registrara en el Sur, con centro de irradiación en la Cuenca del Plata. Gambartes no viajó

al Norte, movido, como otros, por decisiones voluntarias. Aquellos que, por razones teórico-filosóficas, quisieron recoger nuestro mundo indígena —preferentemente, por cierto, el colla, pues es el más fuerte y cohesivo— no lograron, al retorno de viaje —y lo mismo ha ocurrido en literatura y en música— hacer otra cosa que un arte turista. La temática indígena no parecía lo bastante fuerte como para introducirse espontáneamente en la pintura moderna, y su vigor sólo le permitía manifestarse en el folklore anónimo, popular, fenómeno de distinta naturaleza espiritual y psicológica. El pintor rosarino no sintió la atracción de esta temática por vía filosófica o ideológica. No se movía de Rosario, que es una ciudad de casi setecientos mil habitantes y, en resumen, un Buenos Aires más chico, a poco más de trescientos kilómetros de la Capital Federal. Pero en sus vagabundeos por los aledaños de la ciudad se sintió poderosamente atraído por la gente que habita en los rancheríos dispersos de las barrancas, y a los que el habitante de la ciudad llamada despectivamente "la negrada". El tipo de vida de estos rancheríos es primario, sórdido, de un desamparo obstinado, que parece a veces voluntario. A Gambartes le interesó esta vida, y esta gente, que parece al margen de la otra vida y la otra gente. Le interesaron especialmente, de modo poderoso, casi obsesionante, ciertos tipos. Y es que en estos tipos, lejanos descendientes de quién sabe qué remotos mestizajes, perduraban tenazmente, con sus mitos deformados en la superstición popular, sus misteriosas perplejidades, su asombro casi religioso, los restos sobrevivientes de aquellas razas indígenas que, aparentemente desparecidas, surgen de pronto en los ojos alucinados de un niño moreno, en la concentrada expresión de una vieja lavandera arrodillada, en la soledad de una huraña figura de niño absorto ante el paisaje. Porque esto es lo que ocurrió. El azar, la intuición, acaban de ponerlo frente a un mundo, inadvertido por todos, pero no menos real. Sin saberlo, sin preverlo quizás, se encontró en contacto, a través de ciertos tipos humanos, con una veta del pasado racial americano. Esta *negrada* era en el fondo la presencia viva, para quien supiera intuirla, de lo que resta aún en el litoral del mundo indígena. Y fue ella la que reclamó espontáneamente la atención del pintor, no una idea preconcebida que le hubieran hecho viajar en su busca. Le interesaron estos restos de criollaje que todavía hoy cumplen ritos arcaicos, curan sus males con sortilegios quizá precolombinos, recitan extrañas plegarias y miran pasar junto a ellos, sin intervenir en él, el mundo de los "blancos", al que siguen apenas por un momento, sin moverse de su sitio, con sus ojos tremendamente negros, tremendamente ausentes. Las mujeres, cuya ocupación casi única es el lavado de la ropa, se emplean a veces como lavanderas ocasionales; los hombres, cuya preocupación inmediata es la carne o el pez que sacan del río, el pan; su religión y su cultura, en las que priman hechicerías derivadas quizá de viejas magias indígenas; su vicio y su lujo: el mate. Pintó, en ese paisaje y estas gentes, todo esto: sus ocupaciones, su mundo mágico, su misterioso letargo, su asombro alucinante. Ése fue su tema. Quizá influyó misteriosamente en esta inclinación de Gambartes, inicialmente intuitiva, la circunstancia racial de que, por vía materna, hay algo en él mismo, nada más que una gota muy lejana, es cierto, de sangre india. Pero sea como fuere, la verdad es que en las estructuras psicológicas y formales de estas minorías raciales, en la magia que sobrevive latiendo dentro de un haz de supersticiones populares, en sus dramas color tierra, color resignación, diríamos; en la perplejidad que agranda los ojos casi despavoridos de estas mujeres y estos niños, encontró Gambartes, dirigiéndose, es claro, no a la exterioridad naturalista de estos modelos aislados sino a la captación esencial de sus raíces indígenas, la vibración de todo un pasado racial argentino, tal como, con menos excepcionalidad, las telas de un Mérida o un Tamayo sirven en su sabiduría formal a la expresión de una realidad racial mexicana o centroamericana. Pero mientras el pintor mexicano tiene ante la vista no sólo el espectáculo de esa realidad racial sino también las expresiones artísticas que la perpetúan llegando desde su más remoto pasado —los muros de Bonampak, Teotihuacan, Chichen-Itzá, etc.—, el pintor argentino sólo tenía ante los ojos estos tipos aislados, estas mujeres y estos niños en cuyo mestizaje sobrevive, y muy escondido y eventualmente, aquel mundo racial. Y, cosa muy importante, su paisaje, en el que están como envueltos, como disueltos, como perpetuados desde siglos en la misma eternidad de la tierra, tan confundidos en ella que, con una imperturbable presencia en su paisaje, le confieren por su propio contacto un ángulo de mira nuevo, una visión inusitada. En el caso del artista mexicano, no sorprende que la necesidad de expresar un mundo indígena poderoso, cuyos hombres no *sobreviven* sino que *viven* junto a él, surgiera naturalmente. El artista mismo podía ser en parte o en todo uno de estos indígenas. El propio estilo artístico de este mundo indígena, sus técnicas de comunicación, conectándose al fin de cuentas por mil sincronismos sutiles con el arte moderno —que no en vano buscó su inspiración en todas las formas arcaicas y primitivas del mundo—, le estaba ya dado, en principio, en sus propios monumentos y murales. Con Gambartes, en cambio, no podía ocurrir nada de esto. Por eso su hazaña es casi paleontológica, ya que de un aislado elemento reconstruyó artística y sensiblemente, bajo el impulso inicial de una intuición, un mundo desaparecido.

Pero una vez dada esta intuición inicial, la realización de la obra imponía el logro de los recursos formales adecuados. Como a otros pintores americanos, la experiencia técnica de la pintura moderna,

no sólo de la llamada "Escuela de París", le sirvió a Gambartes como vehículo eficaz para dar cauce a un contenido indigenista. Esto no es casual. El arte moderno, considerado, globalmente, es en sí mismo —y ello constituye la nota esencial y quizá única de su carácter como estilo de época—un arte esencialmente arcaico. Y, por lo tanto, psicológicamente.[1] De ahí su tendencia a buscar inspiración en las formas primitivas y hasta prehistóricas, y su apego a las síntesis violentas del arte negro africano. Un complejo psicológico-formal como el que configura el mundo indígena debía necesariamente encontrar un medio expresivo eficaz en una sabiduría técnica que, en el fondo, era el producto de un complejo formal y psicológico equivalente. Es esto lo que encontraron, sin duda, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, o Portinari en Brasil, al utilizar las enseñanzas de Klee, Picasso, o las generalidades de la pintura abstracta, cada uno partiendo de puntos de arranque independientes, para dar forma a sus contenidos temáticos autóctonos. Y es esto, también, lo que puede explicar algunas analogías entre estos pintores e inclusive algunos europeos —en el fondo sincronismos espontáneos que el historiador del arte conoce muy bien—, que más que analogías son secretas correspondencias en la base psicológica de estos estilos. Gambartes, también desde un punto de arranque personal, siguió la misma experiencia. La deformación expresiva; el valor psicológico de los tonos y la vibración sensible de la línea; el sentido del tiempo y del espacio en función de la trama compositiva; la especulación lúcida con las calidades; el valor metafísico de las tintas planas y la estructura planimétrica —conocida por todos los artistas primitivos, mágicos o religiosos, desde el Giotto hasta los murales de Bonampak—, fueron otros tantos elementos cromático-lineales que aquí no iban a movilizarse por puro esteticismo decorativo, como ocurrió con tantos pintores europeos y, en general, con todos los epígonos del mundo moderno, sino en servidumbre de un propósito artístico de contenido: dar presencia pictórica al mundo soterrado y misterioso, atravesado de terrores nocturnos y de soledades insondables, en cuyo seno palpitan como un escondido corazón estas vidas indígenas.

1 Aludimos aquí a un concepto que hemos desarrollado en algunas oportunidades, y al que no podemos, por supuesto, referirnos en extenso. El término *arcaico* —limitémonos a aclarar esto— es aplicado por nosotros estrictamente al arte de las épocas de transición —Epipaleolítico, Eneneolítco, etc.— cuya característica fundamental es una especie de imposibilidad por conjugar armónicamente, ya que equilibrio, ya en servidumbre del uno al otro, el sentido naturalista y abstracto de la forma. Esta imposibilidad hace que los dos sentidos históricamente fundamentales de la forma choquen en el arte arcaico sin enlace posible, creando una disonancia, una agrura sensible, que es la característica técnica de este arte y que también lo es del arte moderno —por lo cual lo hemos llamado arcaico—, tanto en el Picasso cubista como en el actual, el Klee expresionista o el abstracto, un Portinari, un Chagall, un Kandinsky como un Kokoschka. Característica que está también —y de ahí su parentesco psicológico-formal con el moderno— en el arte indoamericano, cuyo ámbito cultural, a la llegada de los españoles, vivía presumiblemente, en sus formas más avanzadas —mexicanas, peruanas—, una época de transición del Neolítico al Bronce.

Dentro de esta dirección, la obra de Gambartes podría considerarse agrupando tres registros temáticos fundamentales, que encierran otros tantos aspectos —o enfoques— del *indígena* descubierto en los rancheríos: el grupo de las lavanderas y figuras en el paisaje; el de los *payés*; y de uno menos preciso, donde se agrupan motivos temáticos diversos, pero todos característicos de la vida diaria en los *ranchos*.

El proceso de captación de este *mundo* indígena, a la vez, se produce por dos conductos fundamentales. Uno que opera a través de lo directamente natural o humano. Otro, que trata de fijar las dimensiones de lo esencialmente anímico en la esfera de lo mágico-supersticioso propia de la vida espiritual de estas gentes. Ambas zonas, por cierto, a veces se interpretan, como ocurre en algunas de las figuras en el paisaje, o en algunos motivos anecdóticos: ***El mate***, ***Soledad***, ***El pan***. Pero aunque ambas preocupaciones no están nunca ausentes del espíritu del artista, el grupo de las lavanderas, por ejemplo, y de muchas figuras en el paisaje que le son afines se dirige más directamente al ámbito terrenal, inmediatamente humano, así como la serie de los *payés* o algunos motivos anecdóticos de curanderismo o de magia —***Las prácticas oscuras***, ***La echadora de cartas***— se empeñan francamente en exteriorizar todo el contenido anímico, mágico-primitivo, que perdura en estas almas. Así, en el primer caso, el ensimismamiento de las lavanderas o de las mujeres que recogen yuyos en el campo para sus hechizos —***Gualicheras***, el grupo de ***Lavanderas***, ***Figuras en el paisaje***—, envueltas en ese aire de ausencia que les presta contracción a los pequeños trabajos que realizan, alcanza una vibración patética, a veces alucinante, por el estatismo impasible de la composición, la síntesis formal de las siluetas, expresivamente deformadas, y el arabesco de los contornos, inscriptos en un fondo donde el paisaje parece latir mansamente en su tierra y su cielo, movido por la multiplicación de los tonos y del juego alternado de neutros y colores blancos, sostenidos en una trama que da al paisaje de llanura ribereña su típico carácter siempre cambiante y siempre igual. A veces una figura mira de frente, como en la actitud de ser sorprendida por una cámara fotográfica; pero entonces algo se inmoviliza en esa figura, los pliegues de su ropa se tornan rígidos, los ojos se oscurecen y se agrandan, una quietud súbita deja sin aire el paisaje, de modo que todo parece arrancado del tiempo, como una presencia fantasmal. Los ritmos lineales que se crean son regulares y asimétricos y a los ángulos agudos de la ropa colgada —***Lavanderas***— responden puntualmente los ángulos agudos, con vértice opuesto, de la ropa que la mujer de frente sostiene en las manos, o de los dos brazos levantados de la mujer de espaldas. A la horizontal del alambre responde la del horizonte.

Y la del dorso de la mujer agachada, de modo que el conjunto tiende a la inmovilidad. Como una disonancia, sin embargo, el matizado del color, de toque minucioso, policromático, unido a las deformaciones expresivas, consigue junto con su saber de factura arcaica el clima dramático en que sin duda se deslizan estas oscuras existencias. Otras veces (***Las hechizadas***, por ejemplo), el arabesco se inscribe en un ritmo cerrado provocando un decorativismo casi musical. Pero la paleta, hábil en el manejo de los grises y los neutros, ricos en sabor psicológico, se encarga de atajar el paso a todo posible estetismo, y predomina el clima de desolación y de misterio casi sobrenatural que está también en el paisaje. Una humanidad elemental y oscura, a veces trágicamente grotesca, surge en estas telas diciendo a gritos que ha sido olvidada, que ha quedado al margen del tiempo. Y esta alucinante sensación se intensifica, luego, en aquellas cabezas (***La poseída***, ***El mate***), donde todo, o casi todo el mensaje, está encerrado en la expresión. Aquí —como en algunas figuras— puede pensarse en Campigli, en algunas cosas de Tamayo. Pero la analogía es del tipo sincrónico que señalamos previamente. El pintor italiano, en sus figuras de sabor pompeyano, en su refinamiento y su delicadeza de toque, no tiene nada que ver con ***El mate*** o ***La poseída***. Del mismo modo, ***Los niños mágicos*** —esa delicadísima geometría cromática, quizá una de las pocas cosas muy deshumanizadas de Gambartes— no tiene nada que ver con Torres García, como no sea en la asimilación de algunos principios compositivos usados en función de una garra artística puramente personal.

Sería imposible detenerse en cada uno de estos trabajos. Subrayemos solamente esa notable figura de ***El mate***, una de las cosas, a nuestro juicio, más importantes de Gambartes. El mate, para el indígena —y por extensión para el criollo— es además de una necesidad y un vicio, un rito y una ofrenda. Ese doble carácter está en este cromo al yeso logrado incomparablemente, y ello no sólo por la expresión penetrante de la cabeza, significativamente deformada —aunque conservando sus rasgos raciales típicos— sino por esa inmaterial sugerencia del fondo, y ese primer plano de la mano de la bombilla y el mate —éste de color tierra, aquélla color yeso, de un blanco que, como el pañuelo de cabeza, cantan—, y el conjunto afirmado por la impávida verticalidad, todo lo cual le da esa fuerza obsesiva que se apodera del ojo del espectador al primer instante, despertando sorpresa y provocando cierto choque violento. Ese choque, por otra parte, propio de la obra de Gambartes, fruto puntual de toda originalidad fuerte y sin superar el cual es imposible gustar y comprender su pintura.

El artista utiliza además telas o tablas previamente trabajadas con yeso, materia que le permite, por liberación ocasional del fondo, jugar a veces con calidades de un blanco puro, otras con pigmentos que brotan oportunamente componiendo cierta modalidad de mosaico. A su vez, la acuarela o el temple dejan de ser en sus manos temples o acuarelas, por los manipuleos previos a que los somete, de modo que su materia, sin perder por cierto su dignidad, ha debido casi ser reelaborada por él para lograr las resonancias cromáticas que le interesan. Este tratamiento, que le hace alcanzar oportunamente una calidad de tierra —con la que a veces envuelve, por multiplicación de toques, sus paisajes y sus figuras— le permite, sin sacrificar la riqueza individual del tono —negros jugosos, ocres densos, blancos puros— conferir a sus *payés* una calidad abstracta de esmalte, en unos casos, otros una tersura consistente, con los cuales el *payé* aparece como amasado en sangre y tierra. El *payé* es el amuleto mágico con que el nativo cura sus enfermedades, provoca un encantamiento de amor, o desencadena la fatalidad y la muerte sobre su enemigo. La bruja, o la curandera, probable descendiente remota del hechicero rioplatense, o del *shamán* guaraní —que a la vez echa las cartas, proporciona recetas milagrosas o pronuncia conjuros infernales—, hace su *payé* con secretas materias, y lo entrega a su cliente con recomendaciones determinadas. Generalmente este *payé* asume la forma de un muñeco diabólico, cuya estructura recuerda ciertas representaciones totémicas y, de modo muy sugestivo, al pez[2]. El poder que se aloja en este *payé* es terrorífico. Ciertos elementos mágicos que le pertenecen —huesos, plumas— evocan por su forma utensilios del Paleolítico europeo. Ese clima de horror y de magia insondable lo traslada Gambartes a la tela en su serie de *payés*, y todo ello —esto es lo importante— gracias a juegos cromáticos y formales que, abstractamente considerados, están plenos de sentido plástico, de valor formal. Estos monstruos ultraterrenos, estos hijos de una imaginación primitiva, son la representación del pavor. Pero ese pavor cristaliza, en estas telas, en pintura. En ellos ya el elemento humano desaparece totalmente y son la representación abstracta del miedo. Un miedo con calidades de sangre y tierra, como el que sustenta sin duda a las concepciones mágicas primitivas. En otras telas —***Las prácticas oscuras***, ***Soledad***—, el contenido cuaja su misma cuerda animista en otras repercusiones psicológicas, y entonces se exhibe, habitando los ojos perplejos de la mujer arrodillada, la idiotez trágica y grotesca de la criatura que cumple su rito en el crepúsculo campesino, o en la grave, taciturna, resignación de la mujer que espera quién sabe qué, quizá la resurrección, en la inmensidad del cielo y de la tierra. Y de todo ello nos habla la sonoridad tensa y grave del color, la pirámide truncada de la figura que aplasta el peso de su base

2 El pez tenía gran importancia en la vida económica de la poblaciones primitivas litoralenses, desaparecidas, por otra parte —en tanto que comunidades tribales—, hacia fines del siglo XVIII. No es aventurado suponerlo incluido entre las representaciones mágicas primitivas, con significados especialísimos.

sobre el suelo, el hermetismo pétreo del rostro, el juego rápido y terminante de las líneas, que no admite evasión en lo superfluo ni en la musicalidad.

Estos elementos: el pasado indígena de la tierra y el hombre argentino, captado en la perduración de su paisaje y sus tipos sobrevivientes de un modo casi *arqueológico* —si es que puede haber una sensibilidad y una intuición de lo arqueológico—, con el ámbito espiritual que lo envuelve —la magia, el miedo elemental, la perplejidad ante un mundo incomprensible y no descifrado—, constituyen el contenido riquísimo de esta obra, que en sí misma encontró y marcó un camino. ¿Es el de Gambartes un camino, en realidad, un concepto estético fructífero para la pintura argentina? Quizá no. Quizá su obra pertenece a ese tipo de realización que, en un país, puede hacerse sólo una vez, que empieza y que concluye en el caso individual. Pero no es momento éste de discutir conceptos. Los conceptos —y en la incomprensión de este fenómeno reside buena parte de los errores de la crítica— son siempre relativos. Pero los valores artísticos son absolutos. La obra de Gambartes los tiene, y el contenido de su obra también. Es a estos valores, y no a ninguna otra cosa, a los que la magnífica pintura de este artista deberá su prestigio y durabilidad.

Gambartes o una visión de América

Jorge Taverna Irigoyen

Publicado en la "Separata" de la *Revista Universidad* de la Universidad Nacional del Litoral, N.º 67, 1966.

La vida es una, y lo mismo se manifiesta en las obras del genio que en las de la naturaleza. En todas penetra, aun en lo infinitamente pequeño, y el análisis más delicado no puede agotarla. Pero en una y otras, la observación atestigua las concordancias esenciales, las dependencias recíprocas, la dirección final y las armonías del conjunto, cuyos pormenores escapan a la percepción. De esa vida, y como razón de causalidad, la obra entera de cada creador brota de una raíz fundamental; una sensación dominante y primitiva favorece y ramifica hasta el infinito la vegetación complicada de los efectos. En el Beato Angélico, es la visión de la claridad celeste y el concepto místico de la dicha sobrenatural. En Rembrandt, es la idea de la luz agonizante, en un ambiente húmedo y oscuro, y la olorosa sensación de la realidad implacable. En Miguel Ángel, la monumentalidad como expresión de un esplendor histórico, de un contorno social de brillantes exterioridades.

La historia del arte —que es como decir la historia del hombre creador, en cuanto se considere a la creación como un fenómeno suprasensible— nos da largos, continuos y fecundos ejemplos como éstos. Ejemplos que testimonian épocas, medios, lugares, formas de ver, de vivir, de pulsar una realidad aparencial desde diversos ángulos. Condicionado a su imaginación, claro está, y a su riqueza conceptiva, todo artista no puede evadirse sin embargo de lo que le rodea como fuerzas físicas y psíquicas. No puede desgajarse, como una rama, de lo que es parte de su tronco, de lo que respira en las más diversas intensidades; pero que respira al fin. Y sin quererlo, en esa varia geología moral y espiritual en que construye y destruye, en que no acaba de analizar los incontables caracteres de las ciencias del hombre, termina por ser —casi siempre— decididamente testimonial. Con lo cual, no se quiere significar que en un testimonio de algo deba ser definitorio, riguroso, fundamental. Pero sí, que dentro de las cíclicas consecuencias a que el hombre creador se somete en su labor, en su aventura, en ese distintivo *crescendo* de luchas interiores, termina por identificar sus medios de estética a ese otro medio: el existencial, en una forma harto elocuente. De esa identificación, el artista emerge un tanto en la estatura del historiador: historias del alma, del tiempo, de las tradiciones. Se sacude a sí mismo y se trasmuta, se reintegra al sueño que cree haber vivido alguna vez, con el oscuro fermentar de la fantasía y la conciencia.

Aquel artista que cumple con estas preeminencias no sólo conceptivas sino también organicistas, transcriptoras, testimoniales, originariamente *tempistas* (entendidos los diversos tiempos que vive el hombre y que, a su vez, pone en movimiento), produce generalmente un arte de perduración. Porque sólo es perdurable aquello que conserva cierta atadura ideal con los mundos o submundos que nos contienen, con esa serie de procesos orgánicos y funcionales que, si no podemos reconocer, al menos podemos suponer o entrever. Y entonces, lo que es testimonio del artista, lo que es una forma de visión y de su vivir, se identifica con la visión y el vivir de quien contempla, de quien recrea estructuras de formas y de colores, de líneas y de materias, en la voluntad de su experiencia visual.

Leónidas Gambartes ha sido, precisamente, un gran pintor testimonial. Y como las formas de su fe en los poderes del pasado, en las secuencias arqueológicas, en los terrores y las fantasías de la tierra fueron penetrantes, sumadas con raro equilibrio de imaginero y de visionario, la perdurabilidad de su obra se da, en él, más como una dócil impetración que como una consecuencia.

Entrar a analizar, a descubrir los fervores y los mitos del arte de Leónidas Gambartes ofrece todos los riesgos que pudo haber tenido, en su tiempo, mirar la cabeza de Medusa. Porque aquí también podrían darse, en el apasionamiento visual, en el cielo que penetra las profundidades más exquisitas, no sólo las mitológicas petrificaciones sino más bien los conjuros, los exorcismos de un amor que acumula siglos y más siglos en sus carnaturas. Porque —y esto no se entienda como una hipérbole ponderativa— Gambartes ha sido el pintor por excelencia de una tradición telúrica que nos toca tan de cerca, hasta metérsenos en la piel misma como una forma de nuestro ser. Es decir que, sin proponérselo —tal como él mismo lo confesó alguna vez— ha llegado a hacer suyo el latido de un pedazo de mundo; se ha hecho cargo de las experiencias de los pueblos que fueron, del arcano que da forma a ciertas masas minerales y vegetales y alimenta las esencias de los ídolos paganos, para plasmarlas en su febril aventura.

El fenómeno Gambartes (como que su lucha tiene proyecciones fenoménicas) puede comprenderse mejor partiendo desde su primer origen. Nació en Rosario, en 1909, en una de las barriadas de sus alrededores, allí donde el campo y la ciudad se confunden en una fisonomía un tanto opaca, desprovista de relieves. Hijo de un criollo modesto, formado en el *medio montañés y rural* de Tucumán, aprendió de él no pocas formas de la realidad y del sueño. Y su infancia se desarrolló, en parte, entre los sorprendentes aprendizajes de los baldíos, del campo desandado entre luces malas y prodigiosos transparenciales, y las evocaciones tan cargadas de sugerencias del padre. A su lado, comenzó a tomar el sabor de las supersticiones, de esa suma de imponderables y esoterismos, que parten de la tierra y tocan las alturas fantásticas en los submundos de los íncubos y de las leyendas. Junto a la travesura de sus años niños, vivía la intensidad de los sortilegios, de un más allá fantástico lleno de imágenes tan ricas y embargantes como extrañas. Y los nombres de los animales del monte, de las plantas, de los pájaros y de los árboles, las virtudes de los yuyos maléficos,

los rituales y los prodigios de la hechicería, fueron entrando en su memoria con letras indelebles.

El tiempo —ese todopoderoso— fue dando cuerpo a estas experiencias, que fermentaron la imaginación del hombre de una forma esplendente. Hacia los dieciocho años, el arte entró en su vida débil y sin elocuencia. Recorriendo las ilustraciones y reproducciones de algunos libros, comenzó a copiarlas con fidelidad escolar, respetuoso del detalle, de las mínimas aventuras de la línea. Fue para esa época en que el entusiasmo y cierta visión, le impulsaron, junto con otros amigos de similares inquietudes, a poseer un taller en el sótano de una vieja casa rosarina. Desde allí, febriles ejercicios del natural, mucha lectura y no menos intuición, le fueron llevando por los azarosos caminos de la creación. Y entre el ejemplo palpable de Antonio Berni, que terminaba de llegar de Europa, apasionado de revisionismos, y la fundación de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, Gambartes comenzó a buscar su acento, a templar su expresión.

Debatiéndose entre las fuerzas sociales, entre las raíces de un mundo imperfecto y las etereidades de una belleza física e ideal, de tantos pronunciamientos como posibles visores, el artista inició una serie de paisajes ciudadanos. Y el arroyo Ludueña o cierta margen suburbana de sugestivas luces, fueron dándose en las aguas muy depuradas de sus primeras acuarelas.

Entre 1939 y 1942, dio vida lineal a un conjunto de témperas con el nombre común de ***serie de cartones de humorismos***. En medio del belicismo incomprensible de la Segunda Conflagración Mundial, Leónidas Gambartes —como una rebelión, como una pregunta angustiada, ácida, doliente— daba cuerpo a la ironía, a la sátira alrededor de la sociedad de los hombres. Hombres que no termina de comprender, y que campean, en su áspero humorismo, por un ***Sábado inglés en Naipelandia***, por una ***Prehistoria***, por una ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, por un ***Motivo para oficinistas***, por ***El tiempo de los espiritistas*** o un ***Folletín para escépticos***. Su humorismo —desenvuelto en colores tímbricos, a veces ruidosos— tiene un acento inconformista, de a ratos áspero, dolorosamente circunstancial. Da cabida, dentro de ese humorismo, a su ser insatisfecho, y más que ello, y por sobre todo, a su ser debatido entre interrogantes, entre incógnitas que no terminará de descifrar nunca y que la acuciarán siempre como fantasmas.

Hay una obra, por sobre todo, que es definitoria de esta época suya. Se titula ***Circo***, y es una témpera que, junto a lo informal del *collage* (en este caso, grandes titulares de guerra de los diarios), postula los planismos de colores encendidos. Un gran domador, dominante y torturado en la expresión, personifica a los poderes: un poco sordos, ciegos e insensibles a los productos de su elocuencia discursiva. De gran galera, el domador —en uno de cuyos hombros le susurra algo al oído un ser feérico, con un signo pesos por báculo— tiene en su mano derecha los hilos directores de un esquelético soldado, cuya calavera está rematada por un casco de hierro. En derredor de ambas figuras centrales, un payaso roto (signo de pureza avasallada); un equilibrista cumpliendo la amenaza de un enorme cuchillo sobre la nariz; desordenados generales sin ejército; gimnastas que caen horrorizados de lo alto, a través de mallas rotas, de cuerdas desprendidas. Todo ello, marcando a expensas de un color abierto al caos, la sinrazón, el crucial desacuerdo de los hombres.

Es así que entre los cromatismos, entre las líneas que enroscan sus sabidurías de planos concatenados, el artista naciente va forjando las primeras estructuras de su visión. Sin embargo, es advertible ya la expresión de algunas interpretaciones plásticas que más adelante serán el cuerpo fundamental de su obra. Entre estos cartones de un cuarto de siglo atrás, ya Gambartes introduce el tema telúrico un poco en el conocimiento de lo mágico. Allí está, en esa época, su primer ***Gualicho***, otro cartón titulado ***Magia negra*** y una ***Superstición*** que si bien no coapta directamente con su mundo futuro, es un eslabón importante, como los anteriores, para la comprensión de su orden creador.

De 1940 a 1942, entre ciertos alegatos sociales que no toman mayor cuerpo orgánico, Leónidas Gambartes se afirma en sus juegos de líneas a través del grafito y de la pluma, en sus transfiguraciones de aguadas y de acuarelas. De 1942 a 1944, entre los terrores y las fantasías, y a través de un ejercicio tan intenso como alucinante, el artista entrega su serie de ***Dibujos oníricos***.

Aquí, ya empezamos a tomar contacto con el Gambartes que nos interesa sustancialmente, con ese artista que entre la fantasía y la imaginación, entre el suelo y la realidad posible, conjuga una escala expresional de registros ambiciosamente amplios. Desde aquí, desde estos dibujos de morosa técnica, de líneas cuyos arabescos comportan un laberinto delicioso, recorrido entre monstruos, flores y faunas de imaginería, toma vigencia su principalísima visión del mundo.

Como lo manifestara en alguna oportunidad él mismo respecto a esa identificación con un costado nuestro: "*Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes, y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente, para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista, antes que nada, es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa*".

En el caso de sus dibujos oníricos —paso inicial para su valoración posterior de un ser americano— el surrealismo formula sus leyes de misterio y de poética irrealidad. Deteniéndonos en sus líneas

obsesivas, podremos comprobar, palpar cómo el objeto y el sujeto son determinados por una potencia superior, y llegar a la conclusión de que la pintura es siempre la imagen del mundo, el sentimiento cósmico dividido íntimamente en un factor invariante: la posibilidad de comprensión concedida al hombre, y un factor variable: el sentido peculiar de cada cultura y de cada época. En el caso de Gambartes, y desde estos dibujos oníricos en adelante, advertiremos cómo el repertorio expresivo se apoya siempre en la sabiduría de una raíz autóctona, sin recursos mecánicos, al servicio de una deliberada unidad expresivo telúrico-indígena.

Hacia 1945, las imágenes obsesivas de Leónidas Gambartes asumen el cuerpo de una consubstanciación natural, tan grávida de sincronismos sutiles que, en sus múltiples adiciones, componen una forma del ser y del estar americano. En una suerte de extraño atavismo, donde las fuerzas naturales se entremezclan a los mundos concienciales en fermentos inextricables, el artista desenvuelve un vocabulario estilístico-emocional hasta el momento casi inédito. Porque si bien antes que él hubo en el país, en el continente, otros artistas que se sintieron sacudidos por el caracterológico sabor de lo americano, no dieron a su obra esa necesaria y exigida continuidad, el albergue de resonancias íntimas antes que de exteriorizaciones técnicas. El folklorismo, con sus riesgos y sus efectos, constituyó para no pocos un paso en falso antes que una conquista, y sacando al rioplatense Pedro Figari, a Gertrudis Chale, a Carybé, cierto rostro de Ramón Gómez Cornet, el latido americano había permanecido prácticamente ajeno a la voluntad de sus artistas. La identificación entre realidad y concepción no se había producido más que en estos pocos e inconexos casos, muchos de los cuales, como el de Figari, carecieron de necesario rigor y disciplina encauzadores. Es decir que la original expresión americana —que no surge solamente por el prestigio social de los temas o la tradición más o menos natural del motivo— exige, por sobre todo, buscar con afán lo más vivo y actuante, la raíz existencial de esa cultura que es la nuestra, la condición física y sentimental desde los estratos primarios del ser.

Sin influencias adjudicatorias (como en el caso de Figari, en que pueden nombrarse desde Brueghel, Watteau, Goya, Daumier y Toulouse-Lautrec hasta Vuillard y Bonnard), en Gambartes se da la línea concreta de una individualidad incontrovertible. Su genealogía expresional, pues, no le reconoce más que en su misma presencia de imaginero sutilísimo, de pujante desbrozador del enigma. Y a pesar de que con cierta razón puedan haberse buscado identidades con Pompeya y los etruscos, con Picasso, aun con Campigli, Gambartes emerge poéticamente indivisible, uno en la unidad mineral como el pedazo de piedra o la calcárea dimensión de alguno de sus históricos fósiles y mitoformas.

En un orden genérico, las leyes de su universalidad americana comienzan a tomar cuerpo orgánico hacia 1945. En esa época, ya se desliga de originalidades inconducentes, de los efectos de una técnica inanimada, de esa orteguiana razón de la sinrazón, que tantos ejemplos ha dado en el arte de nuestros días. Tratando de ser él mismo en la voz de los otros, propugnando confrontar sus realidades con las de quienes habitaron —intemporalmente— su mismo suelo bajo otros horizontes, Gambartes se aferra a la tradición. Pero la suya no es una tradición inmediata, concreta, con enunciados más o menos matemáticos. La suya es una tradición producto de una suma de tradiciones: una tradición cuyo primitivismo se debate entre la realidad y el sueño; entre un mensaje de voces remotas y lo inmediato de la forma superada. Tradición que, sin una cronología determinada, ofrece inmanencias milenarias, y a la vez, contigüidades cuyas esencias nos tocan cotidianamente.

En esta época, también, Gambartes toma conciencia del fin testimonial de su arte; de la urgencia por dar cuerpo material a una serie de sentimientos y de sensorialidades que —hasta el momento— eran inexpugnables. Las voces de toda una civilización silenciosamente asentada sobre un pedazo de mundo, con sus vínculos y sus mensajes al resto de la tierra habitada. Así lo puntualiza bien claro él mismo, cuando afirma: "*Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo míticoprofundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que, por allí, se conecta con el hombre universal. Trato de hacerlo todo* —agregaba— *dentro del lenguaje específico de la pintura*".

Este lenguaje específico de la pintura fue ejercido por este artista con una madurez, con un lúcido reposo, que lo colocan dentro de los paradigmas del arte nacional. Sabiendo que en la antigua Grecia de Fidias y de Sócrates había un premio para el que salía primero y otro para el que llegaba primero, él trato de colocar su concepción artística en el justo medio de este axioma, dándole el reposo de lo canónico y la saludable juventud de lo que vive fuera de las leyes y perceptivas ajenas.

Poseedor de un agudo sentido del análisis psicológico, de esta crítica vivisección de los estados humanos, de las presencias que sacuden lo inanimado, Gambartes se lanzó a la captación de los diversos niveles americanistas. Marchando hacia adentro, hacia la conquista de nuestra imagen *propia y única como impresión*

digital —según sus propias palabras— se sumergió en esa misma mediatez del arte, que permite un mayor margen de acción y de desarrollo autónomos. El aire, supremo refugio de la vida, último reducto del espíritu, consuelo de la conciencia humana. En esa realidad en que la pintura concita la *totalidad del hombre*, encontró Leónidas Gambartes su agua necesaria.

Desentrañando sus diversos momentos —ya introducidos en su tónica esencial— advertimos que a este artista le interesan por igual el hombre y su escenario. E igualmente lo capturan todas las transubstanciaciones de ese hombre y ese paisaje, todo lo que puede ocurrir en el aire, en el clima, en el estremecimiento de las raíces que pisan. Toma un pedazo de tierra no como marco —entiéndase muy bien esto— sino como directa expresión de lo plasmado. Contenido y continente son para él, por ende, verdades parciales, formas constituidas de un todo, sin que puedan auscultarse preeminencias valorativas. Pintor de expresión total, este artista se sacude y es sacudido por los mínimos efectos de los signos y de los símbolos: los unos, como reflejo exacto, directo; los otros como circunstancias ideales, posibles.

La revelación de la tierra tiene para él ínclitas proyecciones. No es esa América de una evocación romántica, una épica con todos los atributos de la nostalgia, con lo genuinamente ofrecido en formas y cuerpos delineados bajo un acuerdo previo. La suya es una América que se presiente; no es la tierra tal cual es, en su anécdota exterior, sino la tierra tal cual la sentimos interiormente, tal cual nos duele, nos deslumbra o nos concita. Forma de visión que paralelamente es forma de sentir, forma de concebir en el apasionamiento, forma de atrapar las consecuencias y los ritmos de revelaciones escondidas.

Se ha dicho que Gambartes vio el mundo que lo rodeaba como un espectáculo de magia, de brujería. Pero esto es superfluo, simplemente literario. Gambartes no construyó el mito en su pintura, sino que dejó que los mensajes míticos que transmitían las cosas y los hechos de su alrededor tuvieran cabida en su arte. Es decir que, como afirmáramos al principio, limitó su labor, en un cierta *mediumnidad*, a las consecuencias de una trascripción más o menos pormenorizada. Asomándose a los altos muros de su subconciencia, volviendo al centro focal a toda esa suma de imponderables adquiridos en su infancia, les dio las carnaturas de misterios posibles.

Entonces, no sólo el mundo de la superstición sino también (y por sobre todo) una serie de costumbres, de tipos, de creencias, de peculiaridades, los diversos destinos de un acervo indigenista, al fin, conocieron en su color y en su dibujo, sus naturalezas más embargantes. Y toda una galería de personajes, de mágicas pasiones, se dan cita, entonces, en su obra, las conjuradoras, las promesantes, los *payés*, figuras mimetizadas con el paisaje, las yuyeras, los nocturnos agoreros, los conjuros mágicos, las gualicheras, los hechizados, las mitoformas, las maternidades, ciertos mapas telúricos, las tiradoras de cartas, las poseídas, figuras elementales y toda una larga e inefable serie de morfologías antropo-zoomórficas van dando el perfil de lo que él siente como su litoral.

En toda esa nutrida iconografía con que alcanza una vibración patética, a veces alucinante, Gambartes trata de captar, por sobre todo, una humanidad elemental y oscura, a veces trágicamente grotesca, dolorosa y virtual. En forma abstracta, corporiza la representación —como hemos dicho ya— de un ser y de un estar nacional; no la vida en sus naturalezas, sino las naturalezas que sugiere la vida en sus concepciones primitivas; no la envoltura de los elementos sino el corazón significativamente ofrendado de los mismos. Por ello, tanto como Cézanne, Gambartes no pinta lo que ve, sino las estructuras soterradas que laten dentro de lo que ve. Estructuras que bien pueden ser, simplemente, interpenetraciones de colores, psicológicas correspondencias de formas, dignas de oponencias de calidades plásticas.

Dueño de una técnica muy propia, adaptada sensorialmente a los vínculos sensitivos de sus temas, Gambartes ejerce una verdadera alquimia de los valores y de las materias. Volviendo a ese reposo del *Quattrocento*, a esa morosa delectación de los efectos —logrados no aleatoriamente sino por juicioso estímulo del conocimiento— este artista encuentra en el cromo al yeso su exacto medio expresional. Entre neutros y colores francos, entre grises y definidos timbrismos (nunca estridentes o impactantes) el blanco puro del fondo sugiere, entre los otros pigmentos, el mágico diapasón de las cales. Verdadero artífice, artesano de sus tablas de obsesiva carnatura, Gambartes siente dentro de sí el sortilegio de dar su obra como una cíclica conquista: sin choques ni sobresaltos.

Cada rayita con que descubría partes de las regulares capas del fondo, cada ritmo lineal, cada toque de color, adquirieron en él proporciones de verdadero rito. Inclinado frente a la tela por imperio de su progresiva miopía, parecía que el acto de pintar significaba para él algo así como el acto de adorar, en un trance pagano, las magnificencias de los motivos.

En un análisis conceptual de su mundo plástico, advertimos que en su obra los valores pictóricos están —en lo que respecta a prioridades— prácticamente equilibrados con los del contenido y la expresión. Sabedor de que en las formas, en los colores, en las líneas mismas, el componente psicológico de tanto o más gradiente expresional que lo que se pretende brindar a través de la anécdota en sí, unitariamente, este artista intercondicionó los unos

a los otros, en una reciprocidad tan conmovedora como admirable. Es decir que no permitió que ninguno avanzara sobre el otro: ni el técnico obsecuente con la frialdad de su tecnicismo, ni el temático ponderencial que, en la tónica que frecuentara, bien podría haberle hecho caer en un folklore tan playo como gratuito.

Entonces, el proceso de captación de su mundo indígena se desenvuelve a través de dos conductos fundamentales. Uno, que opera por lo directamente natural —humano o no— y pugna por trascender las calidades anímicas en la esfera de lo mágico-supersticioso. El otro, como fuerza de entronque y de proyección, que opera con una materia sublimada, una materia dada con una especie de aletargamiento atávico, como si se tratara de dar cuerpo material a cierta imagen ideal del altiplano. En un aire de ausencia, de silenciosa mansedumbre, está evidenciándose aquí toda una actitud, todo el reposo conceptivo de un creador que no se contenta con el ludismo de ornar el plato sino que, por sobre todo, se consustancia definidamente con las esencias que pinta, con las formas de toda una geografía enorme y secreta.

Por ello (y por muchas otras razones que escaparían a un análisis no detenido) Gambartes ve poblar sus obras no sólo de luces sino también de voces. Y esto no es una mera figura retórica, ya que recorriendo sus cuadros, diseccionándolos con la visión a través de sus fuerzas perceptuales, se podrá comprobar cómo sus morfologías —aun las más inanimadas— se sacuden y laten extrañamente. Sus perros adquieren rasgos y miradas para-humanas, como si la leyenda del lobizón pudiera tener lugar en sus ojos. Sus mujeres, dentro de la aparente pasividad en que flotan, están talladas en su propia piedra, respiran su clima de presagiosas honduras, y hacen que todos los sortilegios de la anécdota sean no sólo creíbles sino que, además, asuman una cierta temporalidad definitoria. Y qué decir de sus *payés* de totémicas proyecciones, que toman algo más que las posibilidades de la magia y enraízan con los caminos de un paganismo inquietante. O de sus fósiles y sus paisajes minerales, donde la estereognosia de la materia alcanza, a través de sus colores altamente identificados, el sabor de lo milenario, de lo puramente étnico.

A América él la siente así. No como una forma reconocible, hecha a cierta medida y dentro de determinados límites, sino como una presencia algo difuminada, como un accidente no sólo geográfico sino por sobre todo humano; como un enigma que se acepta con todas sus luces malas y sus fantasmagorías; como una fe de futura hinchada en el viento.

En su energía creadora, el fervor de Gambartes por dar cuerpo plástico a ese destino de América lo lleva a no encerrarse en la fortaleza que constituyen las formas. Lo que más lo conmueve, al fin, no es la forma como su resultado, sino inscribir las huellas del proceso que le ha dado origen. Como un verdadero geólogo, trata entonces de que en sus telas se vayan dando, en milagrosa secuencia, algo así como los diversos tiempos de los estratos terrestres. Y sus depósitos calcáreos, sus tierras acariciadas, sus sigilosas arenas, hacen crecer insólitas sustancias sobre el plano; sustancias rasguñadas por los signos que ha vivido el hombre, quemadas por su sol, herrumbradas por la humedad de un tiempo tan implacable como sabio.

Esa visión de América (de la tierra americana) la refuerza individualizando la forma de sentir de sus criaturas y el clima en que repliegan sus aconteceres existenciales. Entonces, sobre el fondo de una materia tratada ya como mensaje, como relieve simbológico, puede sembrar —pincel en mano— sus criaturas de definida raigambre. Porque él no podría decir jamás: *"El cuadro soy yo; es la imaginación que estaba dispuesta en mí; mi compañía, la representación".* No. El accidente de pintar una idiosincrasia, y más que ella, los símbolos que le dan a la misma una categoría fuera de costumbrismos exteriores, es para Gambartes únicamente un imperativo, una voluntad casi *mediúmnica*, de la cual no puede desligarse ni tampoco, por oposición, apoderarse y parasitarla.

Su forma de ver (o lo que es lo mismo, su forma de sentir) le sumerge en los mundos de lo sobrenatural, en esos patetismos alucinantes donde la intensidad de una mirada o el afinamiento de cierta actitud, valen por todos los efectos del rito, del hechizo, del milagrerío.

Pero en la captación de las esencias que le apasionan, no sólo estos vínculos son jugados para integrar esa síntesis indigenista. Hasta los simples motivos anecdóticos: las lavanderas, el ritual del mate, las líneas de un paisaje, los nocturnos, trabajadores o ranchos en soledad, son revelaciones de un carácter plástico y humano, de un mimetismo telúrico, de una comunicación estético-vivencial decididamente auténtica.

Porque como Leónidas Gambartes no se contenta con el criollismo para dar patente de lo nuestro, sino que se sumerge en el ámbito continental, en las envolturas de caminos encontrados que forjan sus razas milenarias, su amplitud de visión y de campo le permiten ser plácido y violento a la vez, místico y pagano, poeta y hechicero, tímido y cruel, psicológico y profano en su sapiencia. Por ello, también, su visión es nueva en su tradición de siglos. La síntesis y la deformación expresionista a las que lo llevan su dibujo exigido y exigente hacen que su pintura posea sensibles puntos de contacto con ciertas épocas de Picasso, con Tamayo, aun con las intuitivas geometrías de la artesanía de la colonia. Y esa síntesis modernista, no golpea sino acaricia las tramas seculares de su tradicionalismo, no distorsiona sino que cumple, con una admirable conceptualidad, esas cronologías de los tipismos raciales a través del tiempo de

su proyección plástica. Actualizando las tradiciones, Gambartes autentifica lo que la civilización no sólo ha olvidado sino que, en su continuo tráfago, ha llegado a englobar, a diluir en un olvido de cenizas,

A esta altura, los valores eminentemente plásticos de la obra de Leónidas Gambartes comprometen un acercamiento. Hablamos de su materia y de cierta mimesis entre la factura y el telurismo que pugna por dar cuerpo. También sus formas, no por la forma misma sino por el despuntar de su crecimiento, de su *germen* morfológico. Entre ambos, el color —sereno y reposado, idéntico a sí mismo como un altiplano— desarrolla sus atmósferas. Aquí el divisionismo del tono, cierto puntillismo bautizado por los neoimpresionistas, alcanza sus máximas consecuencias. Por imperio de las pacientes capas de yeso que cimentan cada una de sus obras, el temple se diafaniza y sublima en sus toques pequeños y paralelos. Y no sólo eso sino que —por obra y gracia de una técnica realmente *quattrocentista*— sus cromos, en yuxtaposiciones e interpenetraciones gramáticas, adquieren algo así como una temperatura del color mismo, una sicológica dimensión de remotos, lograda a través de las sensaciones del clima cromático.

De ahí que la pintura de Gambartes suele constituirse en una verdadera pintura de atmósferas (como la de Seurat o la de Sisley), y asuma todas las consecuencias estilísticas y ponderenciales de la misma. Atmósfera, o color, o clima, o aire que rodea, limita y califica, en su curiosísimo repertorio de medios expresivos donde no se sabe qué admirar más: si el deshojamiento de tenebrosas potencias, o esa magia del color explorado hasta en sus últimos aconteceres.

Ocres, tierras, azules mediterráneos, verdes de esmeralda, blancos de fantasmagoría, rojos, grises neutralizados, rosados, viejos amarillos, dan solución en sus cartones, desde el punto de vista pictórico, a esas transfiguraciones morfológicas de fuerte acento elemental. Para él, el color como sensación, como torrente, refleja no sólo el frescor de la mirada sobre el mundo exterior sino también las dramáticas consecuencias interiores. De este modo, como Matisse, él también podría decir: "*Yo intento simplemente colocar los colores que proporcionan mi sensación*". Es decir, en ese instinto que impone al pintor el lado expresivo de los colores que, en su ensamble o su rebelde soledad, expanden su conciencia particular, se proyectan psicológicamente de un plano en exceso carcelario y restrictivo.

Por ello, sus paisajes, sus figuras, son paisajes y figuras vivos; no son legendarios, aunque deban mucho a la leyenda y a la superstición. No se queda en un ficcionario mundo escénico, en el puro ejercicio de los canonismos plásticos, sino que se transporta y revitaliza, afinando el ojo con el corazón. Entonces, su integración mano-cerebro-visión alcanza las máximas consecuencias testimoniales, los acentos más inspirados, casi místicos, en un vocabulario no sólo estético sino también emocional.

En momentos en que los creadores de este lado del mundo dirigían sus ojos desesperadamente hacia Europa, Leónidas Gambartes —en camino inverso— miró hacia América. Aquí no sólo comprobó que había mucho que decir sino que, por sobre todo, este por decir era tanto más intenso, valedero y auténtico que la suma de lo anteriormente expresado por muchos visionarios del arte. Todos los portentos de una naturaleza soterrada, esos climas entre fantásticos y posibles, ese latido de un ser y de un estar del hombre, que no puede rotularse como *raza* porque es mucho más en su acepción universal, encontraron en Gambartes al transcriptor necesario. Adaptando su ángulo visual a estos paisajes, alucinándose con las alucinaciones que de ellos emanaban, este artista inició con su voz las voces del coro que debía cantar tanto tiempo detenido.

Gambartes es, pues, no sólo cronológicamente el primer hombre que se vuelca en forma llena a plasmar este costado americano, sino quien fija sus imágenes visuales en sus ínclitas naturalezas: sin confituras ni tintas apócrifas.

Cuando en alguna oportunidad nos confesó que ya estaba realizado, y que sólo esperaba que concurrieran a continuar su obra hecha nuevos creadores, daba su fórmula de fe para que esa aventura suya de creer en lo nuestro no quedara como un impulso solitario. Sabedor de lo fácil que es caer en folklorismos estériles, en decorativas escolásticas dentro de las artes visuales, el creador dejó paso al hombre, a su visión universalista, en tal fe y en tal esperanza. Porque Gambartes se impuso a sí mismo la pintura de caracteres americanistas no como aparecen por fuera sino como son y como suponen ser en su interioridad.

Sin rebeldías inconfesas, supo meterse en el tiempo existencial, en una de las caras de esa *vida una* de que habláramos al comienzo, tan desconocida por lo inmediata, por lo asequible.

Por esto y por mucho más, América está en su color, en sus formas, en la primitiva moral de sus íncubos. América está en esa actitud de comprender al hombre, de no quedarse en la insipidez gris de sus vestiduras sino ubicarlo en su problemática diaria del vivir y del sentir. América está en sus sólidos pronunciamientos por libertar del olvido las tradiciones y las esencias de un telurismo que nos reconoce y nos define. Gambartes deja, pues, para el arte argentino el índice elocuente y definitorio de toda su obra: tan pasionaria como prodigiosa. Que las generaciones por venir sepan continuarlo con honor.

Entrevistas

Rubén Sevlever

Este reportaje, realizado por Rubén Sevlever en 1958, fue publicado por primera vez en el catálogo de la exposición retrospectiva de la obra de Gambartes organizada por el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" en la ciudad de Santa Fe, en el mismo año. Posteriormente y a solicitud de familiares del pintor fue incluida, como documento testimonial, en los respectivos catálogos de dos grandes exposiciones: la de la Gordon Gallery de Buenos Aires en julio de 1980 y en la Sala de Conferencias de Prensa, Radio y Televisión Presidencial de la Casa Rosada, inaugurada el 2 de diciembre de 1991.

—¿Cómo llegó a sentir que su vocación era la pintura?
—Yo creo que toda vocación se va haciendo en el curso de un aprendizaje determinado. Sabía que no me gustaban las otras cosas para estudiar; no tenía ninguna seguridad de que me gustara la pintura. Creo que mi vocación ha nacido en el curso del trabajo. De niño he sentido una particular vocación por la pintura, yo trabajaba, dibujaba; luego empecé a estudiar, a hacerlo con método. Ahora sí, estoy ya lejos del punto de partida. Si pudiera volver atrás no querría ser otra cosa que pintor. De volver atrás, no seguiría ninguna de las profesiones liberales, y menos en un ambiente como el nuestro, tan comercializado. La vocación no es una cosa consciente al principio. He sido siempre muy remiso a las universidades, escuelas y organizaciones estatales.

—¿Tenía otras inclinaciones en el campo de la expresión artística cuando usted eligió la pintura? ¿Aún las cultiva?
—No tenía ninguna.

—¿Cuáles son las razones que a su entender cree más importantes para producir en la actualidad y han variado éstas con el correr de los tiempos?
—Las razones pueden ser las mismas que llevaron al hombre de las cuevas de Altamira a pintar sus bisontes; es una actitud humana que se mantiene desde la prehistoria hasta nuestros tiempos a través de todas las edades. Por lo tanto, creo que el ejercicio de la pintura es inherente al hombre.

—¿Qué finalidad persigue con sus trabajos además de la expresión de su personalidad?
—No persigo ninguna finalidad. Pinto porque me gusta pintar. Si de alguna manera mi labor puede ser significativa para otras personas esto es ajeno a mí.

—¿Cree en el estilo propio? ¿Cómo lo define?
—Hay una manera de realizar las formas y los colores. Si el artista es verdaderamente auténtico, esto será como su impresión digital, una cosa distintiva y particular, pero también un testimonio. Un artista no es un realizador solitario, es un hombre conectado a su medio social. Es un testimonio en la medida en que determina y clarifica cosas que para los demás son fantasmales.

—¿Ha hallado usted la expresión que lo satisfaga plenamente?
—No, no la he hallado. La busco, eso sí, porque la superficie no soporta ninguna forma, ninguna línea, ningún color más.

—¿Qué pinta usted?
—Ya lo están viendo. Es posible que no sepa contestar con exactitud a esa pregunta. Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, de las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí se conecta con el hombre universal, y trato de hacerlo dentro del lenguaje específico de la pintura.

—¿Cómo inicia su tarea frente a una tela nueva? ¿Usa un esquema previo o bosquejo anterior?
—A veces la inicio con dibujos preparatorios, otras veces empiezo por una forma con color y de la sugestión de esa forma y de ese color, por asociaciones, trato de hacer el cuadro. No tengo un método, creo que el método por ser lógicamente tan apriorístico puede detener el ímpetu de la realización, por lo tanto procedo según esas cosas que hemos anotado antes.

—¿Qué elementos cree que intervienen en el proceso de la creación?
—Los elementos que intervienen en la creación artística son de alguna manera imponderables. El acto creador creo que todavía es un misterio psicológico.

—¿Encuadra su obra dentro de alguna tendencia o escuela?
—No, las escuelas o los *ismos* europeos son un estado de la inteligencia que ha hecho exégesis del problema general de las leyes de la pintura: éstas son seculares y la han llevado a grados

de análisis como creo que no se hizo nunca. La pintura europea, a partir del Impresionismo, es hasta nuestros días un estudio parcial muy exhaustivo de esas leyes generales.
La misma fugacidad de los *ismos* determina ese carácter; a mí personalmente me han servido, luego de su conocimiento, para expresarme en libertad con el idioma de la pintura. En cuanto a la tendencia, ésta puede ser, en todo caso, y dado que yo no puedo repetir problemas de inteligencia europea, el descubrimiento de las formas de América a partir de mi ámbito litoral.

—¿Cree que hay una diferencia esencial entre pintura figurativa y no figurativa?
—No creo. Entre representar un perro, un árbol o un hombre, un rectángulo o un círculo, no hay diferencias, son siempre formas conocidas. Como lo que a la postre importa es la designación y revelación de las cosas, lo verdaderamente abstracto serían las formas absolutamente desconocidas por la visión y esto, lógicamente, excedería nuestro órgano natural de captación. Fuera de lo que el hombre conoce no puede crear cosas. Podemos imaginarnos que pueda existir, pero no sabemos cómo. Creo que no hay pintura abstracta.

—¿Cómo valora estas dos actividades dentro de la plástica?
—Lo que decide es si la expresión es suficientemente creadora, reveladora, dentro del lenguaje específico de la pintura, sea o no figurativa (para mí siempre es figurativa, una mancha de color es ya figurativa). Éste puede ser un criterio para el juicio.

—¿Existe para usted una deshumanización del arte?
—Ésa es una problemática de Ortega y Gasset. Ha habido una deshumanización, el lenguaje se ha hecho hermético porque ha tomado aspectos parciales que interesan fundamentalmente a la gente del oficio, de modo que se ha hecho mucho una pintura para pintores y para iniciados en el problema de la pintura y, desde ese punto de vista, se ha perdido el contacto con el gran público; me parece que en este estado de la pregunta se podría postular un retorno a la figuración, siempre que ésta fuera pura, no ilusionista, no de mera copia de la realidad objetiva sino representativa de lo que dice, puesto que ya es tiempo de volver a designar a las cosas por su nombre, queriendo que las cosas designadas sean, como dije antes, reveladoras, creadas de nuevo, otra vez, como si nunca hubieran existido.

—¿Cree que la pintura en líneas generales ha evolucionado en sentido positivo? ¿Hay una superación de formas expresivas en la pintura contemporánea?
—Pensemos en el arte egipcio, africano, en *Las Meninas* de Velázquez, en algún cuadro de Rembrandt o Goya. La pregunta está implícita al principio. Cada época tiene su forma de expresión porque tiene su sensibilidad. Las innovaciones en el campo de la expresión son harto relativas. Hay un análisis del lenguaje nunca hecho en forma exhaustiva como ahora. Ése es el aporte de más de medio siglo que nosotros tenemos que utilizar de aquí en adelante.

—¿Qué pintor o pintores le resultan más representativos del siglo xx?
—Me resultan más representativos todos los pintores que mejor han representado los *ismos* europeos. Podemos hablar en el Cubismo de Braque, Picasso, en el impresionismo de Monet, en el neoimpresionismo de Seurat, etcétera.

—¿Existe para usted una pintura de carácter estrictamente nacional?
—Creo que se está en los umbrales, en el principio de una pintura de carácter nacional. Porque precisamente en la medida que se comprendan los *ismos* la conciencia de los pintores más evolucionados de nuestro país, se detiene pensativa ante el problema del artista creador, puesto que considero maduros los elementos para que los artistas creadores de las distintas latitudes del país enfrenten el problema de su expresión típica y reveladora, pienso que están haciendo un arte nacional.

—¿Le preocupa el problema de la comprensión del público?
—Si trabajo con sinceridad espero del público la misma sinceridad. Si me lleva días y semanas hacer un cuadro no me gustaría que el público lo agote de un solo vistazo; me gustaría un público lento, que se detenga a mirar morosamente la pintura y que no vea ese producto como el de un hombre alucinado sino como el de un hombre que habla de él y de todos los hombres y que trata de materializar formas objetivas, es decir, que mi sincera actitud ante la pintura me gustaría que fuera correspondida.

—¿El arte es para usted una función social?
—Sí, evidentemente, creo que es, ha sido y seguirá siendo eminentemente social.

—¿Puede el pintor vivir de su oficio en nuestro país? ¿Qué sugestiones haría para solucionar este problema en caso de que así no sea?
—Se está haciendo un mercado en forma creciente en el país, en la medida en que la gente comprende que puede ampliar el

horizonte de su vida mediante la contribución de los artistas para embellecer su hogar, porque no hay nada más triste que un pueblo sin arte, es decir sin que el arte intervenga en sus vidas, cosa que considero casi imposible, ya que nadie resistiría un despojamiento tan absoluto de su condición de ser humano. Por otra parte si la acción oficial contribuye a que se conozcan más y mejor las expresiones características de nuestro país, no solamente ganaría el artista sino, también, el pueblo. De todos modos, personalmente, podría vivir toda mi vida pintando sin vender nada, porque creo que la ejercitación del oficio me ha dado un sentido de la vida.

Este reportaje a Leónidas Gambartes fue publicado en revista *Atlántida*, 1960.

—¿Qué impulso lo decidió a desentenderse de las nociones artísticas recibidas durante su primer aprendizaje plástico?
—Los que constituyeron mis primeros conocimientos del lenguaje plástico fueron asimilados intuitivamente, y de la misma forma se han sido modelando para adquirir un carácter que participará de mi propia identidad fundamentalmente. No existe por lo tanto un abandono de esos primeros elementos sino que en mis actuales trabajos aparecen transustanciados con el conocimiento que la revisión de los *ismos* ha dado a la pintura moderna.

—¿Teniendo en cuenta el aspecto documental y legendario de sus temas puede decirse que su propósito expresivo lleva al margen, o esencialmente, una intención informativa o erudita?
—Yo no me hago formulaciones de tipo informativo o erudito. Trabajo con mi intuición, con mis instintos, mi corazón, que constituye en suma un conjunto de vaguedades, y también con mi intelecto. Y si ellas aparecen en su dicción formal con certidumbre categórica, si tienden a la evocación de lo legendario o documental, será en todo caso la respuesta íntima que extraigo de lo profundo.

—¿Cree que en su línea puede situarse lo auténticamente representativo de lo nacional o americano?
—Hablo en el lenguaje de la pintura que es universal, pero hablo como un hombre de América, como argentino, de sus recuerdos y de sus mitos; del hombre y de su geografía, de su vegetal y mineral; con la responsabilidad que significan para mi espíritu los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea. Aspiro a ser yo nuestro paisaje físico-cultural impregnado de vivencias populares.

—¿Considera que su obra gusta al público, no al especializado sino al común, de las exposiciones?
El artista no trabaja únicamente para sí, trabaja para la comprensión sensible de todos. Es claro que cuando un medio de comunicación entre los hombres como es la plástica no se pone en contacto con la sensibilidad del común de las gentes el artista se siente defraudado, pero éste es un problema de educación sensible. Desgraciadamente los plásticos no tienen en sus manos la educación del pueblo, que si la tuvieran quizá las cosas en este aspecto serían distintas. Lo fundamental es que el artista se exprese con autenticidad y el espectador coopere en su proceso de integración para comprender el lenguaje de la plástica.

—¿Está conforme con el juicio crítico que ha merecido su obra?
—Si para contestar tuviera presente los comentarios que suscitaron mis exposiciones diría que sí. Pero éste no es el problema. Enjuiciar al crítico del arte no es tarea del pintor. El pintor reclama para sí la libertad de juicio y valoraciones. Siempre la crítica cumple una función importantísima en el campo de las experiencias sensibles, y si el artista valorara al crítico en mérito del mayor o menor aplauso de que es objeto desnaturalizaría una de las fuerzas que impulsan el progreso de la cultura.

—¿Por qué no concurre con más frecuencia a los salones oficiales, y qué puede decir de los jurados?
—Por falta de espíritu deportivo. Nada puedo decir de los jurados. Ya tienen sus *dosis* después de sus juicios.

Memoria

Emilio Ellena

Publicado en *Gambartes*, Montevideo, Museo Gurvich, 2008.

Gambartes nació y vivió en Rosario. Fue un desproporcionado a su lugar geográfico, a su tiempo, a quienes lo rodeamos. Tuve el regalo de su amistad desde comienzos de 1954 hasta su muerte en 1963.

A pesar del infinito desnivel, encontró la forma de hacerme crecer, de darme elementos que me permitieran vivirlo a él y su obra. Y su generosidad no sólo estuvo dedicada a mí; casi imposible que no lo hiciera con quienes se le acercaran.

Pocos pueden imaginar los inconvenientes que debió superar este tremendo solitario para poder pintar. La sobrevivencia lo obligó a vivir como cartógrafo en una oficina pública, debiendo a diario desplazarse hasta la periferia de la ciudad, en una jornada que empezaba antes de la salida del sol y terminaba después del mediodía.

No creo que haya habido un segundo de su vida en que no haya pensado en su pintura, pero la materializaba en cortas sesiones que iban desde su regreso del ministerio hasta el anochecer en que —para nuestra suerte— salía a reunirse con amigos. Los fines de semana la dedicación era todo lo mayor que la cotidianeidad familiar lo permitía. En esos períodos materializó su obra.

Los pequeños formatos le ayudaban a soportar sus limitaciones visuales. Una brizna en uno de sus ojos le permitía ver sin deformación una superficie no mayor a los treinta por cuarenta centímetros. Tal vez menor. Las obras de gran formato surgían del trazado de las líneas fundamentales de la composición y luego las pintaba por mosaicos que increíblemente yuxtaponía. Existe una foto de Leo trabajando en su obra ***Bestiario***, que lo documenta. Lógicamente estas dificultades condicionaron, desde que surgieron, totalmente su vida y contribuyeron a la creación de un mundo mágico, de fuerza igual a la que buscaba en sus pinturas. Caminaba sin ver, armaba *collages* de fragmentos de películas que había visto con real interés antes de comenzar su problema y generaba, de lo cotidiano, realidades sorprendentes.

Todo tenía la posibilidad de transformarse en acontecimiento, podía parar un taxi que alguien había divisado al grito de "*taxi-cab*" derivado de las películas negras americanas de fines de la década del veinte o comienzos de los cuarenta. Recreaba todo en una dimensión monumental, tomar un café podía ser planteado como un gran evento. Siempre, el margen para la sorpresa.

Sin dudas, para él y para el grupo de jóvenes progresistas de la ciudad, la vuelta de Berni de Europa fue trascendental. Generaron así, en 1933, un proyecto que les permitiera crecer en lo plástico al mismo tiempo que enfrentar el fascismo que crecía en todas partes. Así, estuvo entre los fundadores de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario. Para ese grupo la enseñanza y el hacer de Berni fueron definitivos.

Grela, Piccoli, Garrone, entre otros, realizaron figuras volumétricas muy cercanas a los tratamientos del joven maestro. Pero ya entonces —Gambartes tenía 24 años— prefirió registrar sus aportes, como hizo toda su vida, a través de una discreta relectura. Su acuarela ***Lunes*** (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario), con la que gana el primer premio de su vida, los recoge de una forma silenciosa, alejada de lo evidente. Basta para ello ver con cuidado en esa obra, el plano de los adoquines de la calle.

Precisó pasar por el surrealismo, en una necesidad de matar sus propios fantasmas. De ello quedan sus hermosos dibujos oníricos de 1943-44. Pero cada vez más sintió la necesidad de materializar lo que profundamente le preocupaba, cristalizarlo en una pintura que de alguna manera diera cuenta de sus verdades fundamentales.

Lector siempre, a pesar de su cuasi ceguera —su orgullo no le impedía pedir ayuda a quienes nos alegrábamos al leerle—, acumuló verdadera erudición de aquello que le interesaba. Había asimilado con sabiduría los aportes parciales de los *ismos*, devorado buena y malas reproducciones, a veces imponiéndose —de nuevo mágicamente— de los textos en inglés de la revista *The Studio*, que recibía regularmente.

Lo local, lo que hacían los artistas que lo rodeaban, le merecía respeto; podía brindar el consejo o el elogio que sinceramente sentía. Pero sus referencias eran definitivamente otras. Buscaba en los logros plásticos y en la vida de los maestros, sobre todo cuando surgían de autorrelatos o de evocaciones de otros pintores. Recomendaba el nostálgico libro de Fromentin.

El *Universalismo Constructivo* de Torres García lo entusiasmó. Puede ser una anécdota menor —no lo siento así—, pero recuerdo que forró el libro con un trozo de papel de planos, sus planos cartográficos y dibujó un pequeño pez en homenaje al autor. Hizo suya la problemática de Torres, sobre un arte americano. La América de Gambartes eran sus propias, míticas y profundas verdades. Y así, al salir a la búsqueda de sus *payés*, de los dioses de la tierra, que podían llevarlo a la concreción de imágenes que daban una equivalencia isomórfica de esos seres que convocaban, que convivían con ellos, ya sea en su forma evidente, en el caso de sus curanderos, sus tiradoras de cartas, o en los aparentemente menos involucrados —pero que tal vez los alojaban en su dimensión más profunda— sus seres cotidianos, las lavanderas, las teñidoras de tejidos, las tomadoras de mates solitarios o compartidos, la gente que lo rodeaba. Son posiblemente estos últimos quienes le regalaron con generosidad ese mundo que reveló con su obra hasta el último día de su vida. Esa calurosa tarde de verano pintó hasta que el derrame lo obligó a dejar el caballete a la misma hora crepuscular que lo hacía en las jornadas de pintura.

Cuando leemos biografías de artistas y vemos que registran estudios en el exterior, becas, viajes y otras tantas realidades es imposible no pensar, no maravillarse, que Leo construyó todo a partir de él. Solo hizo unos pequeños viajes dentro de Argentina, lógicamente Buenos Aires, La Rioja, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, donde iba a confirmar sus presentimientos. Salió una sola vez del país. Fue a Montevideo y visitó el Taller de Torres García.

Así como el libro del autor uruguayo fue un descubrimiento y guía, la figura y la obra de Paul Klee le dieron un respaldo fundamental. Cuando la búsqueda, descubrimiento y registro de sus personajes míticos lo agotaban hasta casi destruirlo, se refugiaba en la memoria de Klee, que le inspiró los fondos de sus insectos, de algunos de sus acuarios o le ayudó en sus registros de formas que más presentía que veía, en sus caminatas por el borde del río Paraná. Hasta intentó una especie de inverso algebraico del *Senecio* que llamó *Seduceo*. También los temas más queridos de la vida cotidiana le daban una especie de descanso.

Sabía repetir un fragmento del epitafio de Paul Klee: "*me siento tan bien entre los muertos, como entre aquellos que aún no han nacido*". Eso nos ayudó cuando su cansancio se transformó en silencio y aún nos ayuda.

Caminos hacia Gambartes

Guillermo Fantoni

Este texto fue publicado en *Separata, Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario*, Año III, N.º 5 y 6, octubre de 2003.

I. Travesías del realismo mágico

Como un relámpago

Leónidas Gambartes, al igual que Juan Grela, Anselmo Piccoli, Domingo Garrone o Ricardo Sívori, por citar sólo algunos de sus compañeros, se formó esencialmente en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos junto a Antonio Berni, un joven maestro dotado de una vasta experiencia adquirida en Europa. Como recordó Berni años más tarde, la nueva agrupación, creada en 1934, desarrolló *"actividades culturales que tenían un sentido de lucha y esclarecimiento"* y sus miembros compensaban su falta de experiencia *"en el orden artístico"* con su madurez en el plano *"ideológico y político"*.[1] Inicialmente, varios de estos jóvenes, que frecuentaban las sesiones de dibujo realizadas en el antiguo Museo Municipal de Bellas Artes, contribuyeron a la formación de la muy ecléctica Agrupación de Artistas Plásticos "Refugio" y Gambartes es aún recordado por diseñar el emblema que la identificó desde su fundación en 1932. Sin embargo, las aspiraciones de un arte nuevo conciliable con sus inquietudes políticas de izquierda deben haber sido lo suficientemente intensas como para que la presencia del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en 1933 precipitara un cisma y el abandono de Refugio para formar una nueva agrupación. Desde entonces, ellos permanecieron reunidos en torno a Berni desarrollando los métodos aportados por Siqueiros, fundamentalmente el uso de apuntes fotográficos y el soplete de aire aplicado a cuadros de gran formato y a una incipiente experiencia mural. En diciembre de ese año se presentaron en la Exposición de Plásticos de Vanguardia cuyo catálogo contenía un manifiesto firmado por Emilio Pizarro Crespo y su portada una viñeta en tinta que por su estilo podemos atribuir a Gambartes. Se trata de una cabeza femenina que, reducida al ovalo, al cilindro y a un sobrio ritmo de curvas, nos remite a los maniquíes de la pintura metafísica.[2]

Los motivos cultivados por Giorgio de Chirico y Carlo Carrà —seres enigmáticos sumidos en una extrema quietud y paisajes desolados donde el tiempo parece suspendido— así como el retorno a una figuración constructiva mirando a las grandes tradiciones del *Trecento* y el *Quattrocento*, se habían vuelto familiares para los artistas argentinos desde los años veinte a partir de las exposiciones de italianos contemporáneos en las salas porteñas y más recientemente a partir de la muestra del *Novecento* presentada en septiembre de 1930.[3] Para estos inquietos artistas rosarinos no sólo contaban estos nuevos sucesos sino los ensayos de estilo que Berni había realizado en su estadía europea, la producción de pinturas, *collages* y fotomontajes surrealistas que había expuesto en 1932, permeados por la iconografía metafísica y, con mayor énfasis, las obras que desarrollaba en ese momento con miras a un nuevo realismo reactualizando la sugestión de Giorgio de Chirico como su conocido *Autorretrato con cactus* pintado entre 1933 y 1934.[4]

Si observamos los títulos de las obras de la Exposición de Plásticos de Vanguardia resultan genéricos y vagamente orientadores en relación con lo que estos artistas estaban produciendo: sólo podemos inferir que ensayaban diversos estilos modernistas con un viraje paulatino hacia un nuevo realismo para construir un arte social de fuerte contenido político. Sin embargo, una *Composición* realizada por Ricardo Sívori hace pensar por su técnica —*collage*— que se trata de un ejercicio de plástica pura. Por lo tanto, una obra excepcional y aislada considerando la predilección por el fotomontaje de ascendencia dadaísta que resultaba el procedimiento de vanguardia privilegiado para trasmitir contenidos políticos. Así como el uso del soplete de aire producía fascinación por la rapidez y facilidad con que un equipo de pintores podía resolver una obra de formato heroico, el fotomontaje pudo haber sido para estos jóvenes rosarinos al igual que para los propios dadaístas: "como un relámpago". Es decir, *"se podían hacer* —como dijo Raoul Hausmann— *cuadros compuestos enteramente de fotografías recortadas"*[5].

Sin embargo, esta orientación hacia los nuevos procedimientos y materiales, no derivó en una exaltación acrítica de la tecnología y cuando a comienzos de 1934 el grupo se organizó como Mutualidad que funcionaba en torno a una escuela taller, fue evidente que ese bagaje anclado en la experiencia moderna, se aplicó a desvelar la situación de los más excluidos de sus beneficios.[6] Gambartes, que

1 Viñals, José. *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen, 1976, pp. 57-58.

2 Sobre la Exposición de Plásticos de Vanguardia véase: Fantoni, Guillermo. "Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno e izquierda política en los años '30", en *Cuadernos del CIESAL*, UNR, Año 4, N.º 5, segundo semestre, 1998, pp. 89-100.

3 Sobre la recepción de las exposiciones de arte italiano contemporáneo véase: Nanni, Martha. "Arte antica y modernidad en Buenos Aires", en catálogo exposición *Mario Sironi. El trabajo y el arte. Obras 1914-1956*, Buenos Aires, Fundación PROA, 1997/98, pp. 12-15.

4 Las fluidas relaciones entre estas modalidades las abordé inicialmente en "Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo", en *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semestral, Santa Fe, Departamento de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, Año 3, N.º 4, primer semestre, 1993, pp. 175-185. Luego, en "Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad", en *Avances del CESOR*, UNR, Año II, N.º 2, 1999, pp. 95-109.

5 Marchán Fiz, Simón. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 142.

6 Fantoni, Guillermo. "Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en *Causas y azares*, Buenos Aires, Año IV, N.º 5, otoño, 1997, pp. 131-141.

por entonces contaba con un importante dominio del dibujo y de la técnica de la acuarela —adquiridos en la frecuentación de los cursos del pintor académico Fernando Gaspary— también había comenzado a desarrollar un interés por la fotografía que se intensificó con las aportaciones de Siqueiros sobre el uso de los documentos fotográficos y del fotomontaje dadaísta para expresar ideas revolucionarias. Algo que, como ha narrado extensamente Juan Grela, impulsaba a los miembros de la Mutualidad a salir por la ciudad con sus pequeñas cámaras Kodak buscando los motivos socialmente más contrastados y golpeantes.[7] Y a Gambartes a iniciar, además de esa búsqueda, un excéntrico recorrido por los barrios alejados o la zona ribereña cuyos resultados definieron el carácter predominantemente suburbano, litoraleño y rural, que desde esos años puede percibirse en su obra. Como expresó en una de sus últimas entrevistas en relación con este proceso de actualización estética, se trataba de "*encontrar una coherencia entre aquellas formas de expresión extranjera y nuestro mundo que nacía por la firme vocación profesional*"[8].

Una atmósfera de estupor lúcido

La apelación a revistas y libros especializados en gran medida escritos en idiomas extranjeros, que fueron traducidos por el propio Berni o por los intelectuales que participaban de esa experiencia como el poeta Arturo Fruttero, el escritor Roger Pla y el psicoanalista Emilio Pizarro Crespo, alimentó una práctica grupal que se iba definiendo paulatinamente y adquiría en cada miembro una formulación y un estilo distinguibles. De todos esos libros, *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, traducido y publicado en 1927 por la Revista de Occidente fue, sin lugar a dudas, uno de los más decisivos e influyentes en la conformación de estos nuevos creadores. La frase acuñada por Franz Roh "*La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad*"[9], idea que condensa la línea argumental del libro, podría aplicarse a casi toda la producción de Gambartes: desde las naturalezas muertas y paisajes de los años treinta hasta las escenas y figuras de comienzos de los cincuenta, cuando la representación de prácticas mágicas y la plasmación de seres y sucesos míticos, precipitaron su obra hacia el terreno de lo sobrenatural. Pero aun en este amplio segmento de tiempo, las series de témperas humorísticas y tintas oníricas relacionadas fundamentalmente con el surrealismo y lo fantástico, también presentan temas y contaminaciones formales en los que es posible percibir las marcas de las concepciones mágicorrealistas.

Según ha revelado Enrique Anderson Imbert, a partir de la edición española del libro, el término circulaba ampliamente en los círculos literarios argentinos aplicándose a figuras de la vanguardia internacional como Jean Cocteau, Franz Kafka o Massimo Bontempelli.[10] Este último coincidía con Franz Roh en que el nuevo arte del siglo XX vivía del "*sentido mágico descubierto en la vida cotidiana de los hombres y de las cosas*" y además que una de sus raíces podía situarse en el realismo preciso "*envuelto en una atmósfera de estupor lúcido*" propio de los pintores italianos del siglo XV tales como Masaccio, Mantegna o Piero della Francesca.[11] Fue justamente la combinación de temas propios de la realidad cotidiana con ciertos elementos insólitos o improbables —tratados corrientemente con un enfoque objetivo, estático y preciso— lo que creaba un efecto de extrañamiento y separaba a esta tendencia tanto de los realismos tradicionales como del arte fantástico. Esta peculiar combinación era seguramente uno de los principales atractivos para Gambartes y sus compañeros de la Mutualidad. Con el aporte de estas concepciones podían representar a los seres vivos sumidos en la inmovilidad y a los objetos inertes como si vivieran una existencia silenciosa. También mostrar con la misma vocación humana, la serenidad de la vida cotidiana y la conmoción de los sucesos contemporáneos y, en algunos casos, ejercitar la denuncia social sin abandonar, aunque parezca paradójico, una actitud contemplativa y serena. Estos rasgos y actitudes, que definían las alternativas grupales o las variables dentro de un mismo autor, también estaban presentes en los artistas y movimientos alemanes y de otros países de Europa.

Franz Roh que podría haber recurrido a denominaciones como "realismo ideal", "verismo" o "neoclasicismo" optó por la palabra "mágico", fundamentalmente por oposición a "místico" para indicar que "*el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él*"[12]. Pero Gustav F. Hartlub, director del Museo de Arte de Mannheim, utilizó el título *Die Neue Sachlichkeit* (la

7 *"Más que el collage, se utilizaba el fotomontaje, por la sencilla razón de que el Dadá, del cual Berni hablaba mucho cuando nos daba clases de historia del arte, lo usó como nueva técnica para expresar ideas revolucionarias, es decir, para todas las cuestiones ideológicas y políticas. Por su parte el collage se usaba poco porque decíamos que era formalista teniendo en cuenta que había aparecido con el cubismo. Entonces casi todos recurríamos al fotomontaje y con las cámaras fotográficas salíamos por la ciudad buscando motivos. Por ejemplo, decíamos: 'vamos a trabajar sobre la ciudad de Rosario', formábamos un equipo, íbamos hasta las puertas de las iglesias y al que pedía limosna le sacábamos fotografías, al que estaba borracho tirado en la vereda, a la madre que dormía con sus hijos en la calle, al niño abandonado, es decir, a todas esas cosas que para nosotros ideológica y políticamente tenían un porqué".* Fantoni, Guillermo. *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 21.

8 Rodríguez, Abel. "América en la pintura de Leónidas Gambartes", *La Capital*, Rosario, Argentina, 12 de enero de 1961.

9 Roh, Franz. "Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", Madrid, *Revista de Occidente*, 1927, p. 37.

10 Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 214.

11 *Ibíd.*, p. 213.

12 *Ibíd.*, p. 11.

nueva objetividad) para una importante exposición de pintores alemanes celebrada entre junio y septiembre de 1925, el mismo año de la edición alemana del libro de Roh. Así, nueva objetividad y realismo mágico, parecieron durante años referirse al ala izquierda y al ala derecha del mismo fenómeno, asignándose a una el compromiso político con las realidades cotidianas y la protesta de carácter social y a la otra el clasicismo, la fascinación por lo intemporal y los dominios encantados, rasgos que en los artistas se tornaron difíciles de deslindar y dieron paso a los análisis más puntuales y referidos en muchos casos a los grupos localizados en las diferentes ciudades de Alemania antes de 1933. El mismo libro de Roh, reunía entre sus ejemplos no sólo al *aduanero* Rousseau que con *La gitana dormida* precedía como paradigma a las nuevas formas del arte postexpresionista, sino a un amplísimo registro de pintores europeos desde Picasso y Derain a Metzinger y Gino Severini, de Carrà y de Chirico a Oppi y Funi, de Max Ernst y Miró a Fugita y Herbin. Por supuesto figuraban allí los alemanes Kanoldt, Mense y Schrimpf, Räderscheidt, Davringhausen y Scholtz, Grosz y Dix, cuya obra situada en los tumultuosos años de la República de Weimar oscilaba entre el clasicismo de los italianos y el realismo de intención revolucionaria.

La precisión metálica de las superficies

Junto a la presencia de los realismos alemanes, la influencia más potente en la Mutualidad fue, sin lugar a dudas, la propuesta de una plástica mural descubierta propiciada por Siqueiros durante su prolongada estadía en la Argentina. Después de haber realizado con los equipos de pintores de Los Ángeles dos célebres murales —*Mitin* y *La América tropical*— impulsaba mediante polémicas conferencias y encendidos artículos y manifiestos publicados en las revistas de izquierda y en los diarios de Buenos Aires, la realización de pinturas emplazadas en lugares abiertos capaces de movilizar políticamente a grandes sectores de público, constituyendo de este modo lo que Berni llamó posteriormente un arte de masas.[13] Las audacias de esta propuesta no se agotaban en la realización de un arte socialmente comprometido y políticamente provocador sino que incluían una metodología de trabajo grupal y el empleo de técnicas y materiales capaces de expresar el dinamismo de la vida moderna: los apuntes fotográficos y las proyecciones luminosas, el soplete de aire y las reglas flexibles de celuloide, el soporte de cemento y los pigmentos industriales. Las sugestiones mexicanas, si bien fueron poderosas en el grupo de artistas rosarinos, también fueron adoptadas selectivamente por sus miembros y por el joven maestro, y refundidas en una singular forma de arte político que se desplegaba menos en los muros que en cuadros transportables de gran formato, en decoraciones para actos y reuniones partidarias y en piezas gráficas con textos e imágenes impactantes que rebasaban el uso de las estampas tradicionales.[14]

El XIV Salón de Otoño, inaugurado en mayo de 1935, fue por su carácter libre una oportunidad privilegiada para mostrar las producciones pictóricas, escultóricas y gráficas realizadas en la Mutualidad: fundamentalmente, los cuadros de gran formato ejecutados por equipos de artistas.[15] Entre estas obras heroicas realizadas sobre grandes soportes de arpillera se destacaba *Hombre herido*, un esmalte a la piroxilina realizado por Berni en colaboración con Anselmo Piccoli. El subtítulo, *Documentos fotográficos*, y la mención de la técnica empleada como "soplete de aire" dan cuenta del impacto de la metodología de Siqueiros. Si bien la mayor parte de estas obras —*Mitin* de Gianzone, *Manifestación* de Grela, *Chaco* de Garrone, *Linyera* de Sívori— resultan colosales por su escala y tratamiento, ninguna alcanza la sensación de monumentalidad de *Hombre herido*. Por sus impactantes escorzos y poderosos volúmenes, se acerca a los modos formales del maestro mexicano, sin embargo también pueden aplicarse a ella algunas de las cualidades que Roh atribuía a las pinturas del nuevo verismo: "*la exactitud objetiva, el firme modelado, la precisión metálica de las superficies*"[16].

Pero así como Berni y su grupo de jóvenes discípulos retomaban selectivamente las sugestiones mexicanas, Gambartes releía esas referencias de una manera sumamente singular. Si bien estaba activamente comprometido con la militancia artística y política del grupo, experimentando con los nuevos procedimientos, produciendo objetos artísticos provocadores y participando en actos efímeros, en su obra personal permanecía aferrado a una escala mesurada y a un registro de formas altamente contenido. Su presentación en el XIV Salón de Rosario resulta reveladora en ese sentido: la acuarela ***Lunes*** y la tinta ***Confidencia*** no sólo confirman las variables formales e iconográficas cultivadas por el artista sino

13 Berni, Antonio. "Siqueiros y el arte de masas", en *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1936.

14 *"En 1933 —dice Antonio Berni— hice para un sindicato de oficios varios de Rosario dos pinturas grandes. Recuerdo que un día cayó por ahí la policía y puso fin a tanta plástica... En esa época usé mucho el collage en base al fotomontaje, principalmente en trabajos que hice para algunas instituciones políticas que ya han desaparecido".* Monzón, H. y A. Spunberg. "Antonio Berni y su típica", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Argentina, 10 de agosto de 1975, p. 2.

15 Según el testimonio de Juan Grela: *"El salón de 1935 fue la única oportunidad en lo referente a exposiciones colectivas para la que se hizo toda una preparación. Eso implicó pensar qué trabajos íbamos a exponer y fundamentalmente cómo se iban a dividir los equipos y hacer las consultas necesarias para no repetir las temáticas. También fue la única oportunidad que tuvimos de estar en una competencia de salón con los demás pintores de Rosario que no pensaban como nosotros y con pintores de Buenos Aires y otros lugares. Dado que fue importante por las figuras que concurrieron, fue también la primera vez que la crítica se ocupó de nosotros como grupo de pintores con determinada tendencia plástica, determinada ideología y sentido político... Nuestra obra era como un elefante blanco metido dentro del salón, era la cosa que nunca se había visto".* Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, pp. 32-33.

16 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, p. 138.

que iluminan las alternativas desarrolladas durante el primer gran tramo de su producción: el paisaje del suburbio rodeado por un halo de misterio y las escenas atravesadas por el sueño, el humor y lo fantástico.

Lunes es uno de esos paisajes de barrio sumidos en la quietud y cuyos protagonistas, más allá de la muda presencia de alguna figura humana, son la arquitectura de modestos paredones con letras pintadas, la calle empedrada y el poste con un afiche que convoca a una reunión política. Originada en uno o varios apuntes fotográficos, la obra también parece responder a la sugestión iconográfica de algún modelo situado en la esfera de los realismos alemanes: quizás el *Autorretrato con columna publicitaria* de Georg Scholz o el *Retrato de Egon Erwin Kisch* de Rudolf Schlichter. La hipótesis no carece de asidero si consideramos que Juan Grela, uno de los compañeros más próximos a Gambartes, realizó apenas dos años después un dibujo que reitera esa iconografía: un hombre con sombrero frente a una calle empedrada y al lado una columna publicitaria. Su resolución a través de planos blancos y negros plenos y de zonas de texturas visuales que arman una suerte de *collage*, muestra tanto la proximidad al detallismo de Scholz como a las yuxtaposiciones de Max Ernst. Justamente, otro dibujo de la misma fecha y estilísticamente inseparable del anterior, muestra una maternidad sobre una acera con un postigo de fondo cuyo tratamiento podría estar inspirado tanto en las tablas de madera minuciosamente pintadas por Scholz como en la aplicación de la técnica del *frottage* inaugurada por Ernst.

Pero la presencia de alguna figura humana, más próxima a los seres inanimados que a los habituales transeúntes de un suburbio, también permite relacionar a ***Lunes*** con los paisajes suburbanos metafísicos de Spilimbergo. Bastaría comparar la acuarela de Gambartes con *Arrabal de Buenos Aires*, pintado por Spilimbergo en 1933, para percibir esa proximidad. El carácter modélico de Spilimbergo, quien por otra parte había dictado un curso de composición en la Mutualidad, vuelve a percibirse cuando observamos ***La pileta***, un dibujo a lápiz realizado por Gambartes alrededor de 1935, en el cual una mujer tratada con sobrios volúmenes se inclina para lavar parada sobre un piso en damero. La monumentalización de la figura humana muestra una profunda afinidad con la sobriedad y el despojamiento que caracterizan a la obra de Spilimbergo durante estos años y de la cual ***La planchadora*** es uno de los ejemplos paradigmáticos.

Aunque fiel a la orientación realista del tema, ***Confidencia*** es una obra menos verista por la tensión geométrica, los dislocamientos de la arquitectura y el tratamiento sintético de la figura humana. Nuevamente aquí la vida se figura "comedida, metálica, retenida" y el artista parece plegarse, con una convicción que nunca abandonaría desde entonces, a "los cuadros nocturnos y lunares". Un realismo del lado oscuro de la vida que había reaparecido en el arte europeo cuando se volvía a practicar "*el claro contorno junto a la frialdad metálica y la estrechez de los colores*".[17] A través de entrecruzamientos de la pluma, Gambartes genera planos de sombra que abonan el clima nocturno y metafísico de la obra, cuyos protagonistas, en este caso mujeres en una secreta conversación, exhiben una inmovilidad comparable a la del árbol talado que, como otro personaje, ocupa el centro de la escena. Pero el inquietante carácter metafísico, al igual que en ciertas composiciones de los alemanes —pensemos en *Encuentro* de Räderscheidt— se debe no ya a la presencia de maniquíes sino de seres petrificados y motivos urbanos repetitivos, que en el caso específico de Gambartes provienen de la humilde arquitectura de los barrios más lejanos.[18]

Dados sobre un tapete verde

A partir de estas dos obras, Gambartes abre un itinerario de paisajes suburbanos que se extiende hasta muy avanzada la década del cuarenta. Modestas casas italianizantes y calles de tierra apenas transitadas por seres espectrales o portales con rejas y tapias de ladrillo que enmarcan la soledad de un arroyo, prefiguran la peculiar imagen urbana que se filtrará en algunos de los cartones humorísticos desarrollados entre 1937 y 1942. En ellos, la casa reducida al cubo, los portales rectangulares, las arcadas y los dameros del piso conforman un *collage* de fragmentos arquitectónicos que han desplazado a los grandes edificios, los silos y las plantas fabriles, emblemas del progreso moderno en una ciudad como Rosario identificada con la actividad mercantil y portuaria. En las obras de Gambartes como en las de su maestro Antonio Berni, la ciudad racionalista y burguesa ha sido desplazada por el margen que la rodea, por un espacio de frontera que a menudo se corta abruptamente por la presencia del campo. Eso es lo que ocurre en ***Motivo no apto para mayores***, un cartón de 1941, donde el espectacular montaje de diversos pisos en dameros y calles empedradas choca con los alambrados y molinos que surcan la llanura santafesina. Y eso es también lo que sucede en *Interlunio*, el relato nocturno de Oliverio Girondo ilustrado por dibujos de Spilimbergo afines con la iconografía y el clima surrealista que está inundando la obra de Gambartes. El protagonista, al iniciar una incursión en tranvía que termina en el suburbio, finaliza con una observación extensible a la temática

17 *Ibíd.*, pp. 38 y 138.

18 Se ha tomado como modelo el análisis de Simón Marchán Fiz sobre el impacto de los procedimientos metafísicos en la nueva objetividad propuesto en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 154-167.

suburbana del pintor rosarino: "*Las capitales europeas carecen de límites precisos, se amalgaman y confunden con los pueblos que las circundan. Buenos Aires, en cambio, en ciertos parajes por lo menos, termina bruscamente, sin preámbulos. Algunas casas diseminadas, como dados sobre un tapete verde, y de pronto: el campo, un campo tan auténtico como cualquiera. Parecería que el arrabal no se animara a distanciarse del adoquinado*"[19].

Junto a la presencia del campo, confirmando el carácter suburbano de gran parte de su obra, la acumulación de casas que aparece en uno de los ángulos del cartón —un conjunto de paralelepípedos dislocados— hace pensar en otras referencias. Lo que en principio parece recrear en otra clave el "cuerpo urbano, estrechamente amontonado" de la *Metrópolis* de P. Citroen podría proceder de una mirada sobre las fascinantes arquitecturas pintadas que aparecen, por ejemplo, en las obras de Giotto, Fra Angélico o Piero della Francesca. El libro de Roh, que reproducía *Metrópolis* bajo el título de *Ciudad mundial*, también ilustraba sobre el rol de ciertas recuperaciones del pasado en la nueva pintura europea. Entre éstas, aquellos estilos artísticos que se habían distinguido "*por su estatismo, rigor objetivo, resistencia táctil, inmovilidad de las figuras y tensión geométrica*" como el *Quattrocento* septentrional y muy especialmente el meridional por su "*carácter más arquitectónico*".[20]

Un año antes de la obra citada, aparecen en ***Jauja*** otras alusiones a la antigua arquitectura tomada de pintores como Piero della Fancesca o Mantegna o de las composiciones con plazas, monumentos y grandes construcciones realizadas por Giorgio de Chirico. Comparado con otros cartones, es posible que ***Jauja*** sea el que reúna el mayor número de referencias metafísicas: una torre circular con un ingreso en arcada, un objeto —aparentemente un instrumento musical— dividido en secciones geométricas y un plano inclinado con diseños que genera ambigüedades espaciales. En primer término, un maniquí que porta armas y una ostensible condecoración militar, aluden de una manera velada, a la escalada militarista y la violencia de la guerra que asolaba a gran parte del mundo.

Como hemos visto, los repertorios metafísicos llegaban a la obra de Gambartes directamente del modelo de los pintores italianos, de los grandes realistas argentinos que, como Berni, Spilimbergo o Raquel Forner, estaban sumamente compenetrados con esos motivos, o bien a través de las traducciones del dadaísmo berlinés y de los artistas de la nueva objetividad y el realismo mágico alemanes. La gravitación de estos últimos siguió siendo muy fuerte aun cuando Gambartes comenzó a internarse en el mundo del surrealismo. Así como algunos de sus temas —como los personajes ensimismados y alucinados, los autómatas y el empresario capitalista, la alienación y la deshumanización propios de la ciudad moderna— encontraron una nueva formulación en una clave onírica e incluso fantástica, ciertos enfoques formales y procedimientos técnicos mágicorrealistas siguieron gravitando en el mundo de los cartones humorísticos.

En primer lugar, la precisión del enfoque aplicada a todos los componentes de la obra, independientemente de sus ubicaciones espaciales, junto a la obsesión por los objetos a los que se presta la misma atención que a los seres vivos. Luego, la exaltación del detalle a través de la visión simultánea de lo cercano y de lo lejano y la creación de un mundo de juguetes. Finalmente, el tratamiento frío y distanciado y la marcada preferencia por las capas lisas y delgadas de pintura. En efecto, los cartones humorísticos muestran un panorama que parece caber en una caja de juguetes, de objetos en miniatura que en la mayor parte de los casos son tan importantes como los personajes principales. Su relevancia no está dada solamente por su detallada representación, sino por ser portadores de un sentido tan potente como el que tienen los protagonistas de la escena. Sin embargo, una cualidad definitoria del arte mágicorrealista, el énfasis en lo improbable o lo inesperado, retrocede aquí ante la inmersión en un mundo dominado por las situaciones imposibles.[21]

Itinerario de sueños

Gambartes usó en sus cartones procedimientos vanguardistas tales como el *collage*, el montaje pictórico de diferentes fragmentos espaciales y la acumulación de objetos y personajes en situaciones desconcertantes.[22] Seguramente también intervinieron experiencias, visiones y sueños personales que en esa construcción —realizada más por la yuxtaposición de planos propia del montaje que por el procedimiento más tradicional de la composición— producían un borramiento de los límites entre la realidad y la ficción, la vigilia y el sueño, lo cotidiano y lo imaginado. Su amigo, el editor y coleccionista Emilio Ellena, asoció las limitaciones visuales del artista —verdaderamente graves en los últimos años de su vida— con el desarrollo de capacidades creativas que le permitieron generar un universo enigmático y personal. "*Estas dificultades* —dice Ellena— *condicionaron, desde que surgieron, totalmente su vida y contribuyeron a la creación de un mundo mágico, de fuerza igual al que buscaba en sus pinturas. Caminaba sin ver,*

19 Girondo, Oliverio. *Interlunio*, Buenos Aires, Sur, 1937, s/p.

20 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, pp. 136 y 113.

21 Menton, Seymour. *op. cit.*, nota 10, pp. 20-30

22 Si bien en dos de estas témperas, *Circo* y *Motivo para oficinistas*, Gambartes usó recortes de titulares de diarios y estampados de libros contables, la mayor parte de ellas son —parafraseando a Max Ernst cuando describe las obras de Magritte— "*collages* enteramente pintados por la mano". En *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 210.

armaba collages de fragmentos de películas que había visto con real interés antes de comenzar su problema y generaba, de lo cotidiano, realidades sorprendentes"[23]. Es así como el artista construyó algo que podría condensarse en el título de un cartón pintado en 1942: ***Itinerario de sueños***. Pero en éste, la presencia de seres y situaciones sobrenaturales tales como monstruos, fantasmas, demonios y apariciones agrega otro componente que permite, en algunos casos, situar la obra en las fronteras de lo fantástico.

De todos modos, por su figuración y construcción, los cartones se aproximan al surrealismo figurativo, no ya por su apelación a los métodos automáticos sino por su énfasis en la reunión de elementos aparentemente dispares dispuestos en un contexto igualmente extraño.

Numerosos temas y motivos del movimiento de Breton campean en estas témperas: entre ellos, la animalización de los objetos, las rebeliones de la naturaleza, las metamorfosis de la arquitectura, las fragmentaciones y transformaciones del cuerpo humano, el erotismo y la muerte, la magia y lo ritual. Junto a ellos, los maniquíes y seres inanimados, las rampas y los pisos de tablas de madera y el juego entre espacios interiores y exteriores son los elementos propios de la pintura metafísica que el surrealismo supo actualizar al igual que otras tendencias como el dadaísmo y los realismos alemanes.

Pero quizás el lenguaje aplicado por Gambartes al tratamiento de estos temas sea uno de los factores que tornen a estas obras inquietantes para los espectadores habituados al propio modernismo. Pueden verse ahí situaciones familiares al surrealismo por su adscripción a lo onírico y lo irracional, pero con un tratamiento planista y sintético próximo a la caricatura, la publicidad, el cine de animación y la ilustración literaria. Y, como si todos estos ingredientes no resultaran lo suficientemente extraños a la ortodoxia y seriedad atribuida al alto modernismo, están tamizados por el humor y el universo de la infancia.

Sin embargo, nada más lejano del candor y la ingenuidad del niño, de la producción exclusivamente formalista y de la contemplación plácida y desinteresada que estos cartones. En ellos el humor ácido, la percepción aguda y la crítica certera se destilan a través de una compleja alquimia en la que intervienen tendencias estéticas, repertorios iconográficos y procedimientos nucleares de la experiencia moderna. Junto a ellos, un trasfondo ideológico enraizado en la práctica política del artista —que desde comienzos de la década del treinta articula permanentemente y de un modo productivo arte nuevo y compromiso social— subvierte los valores de la cultura burguesa merced al trazado de una nueva cartografía social y espacial: el suburbio, las gentes de mayor arraigo, sus creencias. ***Gualicho***, ***Magia negra***, ***Superstición***, son los nombres de los cartones que más literalmente acusan esta torsión en la obra de Gambartes. En el primero, la pavorosa imagen de una bruja rodeada de objetos macabros y seres híbridos que combinan rasgos humanos, animales y vegetales, reina sobre un mundo suburbano y nocturno. Si observamos el piso de tablas paralelas en fuerte perspectiva y la composición que combina espacios interiores y exteriores, es inevitable la referencia a las obras metafísicas de Carrá y de Chirico reproducidas en *Realismo mágico* y tal vez a una de las más famosas de este último, *Las musas inquietantes*, sólo que aquí el solemne castillo rojo de Ferrara ha sido reemplazado por aquello que Payró veía como una mera traducción de lo aparente: "*la casita del barrio pobre, el árbol doliente, el signo cruciforme de un poste telefónico*"[24].

Hombres como máquinas

Si bien algunas de estas témperas se refieren a las supersticiones y creencias —***Motivo para espiritistas***, ***Folletín para escépticos***— y otras a los divertimentos y cuentos infantiles —***El cuento de la buena pipa***— un importante número de ellas traducen una mirada aguda y nada concesiva sobre el sistema capitalista: el tedio y la alienación que rigen su vida cotidiana, las desventuras ocasionadas por la mediación del dinero, los devastadores efectos de la guerra. Así, nos encontramos con la llegada del dinero que viene a pervertir la vida de los hombres primigenios. Luego, con un heroísmo de la vida moderna como lo revela la obsesión por los relojes: los objetos que con su capacidad de medir el tiempo construyen la monótona existencia de los trabajadores que se baten con ellos. Finalmente, con la inmersión gambarteana en el escenario más dramático del mundo contemporáneo, cuyos protagonistas —el héroe caído corporizado en la imagen del soldado con la espada rota y los monstruos voladores que asechan a las poblaciones civiles— son los actores de la masacre: la lluvia de bombas ensayada en Guernica y generalizada en los años sucesivos.

La crítica a la mercantilización y al poder fundado en el dinero aparece tempranamente en ***Kindergarten de Pepe Parlante***, de 1938, y en ***Prehistoria***, de 1942. En el primero, un vendedor ambulante ofrece sus mercancías rodeado de objetos manufacturados que crecen como plantas y flores que parecen sexos femeninos, de insectos disecados y huevos antropomorfos vestidos de marineritos. Pero lo que a primera vista parece un inocente charlatán de feria resulta un personaje de otra dimensión

23 Ellena, Emilio. "Memoria", en catálogo exposición *Gambartes*, Buenos Aires, ArteBA, mayo de 1998, p. 6.

24 Payró, Julio E. "Leónidas Gambartes", en catálogo exposición *Gambartes*, Buenos Aires, Van Riel, junio de 1968. Originalmente este texto estaba incluido en el catálogo de obras de la muestra *Gambartes* organizada por la Embajada Argentina en Washington en 1965.

cuando observamos que el fondo del paisaje es un inventario de arquitecturas de todos los continentes: molinos de viento, castillos con almenas, torres en forma de bulbo, pagodas puntiagudas. Es decir, Pepe Parlante opera a escala planetaria y la serpiente que se enreda en su cuerpo y el insecto que sujeta con un alfiler revelan que no carece de agresividad. En su rostro, también se dibuja la máscara de la muerte. Por su actitud reconcentrada y mirada estrábica se parece mucho a los extraños personajes de H. M. Davringhausen como *El soñador* —el asesino que sueña despierto— o también *El especulador* —el empresario frío y calculador— que figura en la antología de imágenes del libro de Roh. Su verdadero carácter también se hace evidente cuando comprobamos que el artista contrapone a esta figura la silueta ecuestre de Don Quijote, un personaje arquetípico de la literatura. La contraposición de cultura y mercado, arte y mercantilización[25] —un verdadero tópico de las vanguardias heroicas— resulta particularmente relevante a la luz del reciente itinerario de Gambartes que como todos sus compañeros de la Mutualidad, concibió su práctica artística como una verdadera militancia más relacionada con espacios como los partidos y agrupaciones, los sindicatos o los actos políticos que con las salas de los museos y las galerías de arte.[26]

En el segundo de estos cartones, un monstruo prehistórico que lleva en su lomo una enorme moneda, atemoriza a un conjunto de cavernícolas que retroceden ante su presencia. Sólo un pequeño demonio, coronado por un sombrero de copa, lo domina usando su larga cola como un látigo. Se trata de la misma encarnación del empresario capitalista que aparece controlando la vida de los personajes de ***Motivo para oficinistas***. Allí, aterrados por esa presencia, varios relojes antropomorfos deambulan de un lado a otro, mientras en el centro de la escena un hombre robotizado da cuenta de la alienada situación que vive diariamente. Según el testimonio de Córdova Iturburu, alrededor de los quince años, el pintor "*debió comenzar, en una oficina comercial, a vivir la gris monotonía del pequeño empleado*"[27] y seguramente a partir de esta experiencia y alentado por sus convicciones ideológicas imaginó ***Proyecto de sueño para oficinista***, realizada en 1940. El personaje central, en realidad un autorretrato tomado de una fotografía, sostiene a un autómata enloquecido armado con objetos de escritorio: un reloj, un tintero y lapiceras a pluma. Sentado sobre los libros contables y en medio de un gran piso de tablas de madera, sueña despierto con una mañana inexistente en la que sigue durmiendo a pesar del despertador que lo atormenta. La composición sugestivamente remite a una obra de George Grosz, *El jugador de diávolo*, reproducida en el libro de Franz Roh. Las coincidencias resultan notables ya que el escritor define al artista alemán como "*un Goya de 1900*" que "*pretende presentar a los hombres como máquinas, como autómatas, empotrados en el bostezo vacío de la oficina de la urbe mundial*"[28]. A la luz de este texto resulta posible ver a *Daum marries*... otra de las obras de Grosz reproducidas en *Realismo mágico* como la matriz iconográfica del hombre máquina de ***Motivo para oficinista***.

En ***El último viaje de Simbad el Marino***, de 1939, un viejo navegante vuela hacia las estrellas montado en una nube para realizar el que seguramente será su último viaje ante la inminencia de una catástrofe que conmocionará el universo de los hombres: un conjunto de proyectiles se dirige hacia una paloma de la paz posada sobre un cometa y ni siquiera un espantapájaros vestido de Pierrot podrá ahuyentar a esa bandada de artefactos mortales. Los presagios de la catástrofe largamente anunciada durante los años precedentes se han cumplido y el Pierrot lunar no hace más que confirmar el viejo antagonismo planteado desde las agrupaciones, los partidos y los numerosos frentes que reunieron intelectuales contra la guerra y el fascismo: la cultura contra la barbarie que se cierne sobre el mundo. Durante el período de entreguerras, la mujer aparece representada como madre o portadora de los frutos de la tierra y por lo tanto asociada a la naturaleza, el hombre, a menudo vestido de Arlequín o de Pierrot como los personajes de la comedia del arte, aparece como una reflexión sobre la cultura en un mundo sobrecargado de hostilidad y destrucción.[29]

Un año después, cuando los conflictos arrojan sus evidentes resultados, Gambartes pinta ***Circo***, donde un maestro de ceremonias recubierto con los titulares de los diarios, controla una marioneta armada como soldado que actúa sobre una rampa de tablas. A su alrededor, demonios que portan el signo del dinero, equilibristas que caen al vacío y payasos que lloran la muerte de sus muñecos muestran un mundo que ha perdido su rumbo civilizado.

En 1941, ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, muestra un títere plano y articulado que, como un miliciano de la guerra civil española, regresa sangrante y mutilado. Sobre un cielo de tormenta se ciernen monstruos voladores y un avión que como un pájaro

25 Sanguinetti, Edoardo. *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 7-13.

26 Según Grela: "*Toda nuestra finalidad era el sentido revolucionario que le imprimíamos a las obras, de manera que había una ruptura total con lo que podía ser la burguesía, las galerías, los críticos de arte. Eso no nos interesaba y vivíamos contentos y felices de hacer esa cosa que no tenía carácter comercial. Si hacíamos linóleo, por lo general teníamos el fin de vender los grabados entre los afiliados del Partido o de alguna gente muy aficionada a esas cosas... nadie hacía un cuadro para vender, y el tiempo que uno empleaba para pintar era como si estuviese pegando afiches en la calle o vendiendo los diarios y revistas que salían clandestinamente*". En Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, p. 30.

27 Córdova Iturburu, Cayetano. "Gambartes, oficiante del misterio", en *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954, s/p.

28 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, p. 139.

29 Batchelor, David. "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", en Briony, F., D. Batchelor y P. Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entregerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 15-16.

metálico arroja bombas sobre muros en ruinas y árboles desnudos. En el plano de la tierra, el globo de un ojo y una mano cortada y sangrante, muestran la familiaridad de Gambartes con las imágenes de lo siniestro freudiano corrientes en el arte surrealista. Una iconografía que encuentra su contrapunto escrito en un texto realizado por el artista en 1944, apenas unos meses después de la muerte de su madre: "*Desde un sombrío coágulo; sangre, piedras y lágrimas, una mano amarilla me llamaba. En apretado caracol de angustia me asfixiaba*". Y en el mismo, la frase "*Todo de verde estremecido un árbol gigantesco agonizaba*."[30] quizás brinde otra clave para pensar los numerosos árboles dolientes que pueblan su obra. Posiblemente podríamos aplicar a Gambartes la misma observación que Margarita Sarfatti hizo sobre Raquel Forner: la artista que transita una selva dantesca donde "*cada árbol es una figura humana torcida y atormentada*"[31].

Con espíritu mordaz

Por los temas y las formas las témperas humorísticas se sitúan en una zona tensa, debatiéndose entre el mundo de las artes plásticas y un campo que pese a sus afinidades permanece alejado de la plástica pura. Pero Gambartes y sus compañeros de la Mutualidad siempre se pensaron inmersos en la política y en la vida cotidiana y también, en consecuencia, partidarios de la transformación de ambos.[32] Por esta razón no es extraña la inmersión del artista en la publicidad, la ilustración literaria, el diseño de emblemas y viñetas y, en general, la apelación a formas y temas que se relacionan con la vida cotidiana. Una inmersión que lejos de ser acrítica y afirmativa, gracias a la mediación de un ideario político radicalizado y de procedimientos artísticos de raigambre vanguardista, posibilita tanto un enriquecimiento de su propia producción como una lectura política de la vida corriente, de la realidad del capitalismo y de los sucesos contemporáneos. Cabe preguntarnos entonces, cuáles pudieron ser las fuentes de este lanzamiento gambarteano de un programa estético que tiende a erosionar la separación entre arte y vida mediante los cartones y una serie de diseños para libros, periódicos y revistas relacionados con ellos.

En primer lugar, por los años de su realización, resultaría difícil obviar el ejemplo de las témperas realizadas por Molina Campos para los almanaques de Alpargatas cuya enorme popularidad y amplia difusión no pudieron pasar inadvertidas para Gambartes. Sin embargo, el costumbrismo de Molina Campos y su exacerbación de las anécdotas, los hábitos y las características físicas de los habitantes de la llanura bonaerense difícilmente serían conciliables con las opciones estéticas e ideológicas que subtienden a la obra de Gambartes y en particular los cartones humorísticos. Por ejemplo, su ruptura con la estética mimética y referencial a pesar de la orientación realista del tema y su constante búsqueda de formas y procedimientos como el *collage* y el fotomontaje o las discontinuidades espaciales y la simultaneidad que rompen la linealidad de la narración, propias de las construcciones modernistas. Sobre todo, esa radical combinación, de aspectos objetivos ligados a lo tangible y real y la dimensión extremadamente subjetiva en la que afloran los estados más profundos de la conciencia.

En segundo término, y por la inscripción del artista en una franja que podríamos llamar la modernidad de izquierda,[33] es preciso considerar ciertas ilustraciones en los diarios y revistas culturales que durante esos años adherían simultáneamente al compromiso político y las modernas estéticas de vanguardia como es el caso de los cinco números de la revista *Contra* publicados en el transcurso de 1933. Sus tapas, diseñadas por figuras como Guillermo Facio Hébequer, Tito Rey o Enrique Fernández Chelo presentan un amplio repertorio de estilos de orientación realista que van de la exaltación expresionista al monumentalismo o de la caricatura social al orden constructivo. Dentro de esta franja, artistas tan destacados como el belga Frans Masereel y el suizo Clément Moreau, reconocidos por mantener en su obra un fluido diálogo entre la estampa tradicional y el mundo de la gráfica política habían presentado sus obras en Buenos Aires y Rosario: el primero a través de sus ilustraciones y el segundo en 1936, en un ámbito tan significativo para la cultura de izquierda como las salas de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). También, no podemos dejar de mencionar las aportaciones de artistas modernos como Emilio Pettoruti y Raquel Forner, Horacio Butler y Aquiles Badi, cuyas obras aplicadas a campañas publicitarias renovaban el repertorio de imágenes en los diarios de gran tiraje.

Por otro lado, la sensibilidad de Gambartes debió haber recibido el estímulo de muestras que se realizaron sobre gráfica y caricaturas en la casa Witcomb tales como la Exposición de Caricaturas de Andrés Dameson, en 1931, y la Exposición de *Affiches* del Dibujante Delgado, en 1932. Ciertamente, el campo de la caricatura debió ser sumamente estimulante y en ese sentido existiría una evidente afinidad entre ciertos repertorios de Gambartes y el dibujante mexicano Miguel Covarruvias, sobre todo si más allá de las opciones formales decididamente modernas pensamos

30 Reproducido en Bruniard, Mele y Eduardo Serón, "Gambartes", en *Cuaderno de Publicaciones de APROA*, Rosario, N.º 1, 1986, p. 18.

31 De Sarfatti, Margarita G. *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires, Argos, 1947, p. 231.

32 Sobre las identificaciones entre arte, vida y política resulta iluminadora la perspectiva abierta por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

33 Esta designación fue planteada por Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

en las coincidencias iconográficas y en la fascinación que ambos manifestaron posteriormente por la arqueología y la etnografía americanas.

Covarrubias, conocido por su libro *Negro Drawings*, cuyos diseños fueron reseñados en Buenos Aires por el periódico vanguardista *Martín Fierro*,[34] había producido a comienzos de los años veinte una notable transformación de la caricatura. Su opción frente a un género que apenas había sufrido el impacto de tendencias como el cubismo y el futurismo, era reemplazar el tradicional énfasis en el contorno y el perfil a favor de una "*abreviación formal*" que implicaba una reducción de la imagen a "*su más mínima y depurada expresión*". Diez años más tarde, entre 1931 y 1935, realizó las *Entrevistas imposibles*, sátiras pictóricas y verbales publicadas en la revista neoyorquina *Vanity Fair*, "*uno de los foros privilegiados de la creatividad cosmopolita*", que al igual que su sucesora, la revista *Vogue*, estaba a mano en las librerías de Rosario.[35]

Uno de estos insólitos encuentros, protagonizado por Auguste Piccard y William Beebe, se produce en un panorama acuático con embarcaciones y esferas submarinas, sirenas y peces de dientes afilados que pululan bajo la luz de un cielo nocturno salpicado de estrellas. Las coincidencias iconográficas de esta escena con las viñetas que Gambartes realizó para el *Boletín de Cultura Intelectual* durante los meses de enero y febrero de 1940 no podían ser más sugestivas. La primera de esas viñetas bajo la advocación de ***Acuario***, muestra un barco hundido y aviones bombarderos, una esfera amenazante y libros a la deriva como consecuencia de la catástrofe. La segunda, al lado del título —***Peces***— reitera la imagen del naufragio a causa de la guerra. Allí, bajo el cielo estrellado, un pequeño barco sucumbe frente a una cañonera y bajo el mar, un pez grande se lanza sobre los más chicos. Pero las coincidencias no terminan en la enumeración de los elementos que componen estas imágenes. Si observamos, por ejemplo, los ojos de la bruja del cartón ***Gualicho*** y los de los personajes de la ilustración de *Vanity Fair*, es posible percibir una forma similar de resolver la figura humana en ambos artistas.

El *Boletín*, que se desplegó a través de diversas épocas, contando también con períodos de interrupción de sus entregas, se extendió por el transcurso de varios años, desde mediados de 1938 hasta muy avanzado el año 1947. En esta larga secuencia, los ejemplares comprendidos entre noviembre de 1939 y octubre de 1943, tienen la peculiaridad de contar en sus portadas con pequeñas e ingeniosas viñetas de Gambartes. Dibujos resueltos a una o dos tintas cuyo objeto era acompañar a las diferentes tipografías empleadas en los títulos de cada número, identificados con los signos del zodíaco. Su director, el escritor R.E. Montes i Bradley, dio cuenta de la opción estética de Gambartes —cuya obra estaba identificada entonces con los cartones humorísticos— como impulsada tanto por la cruda coyuntura histórica como por la pulsión de los estados más íntimos de la conciencia. "*Para este nuevo ciclo vital* —nos dice— *el plástico ha tenido presente por exógenos i endógenos motivos, que el humorismo es lengua expresiva de jugosa modulación. Lo primero, vista la anarquía que rige al orbe civilizado i culto, cambiado por ignorado sino su juicioso rumbo, perdido el eje mental, roto el equilibrio moral, periclitado el orden ecuménico de los valores substanciales del espíritu. Lo segundo, escuchada la intimidad formidable en pujanza, hermosa en metaforismo comunicativo, de naturaleza subconsciente i lógicamente de dificilísima contención*". Así, haciendo gala de un "espíritu mordaz", Gambartes imaginó y dibujó personajes y escenas en miniatura que identificó con las casas zodiacales.[36] Mientras algunos de estos divertidos motivos parodian la solemnidad de los diseños tradicionales —asignando, por ejemplo, un pequeño Cupido que ha caído sobre un cesto de papeles a Sagitario o un ovillo de lana con patas de aguja de tejer a Capricornio— otros —los referidos a ***Acuario*** y ***Peces***— abonan la crítica a la guerra que paralelamente despliega en sus témperas. Asimismo, otro conjunto con designaciones castellanas como ***Virgen***, ***Balanza*** o ***Mellizos***, exhiben motivos comunes con los cartones humorísticos: la doncella y el viejo fauno, los pájaros atravesados por objetos punzantes.

Unos meses antes del lanzamiento de la nueva época del *Boletín* y con motivo de la Exposición del Libro Santafesino y el Primer Salón del Poema Ilustrado, Gambartes colaboró con Montes i Bradley en la ilustración de "Poema de eternidad" escrito en 1939: un canto a la renovación perpetua de la vida a través del ciclo del nacimiento y la muerte, de la sucesión de los días y las noches, del tránsito de los astros, la combinación de los elementos y el contraste de los seres vivos: de las aves y los peces, las flores y los frutos. El texto del poema, en tipos mecanografiados, se despliega en orden vertical en el centro de la página, enmarcado por Gambartes con un fino rectángulo trazado a mano alzada. En la parte inferior, hacia la derecha, un entrecruzamiento de grafito define una sombra arrojada sobre el soporte de papel. Sobre el fondo, el artista utiliza una sucesión de curvas uniendo el mundo de las olas y los peces con el dominio del pájaro que extiende sus alas como una cruz entre las siluetas del sol y de la luna. El diseño orgánico de las nubes, las sintéticas siluetas del pájaro y los peces, la sencilla abstracción

34 Rodríguez Lozano, Manuel. "Miguel Covarrubias", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año II, N.º 21, 28 de agosto de 1925, p. 3.

35 Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, México, CONACULTA/Era, 1993, pp. 11-12.

36 Montes i Bradley, R.E. "En la eclíptica", en *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, Año 2, N.º 13, noviembre de 1939, p. 3.

de la media luna y el disco solar, contrastan con la leve geometría del rectángulo que enmarca al poema.

La ilustración de "Poema de eternidad" por su tratamiento formal y por sus temas, traza un arco entre la viñeta metafísica de la Exposición de Plásticos de Vanguardia y el *ex libris* en tinta que preside los volúmenes de la revista *Paraná*: la silueta de una mujer joven atravesada íntegramente por un ritmo de curvas formado por los cabellos y las ondulaciones de la falda. Sus manos unen dominios extremos de la naturaleza, al sostener con la derecha una flor que apunta hacia las estrellas y con la izquierda los peces del río emblemático que da el nombre a la revista. La imagen de esa suerte de ninfa en movimiento, inestable en su postura, se completa con una frase que refuerza el sentido de vitalidad y renacimiento: "*una misma cosa son los cabellos, el follaje y el plumaje de las aves*". En todas estas obras, la línea despojada y sintética, los ritmos de las curvas que unen los extremos de la composición y los entrecruzamientos del lápiz o el plumín que generan una sensación de volumen y mesurada espacialidad, van puntuando, como constantes formales, el recorrido gráfico del artista.

Paralelamente al *Boletín*, Montes i Bradley editó la revista *Paraná* con un lema por demás explícito: "*Columna vertebral del litoral —Rica vena, tenso nervio, clara voz de Argentina intelectual, Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa, Misiones, Santa Fe— diciendo sus inquietudes*". Pensada como gruesos volúmenes trimestrales que aparecieron en invierno de 1941 y se desplegaron a través de siete números hasta el verano de 1943, *Paraná* condensaba el panorama cultural de una vastísima región geográfica del país incluyendo en sus páginas lo más relevante de la literatura y el arte. Si bien en la plástica participaron creadores como Uriarte, Vanzo y Warecki reconocidos por su modernidad o López Armesto, Gianzone y Berlengieri que le imprimieron un clima fantástico y surrealizante, esta publicación tuvo en Gambartes uno de sus colaboradores más decididos. Fue él quien realizó el diseño del ex libris, muchas de las caricaturas y pequeños dibujos y las viñetas de contratapa. Estas últimas, bajo el título "**Litoral argentino**", condensan el camino transitado por el artista en el breve lapso de existencia de la revista: se inician con un yacaré llorón que mucho debe al lenguaje humorístico de los cartones y se cierran con una espiga de maíz coloreada, afín al lenguaje de sus acuarelas y dibujos oníricos.

Las potentes raíces telúricas

Desde las páginas de *Paraná*, se anunciaba la publicación de los *Cuadernos del Litoral* como parte del mismo proyecto editorial que ahora sumaba a *Pampa* de Fausto Hernández y *El brujo de paja*, una comedia para niños en tres actos breves, escrita por Fryda Schultz de Mantovani e ilustrada por Gambartes.[37] En *El brujo de paja*, aun en la candorosa identidad del relato infantil, se filtran las visiones oníricas y misteriosas de la pintura metafísica junto a la enigmática cotidianeidad y el carácter lunar del realismo mágico alemán: las flores obsesionantes, las figuras de la noche y el paisaje bravío por el que transita la silueta espectral del brujo —casi una anticipación de la figura huyente que habitará más adelante los grabados y dibujos oníricos—. El personaje del brujo, una construcción antropomorfa realizada groseramente con pastos secos y harapos, no deja de resultar en su simulación de los seres vivos sumamente familiar a los muñecos y los autómatas, a las marionetas y los maniquíes. Otro protagonista, el perro que cuida a los niños, convertido por el brujo en una estatua de mármol y a la que los peces del río revivirán con el agua benefactora, no deja de tener cierta familiaridad con este tema metafísico presente en el surrealismo: la sustitución de los seres vivos por entes inanimados fuertemente suscitadores e inquietantes.

Las ilustraciones del libro, motivaron en el editor un comentario sobre la trayectoria gambarteana concebida como la "*búsqueda esperanzada de una expresión plástica*" capaz de traducir una "*equivalencia anímica*". Montes i Bradley desarrolló este argumento planteando que esa equivalencia, residía a veces "*en las potentes raíces telúricas de un objetivismo*" perceptible en la "*preocupación de fidedignidad ideal, como sucede cuando trabaja en procura de acercarse al alma del suburbio con la acuarela*". Otras, "*en la meditativa consideración de los meandros de un subjetivismo, manifestado en la plenitud máxima de la abstracción, tal como acaece cuando procura atisbar la razón del convencionalismo de la psiquis, en sus cartones humorísticos a la témpera*".[38] En otras palabras, la alternativa entre realismo y surrealismo que tensiona la producción artística durante la década del treinta y que en Gambartes se hace presente en sus paisajes mágicorrealistas y en sus témperas humorísticas. Realismo mágico que bien puede identificarse con ese "objetivismo", esa "fidedignidad ideal" de la que habla Montes i Bradley, seguramente muy próxima a la noción de *verismo ideal* que aparece como una de las designaciones posibles del nuevo arte postexpresionista en el libro de Franz Roh.

A través de una acumulación de casas combinando distintas perspectivas y unos pilluelos jugando al sube y baja sobre un reloj, Gambartes ilustra la portada de *Ciudad en sábado* de Facundo Marull.

37 El *ex libris* de los *Cuadernos del Litoral* podría considerarse como contrapartida del dibujo que preside *Paraná*. Se trata de la figura de un sembrador que se desplaza en oblicua sobre un rectángulo amarillo arrojando letras sobre el surco. Aquí, de un modo similar a los otros dibujos, Gambartes apela a diversas texturas visuales y planos de negro profundo para armar una potente imagen masculina asociada a las típicas faenas de la región.

38 Montes i Bradley, R.E. en: Fryda Schultz de Mantovani. *El brujo de paja (Comedia para niños, en 3 actos breves)*, Rosario, Cuadernos del Litoral, 1941, s/p.

Con esta imagen relacionada con sus cartones y seguramente con la ilustración realizada para una de sus poesías, "Rosario Norte y su vejez de medias caídas", presentada en el Salón de 1939, el pintor nos introduce a la escritura urbana y decididamente vanguardista de su amigo. Se trata de diecinueve poemas realizados entre 1936 y 1939, fuertemente anclados en espacios de la ciudad y en las experiencias suscitadas por su recorrido como lo indican algunos de sus títulos: "Plaza Pringles sin María Luisa", "Exhumación de Wheelwright", "Sonata del Parque Independencia". Poemas que además estaban imbuidos de la atmósfera nocturna y surreal —por las yuxtaposiciones desconcertantes seguramente abonadas por el automatismo verbal del escritor— que también cultivaba Gambartes en su producción plástica. Los acompañan diez pequeños dibujos realizados a pluma que muestran escenas con personajes de los barrios, calesitas y carruajes a caballo, pero también seres mimetizados con el paisaje y sometidos a transformaciones extraordinarias. Realizados seguramente antes de 1941 —la fecha de publicación del libro por la AIAPE de Rosario—, quizás sean por su carácter lineal y sus acotados planos de texturas la configuración más primaria de los dibujos oníricos desarrollados en los primeros años de la década. Sumamente libres en su diseño, resueltos con una línea "temblorosa" e "indecisa",[39] pareciera que en ellos el artista va sustituyendo la aproximación de distintas realidades por algún procedimiento automático, más afín a la trascripción instantánea del pensamiento propiciada por los surrealistas. Quizás inicialmente, una sencilla deriva de la pluma sobre la hoja de papel.

Resulta revelador del lugar que Gambartes otorgaba a su producción de témperas y dibujos que dos ejemplares paradigmáticos de la misma hayan sido difundidos a través de diversas entregas de *Nueva Gaceta*, la significativa revista cultural publicada por la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores entre mayo de 1941 y junio de 1943. En el tercer número y acompañando un cuento de Facundo Marull, "El destierro maravilloso", Gambartes presenta uno de sus primeros dibujos oníricos que por su iconografía y recursos figurativos parece extrapolar al mundo alucinado de las tintas algo que todavía pertenece al dominio de sus témperas humorísticas: la figura sentada en una cama e inmersa en un interior con un piso de tablas, el zapato gigantesco y escenográfico, una mosca desmesuradamente grande, un sol y nubes amenazadores sobre un paisaje de árboles desnudos. Poco después, en el número nueve y acompañando en la primera página un artículo de Héctor P. Agosti, "Misión del escritor", donde se insta a la comunicación directa con el pueblo y el compromiso ideológico, se reproduce ***Circo***, unos de sus cartones más abiertamente políticos por su alusión al conflicto mundial.

La observación de los libros y revistas ilustrados por Gambartes en estos años muestra la convivencia y el suave pasaje entre los cartones humorísticos y los dibujos oníricos.[40] En realidad, por lo menos al principio, una misma iconografía se despliega en diferentes recursos técnicos, procedimientos creativos y medios formales: los árboles desnudos y los paisajes desolados, las tablas de madera y los sujetos encerrados en habitaciones, la mosca gigantesca y los miembros amputados, los objetos agigantados y los seres humanos en miniatura. Después, sobrevendrá la galería interminable de demonios y fantasmas, de espectros y apariciones de leyenda. En suma, la presencia de la muerte ligada al estallido de la guerra a veces indistinguible del florecimiento irreprimible de las supersticiones y creencias populares que obsesionaban al artista.

Las ilustraciones para *Alborada del Canto* el primer libro de Beatriz Vallejos anuncian desde el diseño de tapa —el árbol tronchado que produce extrañas floraciones— el sentimiento de esperanza ante las últimas estribaciones de la guerra. Los poemas, que comienzan con el recuerdo intimista de la niñez y la adolescencia, terminan con la evocación de García Lorca y el tributo por la muerte de Romain Rolland, con la exaltación de los *maquis* que colaboraron en la liberación de París y el anuncio de un nuevo año y un nuevo tiempo. Acompañando este giro, Gambartes traza a pluma la imagen de un gallo que con su canto anuncia la salida del sol sobre el páramo y, más adelante, la típica iconografía sobre el derrumbe de la civilización corporizada primero en el motivo de la ruina precedida por una cabeza gigantesca y, finalmente, en el paisaje devastado que se desfleca hacia el cielo con sus acumulaciones de escombros y pastos secos, de ramas quebradas y árboles desnudos.

El pozo más hondo de nosotros mismos

Entre fines de julio y principios de agosto de 1949, Amigos del Arte presentó una muestra donde se reunían más de cincuenta piezas entre acuarelas realizadas sobre papel de vidrio y dibujos a tinta de la serie que el propio artista tituló ***Imágenes oníricas***. En la clausura de la exposición, el poeta Arturo Fruttero leyó un ensayo sobre las obras de su amigo advirtiendo que quien se enfrentara a ellas "*sentirá enrarecerse el aire de su alma, como siente enrarecerse el aire atmosférico al ser descendido en la entraña de una mina o en la sima del mar. Más que por la negrura de la tinta china recortada en la albura del papel, más que por la hoya obscura en cuya profundidad uno se*

39 Estos términos, aplicados a la obra tardía del artista, aparecen en Bayón, Damián, "Una 'pintura de cámara', la de Leónidas Gambartes", en AA.VV., *Gambartes* 1992, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p.18.

40 Las ilustraciones para *Los dos jardines*, el cuento de Monteiro Lobato publicado en el *Anuario Jackson 1948*, muestran la última prolongación del lenguaje de los cartones humorísticos. Pero aquí la veta imaginativa de esta serie apenas se percibe en un detalle: un enorme corazón rodeado por una planta casi antropomorfa.

adentra por el camino infinito de sus rasgos interminables, porque uno siente que ese pozo comenzado en el dibujo va a dar en el pozo más hondo de nosotros mismos. ¿Quiénes son esos monstruos que nos enrostran al enrostrarlos? ¿Son acaso productos de una fantasía descabellada? ¿Sueños monstruosos de la razón? ¿O son las formas de un prolongado y multifacético autorretrato?"[41]

En realidad, esta serie de tintas desplegada entre 1941 y 1945 —aunque sus preliminares y sus prolongaciones puedan detectarse antes y después de esas fechas— había alcanzado entre esos años una acabada materialización a través de esos dibujos prácticamente negros de los que habla Fruttero. Si bien en una parte de ellos, Gambartes plasmaba una o varias figuras que se recortaban del fondo tanto por el alto contraste entre las luces y las sombras como por la complejidad del tratamiento gráfico que se diferenciaba abruptamente del soporte intacto; en otra, los trazados automáticos se superponían hasta cubrir íntegramente el papel con una apretada red de trazos de los que emergía un mundo de apariciones terroríficas. A grandes rasgos, la barbarie de la guerra anunciada desde hacía años y finalmente concretada con una brutalidad hasta entonces desconocida —máquinas de combate, lluvias de bombas, ciudades devastadas, masacres— se plasman en el primer grupo con imágenes arquetípicas como la ruina, la gran cabeza y la mano amputada, las figuras femeninas filiformes, los cadáveres con uniformes y armas. En el segundo, de la negrura de la trama se desprende un universo de supersticiones y creencias, de brujas y aquelarres, de seres sobrenaturales que sufren extrañas metamorfosis, de apariciones y fantasmas que habitan una naturaleza aun no domesticada por los hombres.[42]

Alrededor de 1958, Gambartes había pronunciado una frase reveladora que fue recogida en un *film* realizado por Simón Feldman: "*necesitaba matar mis fantasmas individuales para poder ocuparme de los demás*".[43] Palabras que remiten a la biografía del artista, a los relatos escuchados de su padre y de su abuela, a las experiencias de la barriada pobre donde había transcurrido su infancia, a las visiones experimentadas en diversas circunstancias de su vida y a los recorridos por las costas y los campos aledaños a Rosario, que lo pusieron en contacto con las gentes que mantenían vigorosamente creencias y prácticas mágicas de honda raíz popular.

Una mirada a estas obras permite comprobar la fina sensibilidad de Gambartes frente a cuestiones psicológicas, culturales y políticas, ya que en él la investigación y ampliación en el terreno de la conciencia, la indagación de aspectos de la cultura ancestral y soterrada y el acercamiento a estas cuestiones desde una perspectiva transformadora del mundo, nos alerta sobre la improcedencia de una lectura exclusivamente estética de su polifacética producción.

Su pertenencia a un grupo abiertamente político en los primeros años treinta no es el único elemento capaz de abonar esta lectura. Su itinerario plástico que abrevó en los movimientos renovadores del arte moderno y en las luchas de los movimientos políticos más radicalizados le llevaron a sostener posiciones coyunturales y conductas constantes como lo demuestra su pertenencia a agrupaciones artísticas alternativas durante las décadas del cuarenta y del cincuenta.

Cuando la consolidación del fascismo en Italia y el ascenso de Hitler en Alemania eran una cruda realidad que amenazaba no sólo a la revolución que había nacido en Rusia sino a las democracias liberales de Occidente, Gambartes junto a sus compañeros de la Mutualidad desarrollaron una amplia actividad antifascista y antibelicista a través del Partido Comunista y de diversas agrupaciones que perseguían estas metas. La participación de estos artistas en fechas tan tempranas como 1933 en la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios hace pensar en el establecimiento de una red de vinculaciones entre militantes e intelectuales que prefiguran, desde comienzos de la década y gracias a la tenacidad de Romain Rolland y Henry Barbusse, la política de los Frentes Populares.

Años más tarde, cuando las amenazas se hicieron realidad con el estallido de la guerra y la ocupación alemana de vastas regiones de Europa, los desarrollos de la vanguardia se vieron violentamente interrumpidos provocando un desplazamiento de los surrealistas y de otros artistas hacia el Nuevo Mundo. La presencia de los partidarios de Breton en México y el Caribe, en Nueva York y las costas occidentales de los Estados Unidos —su contacto con el arte latinoamericano, las manifestaciones etnográficas y la cultura de las antiguas sociedades prehispánicas— significó un estímulo de honda repercusión para los creadores del nuevo continente, aún en la lejana Buenos Aires, una de las ciudades más australes y cosmopolitas de Sudamérica. Gambartes, quien desde hacía años venía trabajando en una dirección mágicorrealista, acusó sensiblemente los estímulos de esta proliferación de impulsos

41 Fruttero, Arturo. "Indagación de una pintura", en *Revista de Historia de Rosario*, Rosario, Año II, N.º 7-8, julio-diciembre de 1964, p. 35.

42 *"Hay una manera de realizar las formas y los colores. Si el artista es verdaderamente auténtico, esto será como su impresión digital, una cosa distintiva y particular, pero también un testimonio. Un artista no es un realizador solitario, es un hombre conectado a su medio social. Es un testimonio en la medida en que determina y clarifica cosas que para los demás son fantasmales"*. Reportaje realizado por Rubén Sevlever a Leónidas Gambartes para la revista *Pausa* y publicado por primera vez en el catálogo de la exposición retrospectiva de su obra en el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe en 1958.

43 En 1958, la Comisión Nacional de Cultura encarga a Simón Feldman la realización de un film sobre la vida y obra del artista con libro de Mabel Itzcovich y del propio Feldman. Un año después, con el título de *Gambartes, pintor del Litoral*, este trabajo se proyectó en la sala del cine Broadway de Rosario.

surreales como se puede advertir en los cartones humorísticos y, más aún, en los dibujos oníricos que le sucedieron. La presencia de lo telúrico, de lo oculto y sobrenatural, latente en gran parte de su recorrido plástico, se corporizó como una orientación decisiva cuando la búsqueda de lo irracional y maravilloso, de lo mítico y mágico, se volvió omnipresente dentro de su obra. Cuando un mundo reprimido por la cultura urbana y burguesa de la ciudad puerto, pujaba por salir a la luz e instalarse en el corazón del arte moderno.

II. Culturas nativas, sensibilidad contemporánea

De David a Tanguy

En noviembre de 1939, R.E. Montes i Bradley comenzó a publicar en el *Boletín de Cultura Intelectual* una serie de artículos sobre arte francés que con el título "De David a Tanguy" se extendieron a través de cuatro números hasta febrero de 1940. En la última entrega, dedicada en su mayor parte a los desarrollos del surrealismo, se transcribieron párrafos decisivos del *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* redactado por André Breton, Diego Rivera y León Trotski. Considerado como uno de los textos medulares del vanguardismo latinoamericano, cuyo ciclo histórico cierra espectacularmente en 1938, el manifiesto sostiene la independencia del artista frente a los poderes políticos —recordemos aquí las fuertes presiones sobre el arte y la cultura en la Rusia de Stalin y la Alemania de Hitler— sin caer en el purismo, y asume como tarea fundamental la preparación de la revolución.[44]

Gambartes, que desde de esos meses comienza a ilustrar las portadas del *Boletín* con incisivas viñetas que acompañan los títulos de cada edición dedicada a los signos del zodíaco, no era ajeno a estos debates y desde una posición comprometida con la izquierda más radicalizada había producido una obra peculiar en la que se cruzaban la crítica a las realidades contemporáneas con el ejercicio de la imaginación: un pensamiento y una capacidad inventiva que podían transitar tanto por el camino del misterio señalados por la pintura metafísica y el realismo mágico alemán como por el de la subversión del mundo físico propia del surrealismo. *El Boletín de Cultura Intelectual*, la revista *Paraná* y otros emprendimientos editoriales de Montes i Bradley [45] fueron espacios altamente receptivos para autores cuya obra oscilaba entre una mirada crítica al mundo circundante y la adhesión a algunos aspectos del surrealismo que por entonces contaba con un alto prestigio internacional. Se trata de pintores y dibujantes como Juan Berlengieri y Pedro Gianzone que habían pertenecido al círculo de Antonio Berni, a los que se agregó más tarde Amadeo López Armesto, un artista español recientemente radicado en Rosario que realizaba obras enigmáticas cercanas por su iconografía, clima y sugestión a las realizadas entonces por Gambartes. Asimismo, también era un espacio receptivo la AIAPE, cuya primera revista, *Unidad en defensa de la cultura*, contaba con ilustradores que revelaban las mismas adhesiones estéticas y compromisos ideológicos. Por estos años, Gambartes no sólo frecuentaba la AIAPE, participaba de sus actividades e ilustraba *Nueva Gaceta*, la última publicación de la agrupación; también se reunía regularmente con el escritor José Portogalo —enviado a Rosario por el diario *Crítica*—, el poeta Facundo Marull, los pintores Andrés Calabrese y Domingo Garrone y los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, escultores y grabadores. Una reunión que revela las relaciones e intercambios entre intelectuales y artistas comprometidos para quienes el realismo y las nuevas formas de figuración eran tan importantes como el surrealismo. Antonio Berni, un modelo de creador comprometido de la época, había tomado contacto con esta tendencia así como con el marxismo durante el último tramo de su estadía parisina y la experiencia resultó tan significativa que siguió desplegándose durante los primeros años de la década del treinta cuando el artista se radicó en Rosario y creó la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Aunque a veces los testimonios de los miembros de este grupo enfatizan ciertas opciones estéticas, las producciones se encargan de mostrarnos que junto a las variantes del realismo denuncialista y las influencias técnicas del muralismo de Siqueiros, la presencia del surrealismo era tan importante como los procedimientos dadaístas, los repertorios iconográficos de la pintura metafísica italiana y la severa impronta formal de los realismos alemanes. En el caso de Gambartes, el realismo mágico con su gusto por el clima y los motivos metafísicos, lo había encaminado hacia el terreno del misterio abonando de este modo sus incursiones en

44 Una temprana recepción del texto fue el artículo de Borges "Un caudaloso manifiesto de Breton" publicado en *El Hogar* el 2 de diciembre de 1938. Según Jorge Schwartz "*De manera peyorativa, Borges identifica el texto de Breton, Rivera y Trotski con los manifiestos de los años veinte, repudiándolos por lo que representan de autoritarismo cultural y de imposición de proyectos estéticos colectivos, inhibidores de iniciativas individuales. De hecho, es contradictorio proponer un 'arte revolucionario independiente' y al mismo tiempo defender la aglutinación de los artistas en una federación basada en la oposición al 'arte puro' y en la preparación del artista para la revolución*". En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 458.

45 Uno de estos emprendimientos fue la edición, en 1944, de un grupo de poemas de Montes i Bradley reunidos en *Alabado sea tu nombre* la primera de las *Carpetas del Grillo* con dos puntasecas grabadas especialmente por Juan Berlengieri y un ex libris de Ricardo Warecki. Es preciso señalar que el escritor también había dirigido durante los años treinta una página de arte en el diario *La Capital* que llamó "Balumba" —término que significa batahola o barullo— y desde la cual apoyó la realización del polémico XIV Salón en el que se dieron a conocer en forma masiva las obras neorrealistas de gran formato realizadas por Berni y el grupo de la Mutualidad.

el campo de la plástica surrealista. La actitud del artista, lejos de resultar aislada, se vincula con la inmersión onírica protagonizada por Spilimbergo al ilustrar la extraña aventura nocturna narrada por Oliverio Girondo en *Interlunio*, las témperas, dibujos automáticos y *collages* realizados por Juan Batlle Planas y expuestos en el Teatro del Pueblo en 1939 y las muestras del grupo Orión en 1939 y 1940. También, resulta altamente ilustrativo de los cruces estéticos e ideológicos que imperaban en los años treinta que algunos de los miembros de este último grupo, como Orlando Pierri y Luis Barragán y el grabador Mauricio Lasansky, habían realizado experiencias realistas y murales de gran formato que alertaban sobre las crudas condiciones de los trabajadores rurales del interior del país apenas unos años antes.[46] Como bien ha sostenido Raymond Williams, durante el período de los Frentes Populares, "*hubo un reagrupamiento de fuerzas: los surrealistas con los realistas sociales, los constructivistas con los artistas folklóricos, el internacionalismo popular con el nacionalismo popular*"[47].

En el último tramo de los años veinte, el grupo de la revista *Qué*, primera publicación surrealista en habla española y cuyos dos únicos números se difundieron en 1928 y 1930, mantenían una ostensible desvinculación con las vanguardias plásticas y literarias de Buenos Aires que por otra parte habían sido escasamente sensibles a la dimensión revolucionaria de esta nueva tendencia. Sin embargo, Elías Pitterbarg, uno de los animadores de esa revista, realizaba a comienzos de los años cuarenta unas reuniones en las que el surrealismo era prácticamente el único tema de interés y a las que asistían artistas e intelectuales cuyas conversaciones y prácticas mostraban aún los entrelazamientos entre esta tendencia y la izquierda política que habían caracterizado a la última década.[48]

En diversas capitales de América como México y Buenos Aires, el surrealismo constituía una alternativa estética y política que además permitía trazar una nueva cartografía social y cultural. Gambartes que se había acercado a sus presupuestos a partir de las sugestiones de Berni, se lanzó al mundo del sueño, de las asociaciones insólitas y de las prácticas automáticas; primero, a través de su serie de cartones humorísticos desarrollados entre 1937 y 1942 y, luego, a través de los dibujos oníricos que realizó entre 1941 y 1945. Así, mantuvo una relación intensa y estable con los procedimientos creativos y el ideario del surrealismo que le permitieron ejercitar una mirada crítica sobre la realidad y, al mismo tiempo, llevar a un primer plano creencias, supersticiones y prácticas mágicas que formaban parte de su experiencia de vida desde la infancia y se alimentaban con sus frecuentes recorridos por los alrededores de la ciudad y contacto con las gentes de mayor arraigo. Conviene recordar que los intelectuales y etnógrafos surrealistas habían producido durante los años veinte una corrosiva crítica cultural al mostrar con una extrema familiaridad las costumbres y formas de vida de las sociedades de otros continentes y el carácter convencional de las concepciones que regían el mundo europeo.[49] El impacto de estas investigaciones sobre los pueblos africanos y oceánicos, asiáticos y americanos, y la sugestión de los objetos acumulados en el antiguo museo de Trocadéro fue tal que artistas como Man Ray e Yves Tanguy realizaron llamativas exposiciones en la Galería Surrealista con obras de vanguardia acompañadas por objetos oriundos de Oceanía y América.[50] Además, durante los años de la diáspora y el desplazamiento al Nuevo Mundo por el estallido de la Segunda Guerra los surrealistas se interesaron activamente en los mitos y la magia de las sociedades llamadas *primitivas*: las incursiones de Seligmann entre los indios Tsimshian, la radicación de Max Ernst en Arizona cerca de los antiguos hacedores de muñecas kachinas, la presencia de Wifredo Lam en el Caribe y de Breton en México y la edición del número amerindio de la revista *DYN*, son algunos de los avatares internacionales del movimiento, cuya proyección en la lejana Buenos Aires resulta previsible.[51]

Gambartes exhibió sus ***Cartones de Humorismo*** en la porteña Galería Müller, con un ajustado prólogo de José Portogalo, en 1942 y años más tarde, en 1949, la exposición de tintas oníricas en las salas de Amigos del Arte de Rosario con una presentación del poeta Arturo Fruttero, quien apeló en esa oportunidad al carácter medular que tenían "la miseria" y "el misterio" en esa serie de obras del artista.[52] Miseria, que puede aludir a lo más oscuro de las conductas y pensamientos personales, a lo más cuestionable de los comportamientos sociales en un sistema que al privilegiar el lucro es capaz de llegar a extremos impensables o como la carencia de los bienes y condiciones materiales de existencia. Unas y otras versiones de la miseria, así como el misterio que anida en los episodios y cosas más banales fueron una realidad cotidianamente palpable para el artista que había escuchado de su padre relatos fabulosos del monte tucumano, que había experimentado visiones y apariciones y conocido las creencias y rituales de los humildes

46 "En un fresco de grandes dimensiones pintan el drama de la vida patagónica. Es una obra de Lasansky y Barragán", en: *Crítica*, Buenos Aires, Argentina, 16 de octubre de 1935.

47 Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 (1989), p. 83.

48 Rivera, Jorge B. *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

49 Clifford, James. "Sobre el surrealismo etnográfico", en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectivas posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1988), pp. 149-188.

50 Rubio, Oliva María. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 200.

51 Alix, Josefina y Martica Sawin. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía", 1999.

52 Fruttero, Arturo. "Indagación de una pintura", *op. cit.*, p. 38.

habitantes de la barriada donde transcurrió su infancia. Como su maestro Antonio Berni, como Juan Grela su inseparable compañero de la Mutualidad, Gambartes también percibía el carácter fáustico y depredador de la modernización. La indagación del paisaje social latinoamericano propuesta por Siqueiros, la observación minuciosa heredada de los realismos alemanes, el rechazo de la ciudad racionalista y burguesa del surrealismo produjo en estos autores una aguda mirada sobre el margen que cada uno procesó en claves altamente singulares. Grela, que había migrado con su familia desde la lejana provincia de Tucumán, mostró tempranamente en un cuadro paradigmático la combinación de la pobreza que rodeaba a los ocasionales habitantes de un inquilinato en su provincia natal con el terror sobrenatural que emanaba de las historias narradas por un lector. "*El cuadro que denomino El lector* —dice Grela— *es el recuerdo de una escena que casi todos los días veía en un conventillo de la ciudad de Tucumán; allí, al anochecer, un hombre extraño leía en su habitación a todos los vecinos que querían concurrir, un libro de cuentos truculentos. Ese ambiente de fantasía terrorífica combinada con miseria atroz, concretada en el lector y sus azorados oyentes, me dio el tema para el cuadro*".[53] Sin embargo, la tensión hacia el polo del misterio presente en esa obra se definió cabalmente cuando el pintor encontró en La Basurita —un barrio miserable enclavado en la zona sur de la ciudad— un ambiente casi rural evocador del que había conocido en el Norte y cuya fascinación se prolongó durante largos años.[54] Más que en las villas y los basurales que atraparon la atención de Grela, la mirada de Gambartes se detuvo precisa en la calle polvorienta del suburbio, en el pequeño arroyo que discurre entre alambrados y empalizadas o en la última hilera de casas bajas lindantes con la llanura. En la serie de grabados en linóleo que realizara alrededor de 1942, el misterio se agiganta a través de cabezas colosales y de árboles desnudos que como figuras dolientes alzan sus brazos hacia el cielo, de fantasmas y sombras que se deslizan sobre el empedrado, de niños alucinados en medio del caserío. Pero entre ellos, también el árbol violentamente arrancado y la mano desprendida, la mosca gigantesca y el bombardero que traza un remolino en la oscuridad, nos hablan de otra miseria, de la guerra que recorre el mundo como un viento incontrolable y desolador.

Los niños mágicos

A través de los dibujos oníricos, Gambartes había construido una espeluznante antología de la guerra: campos desolados rodeados de alambres de púas, soldados convertidos en cadáveres, edificios y muros en ruinas. Pero también se había internado en un terreno insinuado en algunos de los cartones humorísticos del que ya no retornaría: un mundo de brujas y aquelarres, de hechicerías y seres terroríficos, de vegetales antropomorfos y personajes en fantásticas metamorfosis, de supersticiones y creencias de la gente que habitaba los caseríos pobres de los campos aledaños y los ranchos de los márgenes del Paraná; gente que había migrado de las provincias del interior o estaba radicada allí por generaciones y que a pesar de los sucesivos mestizajes aún conservaba vestigios de las viejas culturas del Norte o del Litoral.

En ***El ídolo***, una pintura de 1944, vuelve a conjugar el sentido de devastación que tiñe inevitablemente la coyuntura bélica con un sentido de *primitiva* religiosidad que reafirma las indagaciones sobrenaturales del artista. Un árbol tronchado en medio de un paisaje lunar, rodeado de ramas y guijarros que parecen vestigios humanos, hace pensar inevitablemente en los saldos siempre macabros de una contienda vivida con expectación y dolor. Los rasgos inconfundiblemente antropomorfos del muñón de árbol, reforzados por el título del cuadro, parecen remitir a la lectura de *Ismos*, un significativo libro de Ramón Gómez de la Serna publicado un año antes, donde, en el capítulo dedicado al "Negrismo", habla de las operaciones de la vanguardia histórica en las primeras décadas del siglo XX. En el momento culminante de la *négrophilie*, los artistas e intelectuales fascinados por el arte *primitivo* apelaban a toda clase de ídolos, desde las espectaculares esculturas africanas geometrizantes que despertaron la admiración de los *fauves* y los cubistas hasta aquellos troncos de formas sugestivas que sin mediar talla alguna evocaban a antiguas y exóticas divinidades.[55] Sin embargo, y a pesar de estas llamativas correspondencias, hay otra referencia altamente llamativa considerando las inclinaciones literarias de Gambartes, especialmente por la poesía. Por esos mismos años, Oliverio Girondo culminaba "Tótem", uno de los poemas de *Persuasión de los días*, con una frase que parece interpretada plásticamente en la pintura ***El ídolo***: "*¡Quién pudiera decirme si es un dios o es un árbol!*". La lectura de Girondo, cuyo *Interlunio* Gambartes conocía —ya que su texto había sido reseñado y sus ilustraciones reproducidas por Montes i Bradley en el *Boletín de Cultura Intelectual*— vuelve a tornarse una referencia posible cuando leemos "Noche Tótem", uno de los poemas de *En la masmédula*, en la que aparece una palabra significativa en la

53 Rodríguez, Ernesto B. *Juan Grela G.*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 2.

54 *"...en La Basurita yo me encontré con un mundo que me subyugó...Tenía un clima que, o yo estaba predispuesto para eso o era el clima que yo necesitaba, que me impulsase a trabajar... Sentía en carne propia aquellas cosas de ese barrio, por ser de alguna forma, los tipos de cosas que yo viví en mi niñez"*. En: Ghilioni, Emilio. "Conferencia sobre Grela", Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 27 de octubre de 1999, texto mecanografiado.

55 Gómez de la Serna, Ramón. "Negrismo", en *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, pp. 123-136.

producción tardía del artista: *mitoformas*. Un nombre que utilizó para designar a algunas de sus obras más representativas a partir de 1954. En 1958, "Topatumba", uno de los poemas de ese libro, fue editado en una carpeta con dibujos del poeta surrealista Enrique Molina que remedan por su combinación de elementos orgánicos y geométricos, tanto el universo selvático poblado de espíritus africanos de Wifredo Lam como los herméticos dioses americanos de Leónidas Gambartes.

Pero a pesar de su carácter premonitorio, ***El ídolo***, por su estilo e iconografía aún permanece aferrado al ciclo de las témperas humorísticas y de los dibujos oníricos en los que el surrealismo gravita no sólo definiendo la imagen a través del *collage* y del automatismo, sino la exploración del universo de creencias de las sociedades indígenas y de los grupos socialmente marginados, distanciándose así de la percepción exclusivamente esteticista y formal del *primitivismo* clásico heredado de los cubistas franceses. Fueron precisamente dos textos, la traducción de *El arte primitivo* de Franz Boas dedicado a las manifestaciones visuales de los indígenas de las costas norteamericanas del Pacífico, que tanto gustaban a los surrealistas en el exilio, así como la publicación de *Universalismo Constructivo*, la colección de lecciones del célebre vanguardista uruguayo Joaquín Torres García, los que debieron señalar el nuevo camino para dar forma y soporte estructural a los nuevos temas que bullían en la imaginación de Gambartes. Torres García, que había vivido en el París de las modas del arte negro y asistido a la estetización de los objetos precolombinos a través de muestras como *Les Arts Anciens de L'Amerique* con las colecciones del antiguo Trocadéro, mostraba ampliamente diversos ejemplos de apropiación y recuperación de la estatuaria africana y polinesia, de las piezas americanas y de todas las civilizaciones antiguas realizadas por las vanguardias europeas. Pero además, ofrecía un modelo de construcción de la imagen basada en un orden ortogonal heredado del neoplasticismo que él encontraba prefigurado en las civilizaciones andinas americanas; un orden en el que a través de la subdivisión áurea del soporte se definían rectángulos en los que ubicaba una sintética iconografía que retomaba la herencia universal de la humanidad. El planismo, la geometría y la abstracción de Torres García daban la posibilidad de producir un reordenamiento dentro del soporte y una construcción sintética de la imagen que Gambartes no tomó literalmente sino como una sugestión que le permitió disponer las figuras humanas y animales, objetos y arquitecturas deliberadamente simplificadas no ya en los rectángulos limitados por gruesos grafismos sino en un orden espacial que respondía a las direcciones verticales y horizontales y permitía definir no sólo la ubicación de los elementos sino también la profundidad de un modo nuevo.

A pesar de que Roger Pla sugirió a su amigo abandonar "*el remanso estancado del surrealismo*"[56] y lanzarse a la aventura propuesta por Torres García, tanto Gambartes como Grela ya estaban interesados en esta orientación constructiva que intuían a partir de referencias de otros artistas y de lecturas aisladas, y que desde la edición del libro abrazaron, cada uno a su manera, con una fuerza y convicción inquebrantables. Pero más que esta sugerencia, Roger Pla tuvo en el caso de Gambartes un rol decisivo que podemos intuir a la luz de las obras desarrolladas a partir de los últimos años de la década del cuarenta y de las palabras de algunos críticos que ven en su pintura una afinidad con Pompeya y los etruscos, con Picasso y con Campigli que habían demostrado claramente una voluntad de aproximarse al pasado clásico de Occidente.[57] La publicación de su libro *La pintura pompeyana*, en 1947, seguramente fue un estímulo decisivo en la configuración de las nuevas imágenes elaboradas por Gambartes y del nuevo orden sugerido por Torres García quien desde sus tempranas pinturas catalanas también había apelado al antiguo mundo mediterráneo.

Los niños mágicos, una pintura presumiblemente realizada alrededor de 1953, permite inferir los acercamientos de Gambartes al arte de la antigüedad. En un texto relacionado con la obra, quizá inspirado en las palabras del propio artista, se precisa brevemente su sentido: "*Estos niños músicos representados en la pintura participan en una ceremonia mágica. Ciertas particularidades de la obra evocan los frescos pompeyanos en que se describen algunas prácticas del culto de Dionysios vinculadas con la demonología*"[58]. Las pinturas murales de Pompeya,[59] particularmente en algunos de sus estilos, presentan escenas mitológicas deliberadamente enmarcadas con la intención de producir el efecto de cuadros aplicados en las paredes y de paisajes arquitectónicos que parecen vistas percibidas a través de ventanas simuladas, exacerbando de este modo un efecto de perforación de los muros. Entre los ejemplares de la antigua pintura mural romana, los frisos de la Villa de los Misterios pueden haber ofrecido un modelo de tratamiento que el pintor rosarino pudo desplegar en sus obras de caballete. Los personajes de la Villa de los Misterios se disponen sobre una estrecha calzada y se recortan sobre un fondo de paneles rectangulares en el que los protagonistas efectúan rituales extraños y solemnes. En esta representación de los misterios dionisíacos, los oficiantes que los practican se mezclan con las

56 Carta a Leónidas Gambartes, 4 de noviembre de 1944, reproducida en: Giunta, Andrea. "Voces múltiples para una cronología", en AA.VV., *Gambartes1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 133. [Ver página 176]

57 Se trata de los ensayos de Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu y Roger Pla reunidos en *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954.

58 En el libro editado por Bonino, *op. cit.*, nota 27 y 57, s/p.

59 La caracterización de la antigua pintura romana ha sido tomada de: Janson, H. W. *Historia del Arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días,* Barcelona, Labor, 1965, pp. 150-156.

figuras de Dionisos y Ariadna y con su corte de sátiros y silenos, de forma tal que la dimensión mítica se confunde con la de los hombres. Tal es lo que ocurre en ***La ofrenda***, una obra de 1962, donde sobre una pequeña estrada se desplazan dos mujeres que son observadas desde las paredes por las deidades que son objeto de su devoción. Aunque paradigmática, esta pintura no es el único caso en el que Gambartes apela a este procedimiento; en 1954, el boceto para un mural realizado en cerámica para la residencia de Isidoro Slullitel muestra un extenso friso con maternidades y mujeres con grandes recipientes sucedidas en profundidad por otras figuras que posan hieráticas y solemnes sobre un fondo con motivos geométricos.

La ortogonalidad que preside el sistema de Torres García, reforzado por la composición y la iconografía de la pintura pompeyana, impregnaron de estatismo y gravedad a esta serie de pinturas dedicadas a mostrar la vida cotidiana de un mundo de extramuros, donde las casas se mezclan con los pastizales, las gentes se confunden con el ambiente y la tierra permanece huraña a la labranza. En estos eriales, llamativamente próximos a la ciudad puerto y sus campos poblados de inmigrantes europeos, se despliega un friso de la vida *primitiva* cuyos protagonistas privilegiados son anónimas figuras femeninas. Representadas como madres o como portadoras de los frutos de la tierra, las mujeres cargan sus niños o acarrean zapallos y sandías, mazorcas de maíz y recipientes con agua. Cubiertas por una larga túnica se dedican al lavado o al teñido de tejidos, se encierran en íntimas confidencias o toman mate solitarias, enmarcadas por una austera arquitectura de paredones pintados a la cal o por la infinitud de la llanura. Pero esta cotidianeidad no está exenta de elementos extraordinarios: allí están las promesantes y las poseídas, las yuyeras y las gualicheras, las tiradoras de cartas y las conjurantes, las luces malas y los nocturnos agoreros para confirmarlo.

El mago

En agosto de 1958 Gambartes participó de una emisión radial en la que expuso los alcances de la palabra *payé*, un término que se había tornado excesivamente familiar en su pintura dedicada desde hacía algunos años a mostrar los rituales y creencias de la población de más arraigo, y, a través de ella, a indagar el pasado mítico de las antiguas culturas americanas. "*No puede el hombre de nuestro continente* —decía Gambartes— *desconocer la profunda raíz telúrica de las manifestaciones que como el payé son tan propias de lo americano*". Con énfasis pedagógico y una actitud militante, el artista explicó que con ese término se designaba en las antiguas sociedades indígenas a los individuos que a través de ciertas capacidades y por medio de rituales mágico-religiosos podían llegar a "curar los males", "predecir futuros", "comunicarse con los espíritus", "transformarse en ciertos animales" o "actuar como dios protector". Pero también se trataba de un concepto que en virtud de sucesivas transformaciones podía "*identificar no sólo al individuo dotado de esa capacidad mágica sino para denominar a los diferentes elementos que componen su ritual*".[60]

Desde las primeras pinturas con este tema que aparecieron en la obra durante los años iniciales de la década del cincuenta está claro que responden cabalmente a estos argumentos del artista. Así por ejemplo, ante el ***Gran Payé*** no dudamos de que se trate de un hombre rodeado de una serie de figuras zoomorfas relacionadas con los mitos y rituales. Coronado por un importante adorno cefálico, con el rostro oculto por una máscara de piedra y con el cuerpo cubierto por pinturas y tatuajes, este *payé* se diferencia de las otras versiones contemporáneas. Por su planismo y fantástica contextura, aun muchas veces ostentando el mismo título —***Payé*** y ***Gran Payé***—, estas figuras de las otras versiones aludirían a los objetos y personajes implicados en los oficios mágicos y religiosos. Pero a pesar de esta diferencia, todas estas formas de los comienzos comparten algunos caracteres similares y parecen descender de un ancestro común cuyos rasgos reiteran. Por la nariz ancha, los labios gruesos y las profundas cuencas alrededor de los ojos, todas estas representaciones del *payé* parecen remitirnos finalmente al árbol mutilado de rostro ligeramente humano que aparece en ***El ídolo***. Y quizá este aire de familia se relacione con una cuestión basal en la obra tardía de Gambartes: los temas profundamente americanos, aquellos que se referían al mundo sobrenatural y las creencias de las antiguas sociedades del territorio argentino, tuvieron inicialmente un soporte formal obtenido por la vía de un *primitivismo* muy genérico que parece aludir tanto a las manifestaciones de las civilizaciones precolombinas como a los ídolos africanos y polinesios o a los objetos de los indígenas de América del Norte. ***Tapalque*** y ***Locodoige***, unas pinturas realizadas sobre papel, parecen reafirmar la idea de una mirada sobre el arte de diversas sociedades y particularmente sobre el arte negro: mientras la primera, por la forma del rostro y los pechos, mostraría una mayor afinidad con la estatuaria africana, la segunda es particularmente afín a las máscaras que atrajeron la atención de Picasso. De todos modos, aún ostentando este *primitivismo* generalizado, algunos motivos como las líneas quebradas y ondulantes para representar ramas y serpientes o el uso de pequeñas bandas a la manera de lágrimas bajo los ojos estarían mostrando tempranamente algunos de los rasgos más típicos de los ceramios prehispánicos del antiguo noroeste argentino.

60 Gambartes, Leónidas. "Sobre el payé", texto mecanografiado.

Durante el transcurso de la década del cincuenta, Gambartes seguramente realizó una serie de lecturas e indagaciones sobre el arte de la América antigua, particularmente sobre las civilizaciones de los Andes y del norte del país. Una de las posibles obras consultadas, pudo haber sido el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas cuya tardía reedición fue realizada por Losada en 1953. Otra, la *Civilización Chaco Santiagueña* de los hermanos Duncan y Emil Wagner que, si bien llevaba años de publicación, era consultada con devota admiración en el taller de Juan Grela; una lectura a la cual Gambartes no pudo ser ajeno considerando la admiración de ambos artistas por el arte precolombino y su aspiración de elaborar un arte americano según lo preconizado por Torres García. A partir de la segunda parte de los años cincuenta la frecuentación asidua de los antiguos estilos cerámicos del norte argentino con su peculiar iconografía constituyó una referencia que cubre toda la obra realizada por Gambartes hasta su muerte en 1963. Un cabal ejemplo de estas influencias es la pintura titulada ***El mago***, una de las más espectaculares versiones del *payé* o del *shamán* que a través de sus transformaciones domina las fuerzas del mundo sobrenatural. En el centro de esta pintura se yergue una potente figura masculina que por sus rasgos y atributos combina el poder temporal con el terror sobrenatural. Acompañado por dos oficiantes que lo observan atentos y solícitos, porta báculos y exhibe ostensiblemente una víbora atrapada entre los dientes como prueba de su dominio sobre las fuerzas de la tierra y el mundo de los hombres. Dominada por la simetría, ***El mago***, parece recrear en forma muy libre algunos de los rasgos de las urnas santamarianas: las bandas bajo los ojos en forma de lágrimas, la nariz como una larga línea vertical, la boca aserrada, las guardas zigzagueantes, las serpientes enroscadas conformando una espiral. Una mirada atenta sobre su falda, sobre sus complejas pinturas faciales y corporales, permite detectar una sucesión de rostros esquemáticos que se despliegan verticalmente. Cuando invertimos la imagen, nuevamente, como en las figuras anatrópicas[61] del antiguo noroeste, los rostros se despliegan uno sobre otro, pero esta vez no es el hombre sino el felino quien atrapa la víbora en sus fauces.

El tema del *shamán* y de los hombres que se transforman en animales feroces, particularmente en jaguares, vuelve a repetirse en varias obras tardías. El hombre con rasgos de este animal tiene en ellas su contraparte en el felino antropomorfizado que en dos versiones de 1962 lo vemos persiguiendo y atrapando a otros seres del mundo de los espíritus —***Felino***— o yaciendo con las osamentas de sus oponentes en el interior de la tierra como vestigios de esos fantásticos enfrentamientos —***Serie de la tierra***—.

En 1954, haciendo uso de un lenguaje altamente sintético, Gambartes realizó tres figuras de las cuales una ostenta inconfundibles rasgos ornitomorfos y que por su hieratismo y gravedad parecen esculturas. Se trata de ***Personajes***, la primera versión de un tema que volvió a pintar durante 1961 y 1962, y que finalmente constituyó el de la última obra conclusa realizada antes de su muerte, en marzo de 1963. Con diferentes grados de abstracción, pero siempre con una iconicidad mesurada, los protagonistas de estas pinturas combinan rasgos humanos y zoomorfos. A primera vista podríamos pensar que se trata de deidades con atributos de pájaros y felinos que comparten algunos planos de su fantástica existencia con el mundo de los hombres. Sin embargo, parecen ser estos últimos —cubiertos de pinturas faciales y corporales, con máscaras y disfraces evocando espíritus y divinidades o bien como *shamanes* experimentando fantásticas transformaciones— el tema recurrente de esta serie de obras. Basta comparar a los protagonistas de ***Personajes*** con las figuras de ***Dioses olvidados*** o de ***Mitología mágica*** para percatarnos de que se trata de seres que en la mayor parte de los casos y a pesar de sus atuendos espectaculares están dotados del carácter humano propio de los oficiantes de antiguos cultos.

Senecio

Paralelamente a los ***Payé***, a los ***Personajes*** y a las diversas versiones del ***Felino*** —series que de una u otra forma aluden a las evocaciones de los oficiantes y a los procesos de transformación de los *shamanes* en animales para aventurarse en el universo sobrenatural— Gambartes realizó en 1958 otra obra paradigmática: ***Formas Kakuy***[62]. Así como existían en las sociedades indígenas del territorio argentino un conjunto de mitos y leyendas sobre hombres jaguares, también eran corrientes numerosos relatos relacionados con las aves. Entre ellos, el de la mujer que llora la muerte de su pareja y se convierte en urutaú o el de la muchacha que al ser abandonada por su hermano en la copa de un árbol se transforma en cacuy. Roger Pla consideraba que en ***Formas Kakuy*** Gambartes había buscado "*un tipo de expresividad*" que no estaba relacionado de modo evidente "*con el contexto literario de esa leyenda*" sino esencialmente "*con su contenido misterioso y dramático*". Las formas valían "*por sí mismas*" y se disponían en una

61 González, Alberto Rex. *Arte estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

62 *Personajes míticos* —que recibió el Premio "El Círculo" en 1957 e ingresó a la colección de Domingo Minetti— posiblemente guarde una relación no sólo formal sino también significativa con *Formas Kakuy*. En esta pintura, una mujer y un ave de patas y cuello larguísimos aparecen a ambos lados de una figura central que experimenta una transformación extraordinaria. Algunas escenas que llevan por título *Mitología*, una de 1957 y otra de 1961, quizás también aludan a narraciones míticas cuyo significado desconocemos.

organización rítmica que acompañaban "*la impresión asensorial del ave*" sintetizando además los diversos elementos del cuerpo "*para que jueguen a la vez como valor de la forma*". En consecuencia, para el escritor, esas *Formas Kakuy* hacían "*referencia a una realidad pre-existente*" y eran a la vez "*formas inventadas*".[63] Más allá de los términos de esta reflexión, en la que pueden leerse las marcas del alto modernismo y de una estética que se bate en retirada con lo real, Gambartes se había manifestado a propósito de ciertos "*extraños signos*" que rodeaban sus *payés* —en este caso el ***Payé de la Danza Ceremonial***— como "*materializaciones plástico-gráficas de un estado de sentimiento relativo a nuestro continente en general y en particular a la Argentina*". Se trataba de "*apariencias*" que no podían ser trasmitidas con un lenguaje naturalista y menos aún "*ser explicadas por la palabra escrita ya que ella disminuiría su efecto expresivo y su misterio*".[64]

Esa pasión por el misterio no sólo discurría a través de los mágicos *payés* y de los extraordinarios personajes sino que había encontrado un cauce privilegiado en la serie de las mitoformas. Este término, que en realidad no apareció en la obra de Gambartes antes de 1954 —***Mitoformas en rojo y blanco*** es el título de una obra de ese año— alude a un conjunto de seres de evidente origen sobrenatural. Aunque en algunos casos por su carácter antropomorfo se acercan a las deidades o a algunas estilizadas figuras humanas, la mayor parte de las veces parecen aludir a fantásticos animales. Estos últimos, vestigios de un pasado mítico que se funde con la memoria de la tierra, son los que mayor relación guardan con los seres que aparecen en ***Entomología mágica*** y ***Bestiario***, en ***Génesis*** y ***Formas fósiles***. Al igual que estas presencias, las ***Formas del río*** y el ***Pez mágico***, las ***Mariposas*** y los ***Insectos en la luz***, permanecen tan inmóviles como las osamentas atrapadas en la piedra milenaria.

Gambartes coleccionaba pequeños fósiles y es posible ver en esa actividad el origen de estas obras así como de ***Pájaro fósil***, ***Pájaro pétreo*** y otras similares. También la pintura pompeyana en la que existían ejemplares tan extraños como un piso sin barrer —donde aparecen los más diversos objetos conformando una constelación— puede haber inspirado algunos de esos inventarios de una vida extinguida. Emilio Ellena recordó que "*cuando la búsqueda, descubrimiento y registro de sus personajes míticos lo agotaban hasta casi destruirlo se refugiaba en la memoria de Klee, que inspiró los fondos de sus insectos, de algunos de sus acuarios o lo ayudó en sus registros de formas que más presentía que veía, en sus caminatas por el borde del río Paraná. Hasta inventó una especie de inverso algebraico del Senecio que llamó* ***Seduceo***"[65]. En un evidente homenaje a Klee, Gambartes pintó sobre papel una máscara circular que remite a las formas, grafismos y texturas del artista suizo. Sin embargo, no fue ésta la única alusión al admirado maestro: una pequeña calabaza pintada con colores claros y felices, dispuestos en campos de borde neto con algunos esfumados, emula la máscara ambigua e inquietante plasmada en *Senecio*. Pero estas relaciones no se agotan en el plano de las afinidades formales y arraigan en una familiaridad profunda relacionada con la práctica del arte y en la particular combinación de candor y truculencia que ambos artistas podían incorporar a su obra. La idea de que la mano de Klee no obedecía solamente a "*una especulación intelectual*" sino que también era "*conducida por los impulsos más oscuros*"[66] hace pensar en la declaración de Gambartes en la que alude a su forma de producción: "*Yo no me hago formulaciones de tipo informativo o erudito. Trabajo con mi intuición, mis instintos, mi corazón, que constituyen, en suma, un conjunto de vaguedades, y también con mi intelecto. Y si ellas aparecen en su dicción formal con certidumbre categórica, si tienden a la evocación de lo legendario o documental, será en todo caso la respuesta íntima que extraigo de lo profundo*"[67]. La posibilidad de relacionar los impulsos que provienen de las zonas más oscuras con las respuestas extraídas de las profundidades, cobra todavía más fuerza cuando leemos un análisis de *Senecio* que podría aplicarse a gran parte de la obra del artista rosarino: "*a primera vista, Senecio no es apenas sino una cabeza de muñeca, impasible, inofensiva. Pero pronto se siente la quemadura de esos ojos que parecen rodar en sus órbitas. La ternura del rosa y del amarillo se torna equívoca y se piensa en esas flores que bajo la apariencia de belleza esconden un veneno. Finalmente, algo indomable y vagamente demoníaco se revela en esa cabeza que participa de lo felino al mismo tiempo que de lo humano*"[68]. La familiaridad de Klee con el arte de los pueblos *primitivos*, atesorados en los museos etnográficos alemanes, encontró en la pasión de Gambartes por el arte precolombino otra secreta afinidad como se manifiesta en las numerosas máscaras y rostros subdivididos en campos geométricos que abundan en su obra tardía. Durante estos años, el artista había leído y frecuentado las imágenes de algunos libros significativos sobre arte "primitivo" y precolombino, también había visitado algunos museos del interior del país que conservaban piezas arqueológicas, y así como había pintado ese pequeño calabacín con la máscara de *Senecio*, cubrió con grafismos geométricos de diseños muy libres algunas calabazas

63 Pla, Roger. *Leónidas Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.
64 Gambartes, Leónidas. *op. cit.*, nota 60.
65 Ellena, Emilio. *op. cit.*, nota 23, p. 7.
66 Muller, Joseph-Emile. *Klee. Figuras y máscaras*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1971, s/p.
67 Gambartes, Leónidas. "Respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida*", Rosario, 1960, texto mecanografiado.
68 Muller, Joseph-Emile, *op. cit.*, nota 66, s/p.

más grandes como si fueran las antiguas cerámicas del noroeste argentino. En esta línea de trabajo, y como una expansión de su pintura, gustaba intervenir algunos objetos que lo acompañaban en su tarea de artista: su caja de pinturas, con la imagen de un pájaro que parece inspirado en los textiles de la costa peruana,[69] y su llamativa pincelera, un trozo de madera facetado que recuerda a las esculturas de Brancusi.

Sintiendo y mirando América

En el breve texto donde Gambartes se refirió a las significaciones de la palabra *payé*, a sus roles en las antiguas sociedades americanas y a sus supervivencias en el Litoral argentino, también se explayó sobre su propia obra alcanzando por momentos el tono de una suerte de programa estético y de una reflexión sobre sus alcances. Tomando como ejemplo paradigmático de sus realizaciones el ***Payé de la Danza Ceremonial***, sostuvo que esa pintura estaba "*realizada de espaldas a las formas europeas*" y al mismo tiempo "*sintiendo y mirando América*". En otras palabras, utilizando selectivamente los "*elementos del lenguaje*" tales como "*la composición, el color, el grafismo, el dibujo*" y estudiando "*los procesos con que la pintura moderna ha desglosado el camino de la expresión específica*". Modalidades de expresión que el pintor utilizó con un sentido muy preciso para mostrar siempre "*las relaciones más profundas*" de la antigua América —la vida cotidiana impregnada de magia y religiosidad en la que asomaban las huellas de un pasado todavía vivo, el universo mítico legible en las manifestaciones visuales desenterradas por los arqueólogos, algo que por otro lado implicaba un importante desafío. Es decir, era consciente de que se trataba de formas "*extrañas al espectador común que hasta ahora no se ha enfrentado a obras de carácter argentino-americano*".[70] Por esos años, la excepcionalidad de Gambartes era recurrentemente señalada por la crítica y tanto él como Juan Grela desplegaban en el ámbito del prestigioso Grupo Litoral una práctica artística y una estética de corte americano que mucho debía a la prédica teórica Joaquín Torres García. La lectura de *Universalismo Constructivo* y la peculiar aplicación de algunos de sus principios por parte de los dos artistas, produjo tantas tensiones con sus pares[71] como hallazgos de extraordinaria calidad y belleza. Grela, a través del trazado áureo, de una línea despojada y desnuda y de planos de colores al agua, compuso un repertorio de la vida humilde del Litoral en el que permanecían activas sus inclinaciones sociales; Gambartes, apelando a la herencia del modernismo y a las estructuras y los motivos del arte precolombino intentó revivir un mundo que sin lugar a dudas resultaba altamente extraño y provocador en una ciudad portuaria y mercantil como Rosario, erigida fundamentalmente por inmigrantes europeos. Fue justamente esto lo que Gambartes reafirmó ese mismo año en un reportaje de Rubén Sevlever: "*Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América*) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí, se conecta con el hombre universal, y trato de hacerlo dentro del lenguaje específico de la pintura."[72] Poco tiempo después, en las respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida* volvió a posicionarse como artista que hablaba en el "*lenguaje de la pintura que es universal*" pero "*como un hombre de América*" y a reiterar su repertorio de temas que abarcaban el hombre y la geografía, los recuerdos y los mitos, a partir de "*los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea*".[73]

69 Gambartes pudo observar muchos de estos diseños en el libro de Alfredo Taullard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, editado en Buenos Aires por la editorial Guillermo Kraft, en 1949.

70 Gambartes, Leónidas, *op. cit.*, nota 60.

71 Una versión sobre las diversas líneas internas del Grupo Litoral y las perspectivas sobre la introducción de Torres García puede verse en Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, particularmente en el capítulo "Los pintores modernos: regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo", pp. 45-71.

72 Sevlever, Rubén. En catálogo exposición *Gambartes*, Santa Fe, Museo Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez", septiembre de 1958.

73 Gambartes, Leónidas. "Respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida*", *op. cit.*, nota 67.

Agradezco a Yair Bergel, Rodolfo Montes i Picot, Olga Vitábile, Rubén Sevlever, Amalia y Amanda Longo y Eduardo D'Anna, que en esa ocasión colaboraron en la reunión de materiales documentales invalorables. También mi reconocimiento a Beatriz Obeid y Hugo Gambartes quienes oportunamente me facilitaron textos del artista.

Voces múltiples para una cronología

Andrea Giunta

Texto abreviado al período 1909–1963 del publicado por la autora en el libro AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992

Aproximarse a un artista y a su obra a partir de los testimonios, los documentos, de las diversas interpretaciones que se han hecho acerca de los mismos implica una lenta tarea de "indagación y collage"[1]. Supone el esfuerzo de urdir y entretejer una imagen a partir de un discurso multifocal, diverso y ecléctico. Confrontar, descubrir contradicciones o errores, hacer que las "voces" múltiples —del artista, de la crítica, de otros pintores— hablen unas junto a otras.

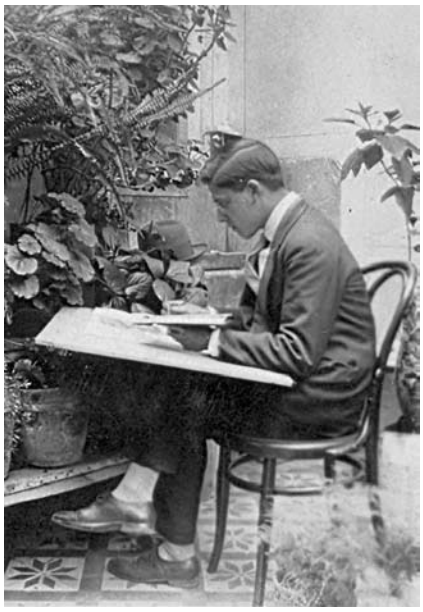
Eliminar la visión única aporta también diversas ventajas. Entre las primeras está el permitir al lector optar por una visión o por otra, ejercer su juicio crítico. Convertirse, él mismo, en constructor de la imagen del artista y de su obra. Esto le proporciona una lectura activa que lo llevará a confrontar la obra con lo que se ha escrito sobre ella, a juzgar el juicio crítico.

Esta construcción por fragmentos sólo ha sido posible a partir del cuidado y el afecto con que su familia ha conservado todo lo escrito acerca de Gambartes. Sobre un amplio archivo de catálogos, ensayos, artículos periodísticos, conferencias, cartas, textos del artista, etc.,[2] hemos operado a partir de algunos criterios. En primer lugar, ofrecer la visión más amplia posible. Abarcar no sólo lo inherente a su obra o a su concepción estética sino también aspectos relativos a su personalidad. Hemos incluido, además, las exposiciones y homenajes realizados después de su muerte. En el ordenamiento, seguimos un camino único. Las citas a veces se suceden cronológicamente, otras se articulan temáticamente.

Entre todas las voces aparece, por breves momentos, la nuestra. No pretende ser ésta una voz unificadora ni determinante, sino que intenta enriquecer, junto a las demás, las diversas alternativas de interpretación.

1 Así la ha denominado Miko Lauer en su libro *Szyszlo: indagación y collage*, Lima, Mosca Azul, 1975. Pueden señalarse diferencias, dado que en nuestro caso recurrimos a un ordenamiento cronológico y reducimos los testimonios del artista por la imposibilidad de entrevistarlo.

2 Los datos inherentes a su actividad profesional han sido tomados de la cronología realizada por sus hijos Betty Gambartes de Gordon y Leónidas Hugo Gambartes.



Rosario, *c.* 1928

1909

El 13 de febrero nace en la ciudad de Rosario Leónidas Benigno Gambartes, hijo de Pedro Leónidas Gambartes y Elvira Narvona, ambos nacidos en Tucumán. Es el segundo de cinco hermanos varones (Roberto Francisco, Manuel Atilio, Perfecto y Pedro Alberto).

Rosario, ciudad en la que transcurrió toda su vida, se distingue como punto de contacto entre un acelerado desarrollo urbano, acompañado por una inmigración reciente (italiana y española), y una población local en la que perduran mitos y creencias que serán desplazados por el proceso de modernización. Espacio de encuentros antagónicos en el que conviven lo rural y lo urbano, la ideología de la tradición y la del progreso.

Gambartes realiza sus estudios en el Colegio "Pueyrredón" N.º 66 de Rosario. Tempranamente manifiesta interés por la fotografía. A través de ésta, retiene aspectos de la realidad circundante que retomará en la temática de su obra pictórica posterior: barrios suburbanos, paisajes del litoral, habitantes de las barriadas ribereñas.

"[...] La diaria vida familiar, sin sobresaltos económicos, […] era la propia del tipo medio y la unidad se dio en nosotros como una prolongación de aquel hogar donde la madre laboriosa y suave y el padre notoriamente alegre y [de] atávico señorío, podía estimarse de los bien avenidos. Mi abuela materna, doña Carmen Romero, le dio a Leo la luz de las primeras letras […]. Ella le hablaba de La Rioja, su tierra natal, y exaltaba la figura de El Chacho y sus correrías, como figura patricia y bravía del terruño. […] La Ita, que así llamábamos a la abuela, al par de lo hechos y personajes comunes del Tucumán de sus amores, que el padre refería casi siempre con aire festivo, quizás influyeron en la formación del ser imaginativo y lo adentraron al gusto de la tierra. Es signo llamativo de destacar la personal imagen de la abuela por su integridad, la adoración por aquel nieto y el desprecio que hacía de lo deleznable. […] a pocos meses de la muerte de La Ita, estando con su hermano Roberto en horas de la tarde, […] tuvo la visión y la alegría que luego se desvaneció de verla arreglando la ropa de su cama. '¿No la ves?, está allí La Ita', repetía al azorado hermano que no pudo verla. Otra vez, pasados unos años, la volvió a ver muy apurada cruzando la calle Paraguay […].

[Leo] fue un asiduo lector desde niño. En la pubertad igual que Roberto el primogénito, habían avanzado en la lectura literaria. […] A los pocos años, Leo necesitaba plasmar con sus manos, dar forma a lo que a veces dibujaba en la nada y nos pedía arcilla más barro para hacer figuras de animales y cosas […]". (Recuerdos de su hermano Perfecto Gambartes)

"[...] El padre de Gambartes era un criollo modesto, de origen campesino, nacido y formado en el medio montañés y rural de nuestra provincia de Tucumán. Sabía los nombres de todos los animales de monte, de los pájaros, de los árboles y de las plantas, y conocía las virtudes de los yuyos medicinales y maléficos. Con palabra vivaz y llena de intención, de color y de entusiasmo conmovido, relataba historias tucumanas de hombres culpables transformados en pájaros y animales, de sortilegios y conjuros, de luces malas, de fantasmas y aparecidos, de curaciones prodigiosas. La superstición, la verdad y la leyenda y el conocimiento zahorí de la naturaleza y de sus criaturas se mezclaban en sus relatos en una fusión apasionante de lo verdadero y lo soñado, de lo fantástico y lo cierto, con características tales que, afirma Gambartes, `nunca los cuentos que leí más tarde, los cuentos de gnomos y de hadas, tuvieron para mí tanta viviente y alucinada realidad […]'". (Córdova Iturburu, "Gambartes, oficiante del misterio", en *Gambartes,* Buenos Aires, Bonino, 1954)

"[...] era característica diferencial de esa familia criolla a la que pertenecía el pintor: sencillez, bonhomía, auténtica nobleza intelectual y desdén por el *éxito* fácil o la gloria. Así fue Leónidas Gambartes. No se envaneció cuando ya nadie dudaba, aquí y en el exterior, de que era uno de los más legítimos valores de la plástica argentina; no se encandiló con el reclamo o el brillo de la Cabeza de Goliat; no dudó nunca de que el artista luchador, cuando 'dentro de él está el secreto', puede realizarse y realizar su obra en el medio provinciano, por más limitaciones que pueda tener éste, tanto como en el multitudinario medio capitalino […]". (Galfrascoli, Germán, "Luz y sombra de Gambartes", *La Capital,* Rosario, 5 de mayo de 1963)

Autorretrato, 1928
Lápiz, 39 x 19,5 cm

"[...] La pobreza le impuso el abandono de sus estudios secundarios, y a los quince años debió comenzar, en una oficina comercial, a vivir la gris monotonía cotidiana del pequeño empleado […]". (Córdova Iturburu, *ibíd.*)

"[...] Yo creo que toda vocación se va haciendo en el curso de un aprendizaje determinado. Sabía que no me gustaban las otras cosas para estudiar, no tenía ninguna seguridad de que me gustara la pintura. Creo que mi vocación ha nacido en el curso del trabajo. De niño he sentido una particular vocación por la pintura, yo trabajaba, dibujaba; luego empecé a estudiar, a hacerlo con método. Ahora sí, estoy ya lejos del punto de partida. Si pudiera volver atrás no querría ser otra cosa que pintor. De volver atrás, no seguiría ninguna de las profesiones liberales, y menos en un ambiente como el nuestro, tan comercializado. La vocación no es una cosa consciente al principio. He sido siempre muy remiso a las universidades, escuelas y organizaciones estatales […]". (Gambartes, Leónidas, entrevista realizada por Rubén Sevlever para el Catálogo de la Exposición Retrospectiva en el Museo Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe, 1958)

"[…] El nombre fue elegido por José A. Dabay y aprobado por unanimidad: 'Refugio', decía Dabay, 'será el verdadero rincón de amparo de los artistas; amparo del que hasta ahora se han visto privados'. Y el emblema de Refugio fue diseñado por Leónidas Gambartes […]". (Slullitel, Isidoro*, Cronología del Arte en Rosario,* Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 43)

"[…] La formación de un joven de Rosario, por lo menos cuando yo era joven, era más que harto problemática, era una cosa descabellada. Ya que, ¿dónde estaban las expresiones artísticas en Rosario para que uno tuviera fervor por el arte? Con todo esta ciudad que vino al río, edificada frente al río, contiene un aspecto secreto. Algunas huellas han quedado aún de su cercano pasado. Es muy joven y, en realidad, no se debe más que al esfuerzo de sus hijos, que no son otros que el campesino gallego y el *contadini* italiano, de allí su falta de euforia aristocrática.
Pero en 1932, [un grupo de muchachos] tomábamos en serio esa proposición de ser pintores a pesar del medio y a pesar de todo cuanto los rodeaba. Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Grela, el extinto Domingo Garrone, entre otros, nos propusimos ahincadamente conocer por dentro lo que sucedía por los talleres del Viejo Mundo. Entonces acudimos a revistas y libros especializados, que lógicamente estaban escritos en idioma extranjero, se hicieron traducciones que circularon entre los interesados. Para nosotros todo aquello fue un gran trabajo, sobre todo porque no contábamos con el medio ambiente. Durante largos años tratamos de encontrar una coherencia entre aquellas formas de expresión extranjera y nuestro mundo que nacía por fuerte vocación profesional.
Por supuesto no hubo mecenas. No encontramos el apoyo colateral de la gente con su simpatía. Por el contrario, aquellos que parecían interesarse por el arte en la pintura estaban mucho más alejados que nosotros del problema. […] El hecho fue que aprendimos a ser pintores y más tarde, durante la época de la masificación de

1924-25
Trabaja como oficinista en La Policlínica, entidad de servicios médicos de la que su padre fuera fundador e inspector general.

1927
Es empleado de la contaduría Weil & Cía., empresa cerealista. Empieza a interesarse por el arte.

1932
El 18 de agosto, se funda la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, en la sala de la biblioteca del antiguo Museo Municipal.

1933
En febrero comienza a trabajar como dibujante cartógrafo en Paraná Inferior, dependiente del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. Realizará este trabajo hasta cinco meses antes de morir.
Gambartes tenía serias lesiones en la vista que le condicionaban una visión limitada y fragmentaria. Pese a estas limitaciones —que se acentuaron con el tiempo—, fue un destacadísimo cartógrafo. Sus trabajos aún se conservan en las oficinas de Paraná Inferior y forman parte de la memoria museística de esta dependencia.

Rosario, 1934. Reunión que resuelve crear la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario. Gambartes (sentado a la derecha), junto a Antonio Berni, Medardo Pantoja, Juan Berlinghieri y Mario Bertolano, entre otros.

1933/34

Junto a Antonio Berni y otros artistas rosarinos es fundador de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, cerrada por la policía en 1938.

En 1933 David Alfaro Siqueiros visita Buenos Aires y Rosario y pronuncia la conferencia "El artista al servicio de la revolución".

Entre 1933 y 1937 pinta acuarelas del entorno rosarino, el suburbio, árboles y baldíos.

1936

Con un amigo de la infancia integra la M.G. (Mignolo y Gambartes) publicidad.

1937

El 3 de junio realiza su primera reunión la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Se organizan distintos cursos. Gambartes dicta clases de Historia del Arte.

1937-1942

Después del breve período de formación al lado de Berni, Gambartes comienza a trabajar solo. Realiza la serie de cartones humorísticos.

1938

Obtiene el premio "El Círculo" a la mejor acuarela. Medalla de Oro por la obra ***Arroyito Ludueña***, en el Primer Salón Anual de Artistas Rosarinos, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".

Ilustra la portada de *El Suplemento* (Año XIX, N.º 758 del 20 de abril de 1938) con el dibujo ***Minguito quiere ser guapo***.

los discursos para el pueblo, constituimos el Grupo Litoral, cuya importancia como acción en el campo nacional es bien conocida […]". (Gambartes, Leónidas, entrevista de Abel L. Rodríguez, "América en la pintura de Leónidas Gambartes", *La Capital*, Rosario, enero de 1961)

"[…] Nosotros dibujábamos en un museo viejo que había en la calle Santa Fe. Berni había regresado de Francia y buscaba gente. Se enteró que allí había muchachos que dibujaban y nos propuso hacer una agrupación. Nosotros aceptamos porque él nos daba clases […]. La Mutualidad es la iniciación del movimiento moderno en Rosario. Hasta ese momento, lo que se hacía en Rosario era un impresionismo poco claro. […]

La Mutualidad era la cabeza de toda una vanguardia, pero no solamente pictórica, también científica. Porque Berni enseñaba dibujo y pintura, pero los hermanos Zeno venían a hablar de medicina. Roger Pla enseñaba Literatura, Sigfrido Maza, filosofía. […] Muchos, después, se fueron a Buenos Aires. Gambartes y yo nos quedamos en Rosario […]". (Grela, Juan, entrevista realizada en Rosario por A. Giunta, agosto de 1991)

" […] El director [de la Mutualidad] era Antonio Berni, y estaban entre sus miembros Berlengieri, Medardo Pantoja, quien más tarde ingresó en el Grupo del Norte, Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone, que está actualmente en Buenos Aires, Piccoli, Garrone, desaparecido tempranamente, Roger Pla, que dictaba literatura, Biscione, artesano, profesor de Historia Argentina, Mántica, de Esperanto, Sigfrido Maza, de Filosofía, Sívori, Tita Maldonado, […] sin olvidar a Bertolano, que además de cumplir su misión como cocinero, era un gran lector y conocedor de la plástica. Y a García, que era una promesa como pintor, y murió trágicamente pocos años más tarde. Como se ve, un grupo heterogéneo y heterodoxo, que expresa la búsqueda de una organización que dé a los pintores facilidades y conocimientos básicos, lugar de trabajo, y, sobre todo, el aliciente del diálogo con sus iguales. De hecho fueron ellos quienes propusieron al Gobierno Provincial la creación de una 'Escuela de Bellas Artes de la Provincia' en el año 1935". (Slullitel, *ídem*, p. 44-45)

"Retorna de Europa a Rosario, por esos días, Antonio Berni. Ha vivido en París la doble experiencia, artística y política, del surrealismo. Su presencia retempla los ánimos, inquieta, suscita problemas, despierta preocupaciones artísticas y sociales. Se funda entonces la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, verdadero taller de elaboración artística y de formación de personalidades, de estudio y de polémica, adonde un día llega, además, David Alfaro Siqueiros, el gran muralista mexicano, con su arrolladora elocuencia jacobina en que el arte y la política se funden en una llama común de voluntad revolucionaria. Todo esto vive intensamente por estos días Leónidas Gambartes. El arte y la política se mezclan en sus pensamientos en una barahúnda de fervores ardientes e indiscriminados. Pero, serenada un tanto esta súbita llamarada, [descubre] a Cezanne y a Van Gogh a Gauguin y a Picasso, y a través de esos rectores de la nueva pintura, se plantea los problemas estrictamente pictóricos de la estructura plástica, del color, de la expresión, de la invención, de la libertad creadora. Acomete en el taller entonces, pacientemente, la tarea de resolver los problemas teóricos capitales de la pintura frente a la naturaleza muerta. [Pero] advierte […] que

Agosto de 1936. Gambartes como publicista en M.G. (Mignolo y Gambartes) publicidad

por ese camino sólo alcanzará a resolver los problemas planteados y resueltos, por otra parte, por la Escuela de París, y que su labor, de insistir en ese rumbo, le ofrece una sola perspectiva: la repetición de las fórmulas europeas, recién nacidas y ya atacadas de un comienzo visible de caducidad […]". (Córdova Iturburu, Cayetano, *ibíd.*)

"Con motivo de la llegada al país del célebre pintor David A. Siqueiros, muralista, Leo tuvo oportunidad de encontrarse con él. Al ver lo que había realizado le preguntó con sorpresa cómo es que, permaneciendo en Rosario, había llegado a tal dominio de la acuarela". (Recuerdos de su hermano Perfecto Gambartes)

"[…] En los comienzos, en la época de la Mutualidad de Rosario […] se inicia Gambartes con apuntes naturalistas, rápidos y frescos, a los que se suceden motivos fuertemente subjetivados, donde en cierta atmósfera afín al realismo mágico, la materia de un objeto natural —piedra, flor, caracolillo— vibra en una atmósfera intensamente lírica signada por formas que juegan en primeros planos casi alucinantes. ***Naturaleza lírica***, título de una tela de aquel tiempo (que Gambartes me regalara entonces y que conservo en mi poder) define esta intención claramente desde su mismo título […]". (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes,* Ediciones Emilio Ellena, 1959)

"Aproximadamente entre 1937 y 1941, Gambartes ejecuta una serie de cartones en los que deja testimoniada una actitud a primera vista insólita, tan diferente es de la que preside el resto de su obra, hasta ese momento —y más aún a partir del decenio siguiente— más bien dramática, o al menos grave […]. Se trata de témperas de un color lujoso, generalmente de dominancia cálida —aun los azules, los cielos, están llenos de luz— y de un dibujo figurativamente firme, de líneas amplias y definitorias, destinadas a narrar una anécdota inspirada con frecuencia en temas infantiles o vinculados a la mitología o la literatura infantil a veces tejida directamente alrededor de un hecho cotidiano. El aspecto lúdico del cartón, dado tanto en la forma y el color como en la anécdota narrada, consiste en el primer grupo, en el modo de comentar el tema infantil, con la diversión y la gracia que puede encantar a un niño: pero, a la vez, con un trasfondo irónico que implica ciertas alusiones a la condición humana en general, trasfondo donde justamente se pone en movimiento la veta humorística del pintor, y que sin molestar la contemplación del niño —esto es, sin transgredir los límites de la literatura infantil— actúa tan sólo para el adulto. […] quien haya conocido a Gambartes no podrá separar jamás de su imagen ese trasfondo crítico, inclusive algo sardónico que lo habitaba permanentemente—, pone a veces en sus dioses olvidados o en sus génesis o en sus fósiles algo grotesco, algo en la estructura misma de su lenguaje, que no está lejos de esa zona no necesariamente amarga pero tampoco necesariamente alegre donde comienza la mueca del humor. […]—. Para Gambartes, los cartones humorísticos eran una diversión, los desglosaba tácitamente de su obra, no porque los subestimara sino tal como hace el novelista o el poeta cuando, de pronto escribe una novelita policial. […] Este rasgo, el irónico, se acentúa en los cartones que podrían llamarse de temas adultos. […] ***Proyecto de sueño para oficinistas*** y ***Estudio sobre la timidez*** apelan a símbolos muy simples en el primero, algo más esotéricos en el segundo. Pero en ambos, la intencionalidad burlona lleva dentro del carozo de una

Realiza las viñetas iniciales para la revista *Mellizos*, *Boletín de Cultura Intelectual de Rosario*, editada y dirigida por Rodolfo Montes i Bradley.

1939

Ilustra los libros *Rosario Norte y su vejez de media caída*, de Facundo Marull, y *Poema de eternidad*, de R.E. Montes i Bradley.
Realiza viñetas que aluden a los signos del zodíaco para la revista *Mellizos*.

1940

El 5 de noviembre fallece su padre. Escribe en esa oportunidad un poema dedicado a él.

1941

Expone en mayo, en Amigos del Arte de Rosario, apuntes a la acuarela. Participa en el primer salón colectivo de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes de Rosario con dos témperas (***Comunicado de prensa*** y ***Prehistoria***) y una acuarela (***Calle suburbana***).
En septiembre expone por primera vez en Buenos Aires, en la Galería Müller, los cartones humorísticos.
Ilustra la revista *Paraná*, editada y dirigida por Montes i Bradley. Ilustra la comedia para niños *El brujo de paja*, de Fryda Schultz de Mantovani, editada por Cuadernos del Litoral, serie Hechos Líricos.

Rosario, *c.* 1940

1942

A partir de lo que fuera la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, surge en este año la Agrupación de Plásticos Independientes, con muchos de los integrantes del grupo anterior: los hermanos Paino (escultores), Biscione, Piccoli, Gambartes, Vanzo, Grela, Gianzone, López Armesto, García Carrera, Garrone, Uriarte, Warecki, Herrero Miranda y Nicolás Antonio de San Luis (escultor y pintor).

Muestra 26 cartones humorísticos en la Casa del Artista, Santa Fe. Recibe el premio "Rotary Club" de Rosario por su acuarela ***El puente***.

1943

Obtiene el premio Bolsa de Comercio de Santa Fe en el XX Salón Anual de pintura, escultura y grabado de Santa Fe con el cuadro ***La calle*** (acuarela).

Expone 70 obras (acuarelas, temples, dibujos y grabados) en el Museo Castagnino de Rosario.

Dicta gratuitamente clases en la Universidad Popular Gratuita "Agustín Álvarez".

Entre 1942-1945 (aproximadamente) realiza una serie de dibujos a pluma y otra de grabados en linóleo y una xilografía. Los tacos de estos grabados (***Mandadero del vino***, ***Retorno***, ***El cuadro*** y ***El regalo***) fueron recuperados, según relata Emilio Ellena, pocos días antes de morir Gambartes.

impugnación quizá no tanto al personaje mismo sino a aquello en que la vida —una determinada vida— logra hacer de tal personaje.

Aparte de la tremenda habilidad manual del pintor, […] no hay mucho que decir en términos de pintura, simplemente porque el artista actuaba aquí en estado de vacaciones, y éste es otro de los significados añadidos de sus cartones. Pero es imposible negar el encanto de estos planos de color, la pureza y la elegancia decorativa de sus arabescos y sus contornos, y la pura libertad y el deliberado espíritu de intrascendencia que se respira en ellos, y que nos contagia y nos hace participar de todo un placentero y fresco descanso […]". (Pla, Roger, "La veta humorística en Gambartes", en *Cinco cartones humorísticos de Leónidas Gambartes*, Ediciones Gambartes, 1973)

"No es fácil objetivar el módulo estético de Leo Gambartes. […] A veces, se da en sus cartones una dimensión de hondura lírica, entrecruzada por relampagueos de angustia y agrias apariciones súbitas de colores y dibujos encontrados. Un disconformismo social, de viva raíz humana, se refracta en sus violáceos escalofriantes y en sus sórdidos verdes limosos, sucedidos en amarillos y azules sucios. Es entonces cuando lo imaginativo de este artista se extravierte. Y el subjetivismo que nutre sus creaciones se plasma en formas concretas, no para agradar, precisamente, sino para hacer reflexionar al más exigente en materia plástica.

Hay en los cartones de Leo Gambartes una permanente dirección humana. Su lenguaje —el color— logra matizaciones certeras. Lo maneja con extraordinaria facilidad. Sin embargo, esa maestría no se entretiene en lo baladí de un juego en cualquier de sus fases. Por el contrario, la misma evidencia una búsqueda constante para vencer los obstáculos. Y los vence, no sin dificultades ni sufrimientos. El suyo es un arte actuante. Llega al humorismo sublimando la infancia y el sueño del hombre, mediante un proceso eliminatorio de lo superfluo. Desvalorizando e inutilizando premisas del formalismo, reúne su acento y se integra a un trasmundo de formas corpóreas e identificables. Una realidad opresiva, articulada en represiones, que detiene al hombre, que frustra su trayectoria en el tiempo —pasado, presente, futuro—, se gana en su pintura. […]

Fantasía e imaginación, sueño y realidad, se conjugan en una escala cromática expresiva. Lo abstracto en sus cartones se da en función vital. Cualquiera de ellos es testimonio de una preocupación viril, de un anhelo ascendente. […]

El objeto —sea éste una moneda, una superstición, un prejuicio, una injusticia o una postergación— es blanco de la retina de Leo Gambartes. Y de él, de ese objeto tactible, dimana una marea onírica, curiosa, simpática, que nos comunica sus libertades y anhelos, su gracia y su profundidad proyectada en lúcidas alacres intenciones. En una palabra, todo lo mineralizado de una subzona que no se transfiere en símbolos, sino en imágenes de una realidad tangible, cotidiana, jamás idealizada —una paloma o un fósforo—, crean la atmósfera del sueño, el humorismo y la lágrima en los cartones de Leo Gambartes". (Portogalo, José, "Los cartones de Leo Gambartes", prólogo para la exposición en la Galería Müller, Buenos Aires, 1942)

"[…] Leónidas Gambartes era uno de los casos no muy frecuentes del artista plástico poseedor de sólida y auténtica cultura humanística y de una buena formación literaria. Recuerdo que, en forma cordial y en tono de chanza, solía yo manifestarle mis celos porque él invadía mis jurisdicciones y escribía mejores versos que los míos, además de realizar bien su labor de pintor […]". (Galfrascoli, Germán O., *ídem*)

Puerto de Rosario, *c.* 1940

"[…] Gambartes falleció el 2 de marzo de 1963. Pocos días antes —la última vez que me encontrara con él— y mientras cenábamos en un pequeño restaurante de la calle Ovidio Lagos, en Rosario, me comentó: 'Don Víctor encontró, en la habitación de don S. de Ventura y Santolaria, unas maderas que podrían ser —de acuerdo a la descripción que me hiciera— unos tacos grabados por mí hace veinte años'
S. de Ventura y Santolaria era el nombre con el que Gambartes había *aristocratizado* a don Daniel Ventura. Este anciano vivía en un grupo de dos habitaciones de madera construidas en un terreno vecino a la casa de Gambartes, en Rosario, y tenía la virtud de agradecer y llevar a su vivienda cuanto elemento fuera dejado en desuso por sus vecinos. Gambartes describía a menudo las habitaciones de don Ventura en las que 'decenas de bigotudos le miran a uno desde óvalos dorados y plateados'. Los extraños personajes a los que se refería el maestro eran retratos de desconocidos que este particular anciano había salvado de una segura destrucción. […]
Don Víctor —el señor Víctor Pendivater—, el otro personaje citado por Gambartes, se encargó, junto a otros amigos del anciano, de ordenar sus cosas. Entre la increíble cantidad de objetos que se amontonaba en esas habitaciones aparecieron los cinco grabados —cuatro linóleos montados y una xilografía— que se incluyen en esta carpeta. Siempre será un interrogante cómo fueron a parar allí. Tal vez un obsequio del artista. Tal vez salvados de un arranque destructivo de Gambartes". (Ellena, Emilio, *Cinco grabados originales*. *Leónidas Gambartes,* Rosario, Ediciones Ellena, 1963)

"[…] Los grabados […], a pesar de corresponder a un período intermedio de la vida artística de Gambartes, revelan plena madurez plástica del autor.
Pasemos a analizarlos. Líneas: impecables, en infinitas variaciones, tejidas sutilmente, con dinamismo y acento precisos. Formas: desde la racional geometrización de los objetos, pasando por reminiscencias equilibradas, como en la anatomía del niño que contempla '***El cuadro***', llega a una deformación intencionada en los personajes saturando sus composiciones de expresiva espiritualidad (no dramática a lo Daumier) que sirve de nexo para alcanzar la unidad con la irrealidad de las formas fantasmagóricas; […] en todos boga un algo inmaterial, trascendente, que no está rebuscado en las inclusiones de simbolismos mandálicos consabidos, como los de la vida y de la muerte (la luna en ***El cuadro*** y ***El retorno***, las cruces en las ventanas y en el avión del cuadro que simboliza indudablemente la destrucción de la guerra, con una mano arrancada a una víctima humana en descomposición, sirviendo de alimento a los insectos, simbolizados éstos en una única mosca gigante, pero ya renaciendo la vida en las flores del ángulo inferior izquierdo […].
Retorno: evidente composición onírica. A la izquierda la cabeza rala del muchacho de barrio, de donde surge el fantasma del hombre adulto que también tiene conexión con las piedras de la calle del barrio. Parece pretender huir por medio del coche (la vicotira) detenido en medio de la calzada con sus ruedas remarcadas (el sol, la vida). Sin el tiro de los caballos, crea la angustia de los sueños, cuando se quiere huir y se carece de piernas. En el ángulo derecho, arriba, la luna, con sus cuernos invertidos, señalando el fatídico destino de la muerte, sobre un árbol deshojado y quizá seco, de cinco ramas —los cinco hermanos Gambartes—. El cinco se repite en las columnas del parapeto del edificio, decrece luego al cuatro y finalmente al tres —signo fálico

1944

Conoce a Beatriz Obeid.

Obtiene el Premio Adquisición de la Municipalidad de Rosario por el óleo ***Suburbio***.

El 14 de mayo fallece su madre.

Gambartes, que en este momento estaba realizando los dibujos oníricos, recibe una carta de Roger Pla en la que éste le aconseja incursionar en el arte abstracto para salir del surrealismo. Pla le propone leer el *Universalismo Constructivo* de Torres García.

La documentación sugiere que, probablemente, Gambartes ya estaba indagando en el sentido que le señalaba su amigo.El 17 de noviembre sus alumnos del primer y segundo cursos de Dibujo Artístico de la Universidad Popular "Agustín Álvarez" le regalan el *Universalismo Constructivo* de Torres García.

Este libro fue leído por Gambartes y por Grela con avidez. Les proporcionaba respuestas a problemas que se planteaban desde el movilizador aprendizaje con Berni en la Mutualidad.

El *Universalismo Constructivo* contiene capítulos (o "lecciones") fundamentales para comprender la posterior elaboración plástico-conceptual de Gambartes. Le permite, en primera instancia, salir del plano descriptivo de las acuarelas iniciales. A partir de ahora, las figuras y el paisaje son tratados desde un plan ortogonal y geométrico que se apoya, en muchos casos, en la medida áurea (***Figuras y paredes***, ***Mientras pasa la vida***, ***Don Piedrita***, ***El mate***). Gambartes mide, como indica Torres, horizontal y verticalmente, subordinando una medida a otra.

En una segunda modificación, Gambartes pasa de la indagación en su propia interioridad (dibujos "oníricos") a la inmersión en el plano colectivo del mito. Operando a partir

Julio de 1946. Gambartes junto a su esposa Beatriz Obeid (*Pituca*).

de la estrategia de inversión torresgarciana ("Nuestro Norte es el Sur", Universalismo Constructivo, Lección 30), se afirmará también en él la intención de hacer un arte de América que no deseche el patrimonio de la cultura universal. Incorporará, en ese sentido, la permanente referencia a creencias populares de raíz precolombina. En cuanto al lenguaje, integrará la paleta de la cerámica del Noroeste argentino y algunas de sus esquematizaciones antropomórficas. También la técnica que caracterizará su ejecución, el cromo al yeso, puede asimilarse al trabajo de esgrafiado de la superficie cerámica.

1945

Expone 22 dibujos a pluma en Amigos del Arte de Rosario. En el I Salón "Motivos de la Ciudad", en Amigos del Arte de Rosario, recibe el Premio Adquisición por el dibujo a pluma ***Suburbio***.

Inicia un repertorio temático que mantendrá a lo largo de su vida, las series de "brujas" que luego se prolongarán en las "hechiceras", "espiritistas" y "conjurantes" de años posteriores.

Pueden señalarse, a partir de ahora, dos series temáticas. Por un lado, la que podríamos denominar "escenas de la vida cotidiana" comprende las figuras en el paisaje, las masculino— sobre las aberturas cuadriláteras de la casa de los Gambartes —signos femeninos— […]". (Ostrovsky, David , disertación "Simbolismo en los grabados de Gambartes", pronunciada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, el 23 de agosto de 1964)

"[…] El pintor [define esta etapa] como de liberación de su propio yo, 'necesitaba matar mis fantasmas individuales —dice Gambartes— para ocuparme de los demás'". (Del film *Gambartes* de Simón Feldman, 1958)

"[…] ¿Quiénes son esos monstruos que nos enrostran al enrostrarlos? ¿Son acaso productos de una fantasía descabellada? ¿Sueños monstruosos de la razón? ¿O son las formas de un prolongado y multifacético autorretrato?
[…] nosotros hemos visto a esos otros, nosotros vemos a esos otros, en nuestro recuerdo y en nuestro derredor, pero nos olvidamos o pretendemos olvidar de que esos otros somos nosotros mismos. […] La miseria y el misterio informan la pintura bifronte de Leónidas Gambartes, que si no alcanza a todo el hombre, y por otra parte nadie lo pretende, sí constituyen los pies en que se sustenta nuestra humanidad. […]
Había que descender a los infiernos y Gambartes había descendido para traernos sus dibujos y sus acuarelas, y con la imagen del infierno por delante, más segura y anhelante se abre ante nosotros la conquista del cielo […]". (Fruttero, Arturo, "Indagación de una pintura", ensayo leído el 6 de agosto de 1949 en la exposición de acuarelas sobre vidrio y "dibujos oníricos" que Gambartes realiza en Amigos del Arte. Publicado en *Revista de Historia de Rosario,* Año II, N.º 7-8, julio-diciembre de 1964, pp. 35-45)

"[Los dibujos] parecen el fruto de largas horas extras de su tarea de plástico, dedicadas a consignar minuciosamente con el sólo medio del plumín un desfile de pesadillas pobladas de monstruos y brujas, paisajes angustiantes y escenas de terror.
La eficacia narrativa de sus láminas es total y, en algunos casos, éstas adquieren un valor en sí aparte de los temas representados. Así, por ejemplo, en ***Presencias***, una ciudad construida con personas en la que las formas implícitas dominan a la representación; ***Espantapájaros***, que congrega armoniosamente grafismos muy variados; ***La visita***, con buen juego de primeros y segundos planos o ***El conciliábulo***, donde el blanco valoriza las sombras. […]" (H.A.P., "Curiosos dibujos de Leónidas Gambartes", *La Prensa,* Buenos Aires, 10 de mayo de 1960)

"[…] Dios quiera que no te quedes en el remanso estancado del surrealismo, cuyas aguas son siempre, a la postre, malolientes. Pues me temo que toda tu predisposición sensible actual, desemboque que esa ya superada liberación para adentro —es decir, ilusoria—. (Anotemos que quien la ha superado no somos nosotros sino la realidad).
¿Por qué no caes un poco en el arte abstracto? Como contraveneno, no estaría mal. Aunque tiene también un peligro análogo por otro lado. Como ejemplo de contraveneno te aconsejo el libro de Torres García (que yo no he leído). Pero el otro día soporté el embate polémico de un grupo de discípulos de éste, y pude apreciar, a la vez que el peligro tremendo de todo esto, su valor antiséptico. Es un buen desinfectante. […]" (Pla, Roger, carta a Leónidas Gambartes, 4 de noviembre de 1944)

"[…] Yo daba clases en Amigos del Arte con Gambartes. Los alumnos le preguntan qué me podían regalar (porque eran clases que no cobraba). El libro de Torres García estaba en la librería Austral […] fuimos los dos a preguntar cuánto valía y no lo podíamos comprar. A mí me preocupaba el problema de la Sección de Oro [del que nos había hablado Berni] […]. Gambartes les dijo [que estaba interesado en el libro de Torres García], y entonces me lo regalaron. […] Gambartes hizo algunos trabajos en la Sección de Oro, pero lo dejó. A él le interesaba mucho la cosa precolombina […]. En el Grupo Litoral era el único apoyo que tenía en relación con esto […]". (Grela, Juan*, ídem*)

"[…] Estudioso de distintas expresiones —arcaicas, griegas y etruscas, pompeyanas y americanas precolombinas—, Leónidas Gambartes al ahondar en el mundo que lo circunda penetra en la materia colorística y en la técnica por la cual esa materia hallará su signo estético.
[…] Gambartes, reflexivo y austero en su concepción de la vida y del arte, conoce a cuánto asciende la importancia de la preparación de una tabla, preparación específica de pases sutiles y de entrecruzadas pinceladas para el logro de una calidad estética, grata al fresco, o a la transparencia del óleo. Pinta figuras, y, con su disciplina intelectual y sensible, las colma de vibraciones en las que la pigmentación fundamente en el cuadro un clima y un *tono*. El clima lo ofrecen sus figuras de mujeres y de niños tristes, gentes opacas y doloridas cuyo vínculo con la tierra es harto visible. Esas figuras se agrupan en ángulo recto, con la llanura o el barranco a su espalda. De raíz tucumana y riojana, no es extraño que el pintor evoque —en la provincia de Santa Fe— costumbres de los antiguos aborígenes guaraníes cuando pinta el *payé* o el *conjuro* del sapo, haciendo surgir al batracio sobre un fondo selvático, rodeado de cardos floridos, mediante los cuales humaniza al animal en su medio natural. Las figuras humanas —mujeres en sus labores o en reposo, junto a típicas casa, o bajo un cielo de nubes en movimiento—, aúnan lo lírico y lo dramático. Gambartes trabaja sobre el trasfondo anímico del paisaje, sustentado en una severa simplificación geométrica, en una firme estructuración de líneas y en una transposición en que lo ancestral busca lo telúrico y lo cósmico, términos superlativos […]". (Brughetti, Romualdo*, Geografía Plástica Argentina,* Buenos Aires, Nova, 1958, pp. 54-55)

"[…] Mujeres desgreñadas, que trajinan durante todo el día de la cocina a la batea de lavar, rodeadas de chicos sucios y derrapados, constituyen la población visible cotidianamente, además, claro está, de las bandas de muchachitos que viven entre el polvo y el barro de las calles y los terrenos abandonados de la aventura de una infancia de riesgos y sorpresas, de experiencias precoces, de sorprendentes aprendizajes. Gambartes cuenta, en tranco de evocación de los días andariegos de su niñez por esas calles y esos baldíos, cómo, desde criatura, se familiarizó con ciertas prodigiosas realidades hijas de la superstición y de la pobreza. Se enteró, allí, que el mendigo de todos los días, de ojos transparentes y barbada arpillera, era, en realidad, un *lobizón*, esto es, un ser siniestro que a cierta hora de la noche perdía su cobertura humana para transformarse en un lobo de pelambre hirsuta y ojos centelleantes de una luz diabólica. Se enteró, allí, que la oscura y silenciosa vieja a cuyo rancho de latas acudían furtivamente, en la entreluz del atardecer, mujeres procedentes de barrios lejanos o del campo, estaba dotada de poderes maravillosos: quebraba el empacho de los niños mujeres trabajando y los personaje en los caseríos. La segunda opera en el nivel mágico-religioso. Se inicia con las brujas y los conjuros y adquiere su forma más significativa en las series de *payés* y mitoformas.
Hay que destacar también un diferenciado tratamiento formal. En las figuras cotidianas compone a partir del planismo, la ortogonalidad y un uso no sistemático de la medida áurea. Cuando aborda el tema mítico abandona la sección áurea, mantiene el planismo e introduce la frontalidad. Éstas no son separaciones tajantes. Temática y formalmente, son constantes las interpenetraciones entre estas dos series.

1946

Dicta el curso "Introducción a la Comprensión de las Artes Plásticas", en Amigos del Arte de Rosario a partir del 3 de junio.
El 11 de julio se casa con Beatriz Camila Obeid.
A partir de este momento Gambartes excepcionalmente fecha la obra. Esta indiferenciación cronológica responde a la idea de que todo lo producido a partir de estos años es la expresión de una intención semejante que se materializa de maneras diferentes.
Gambartes retoma los temas populares modificando notablemente el tratamiento de las figuras y de los objetos. Por su planimetría, por la sólida construcción de base geométrica y articulación ortogonal, estas obras dejan sentir la influencia de Torres García. El óleo ***La pileta***, de 1949, es clara expresión de las modificaciones que se producen en su obra. Gambartes trabaja buscando un orden total, no imitativo, que vaya de la geometría a la naturaleza. Su objetivo no es "*describir ni imitar sino crear conjuntos dentro de un orden estético*". (Torres García, *Universalismo Constructivo*, p. 34) El resultado es el *dibujo verdad-*, en el que el falso concepto de visión física es rectifica-

El Centinela, 1947. Pluma, 34 x 22 cm.

do por la inteligencia. Trabajar en el plano geométrico permite al artista ubicarse en el sentido profundo de lo universal.

1947

Obtiene el Premio "Jockey Club" en la sección dibujo del III Salón "Motivos de la Ciudad" realizado en Amigos del Arte de Rosario, con el dibujo a pluma ***Puente Viejo sobre el arroyo Ludueña***.

En el XXVI Salón de Rosario en el Museo Castagnino recibe el Premio Adquisición por su obra ***El tributo***. Realiza el cuadro ***Paisaje de barrio***.

Gambartes se siente un representante de la comunidad. En ese sentido expresa el mito colectivo más que el mito individual. Aprehende la realidad circundante a partir del plano ordenador del mito buscando restablecer el contacto entre lo sagrado y lo profano. En el relato mítico se confiere significación eterna a la historia *local*; se remite a un tiempo original, el del comienzo, su gesto no es, sin embargo, regresivo. Representa la inmersión en los orígenes como búsqueda de un punto de partida integrador. Gambartes realiza su obra como oficiante. La meticulosa preparación previa del soporte, tanto como las distintas etapas de realización de la obra, nos remiten

que sin el auxilio de su cruz de ceniza sobre el espinazo morirían entre convulsiones, devolvía la felicidad a la mujer abandonada transformando en amor apasionado el desamor del cónyuge infiel mediante todopoderosos rituales cumplidos en torno a una fotografía, sabía las palabras que *desbichan* a los animales, conocía el secreto de los bebedizos que oportunamente deslizados en el mate que se ofrece con aire desprevenido tornan la indiferencia en pasión esclava, realizaba los tenebrosos conjuros, de mágicas consecuencias, del sapo que se entierra a medianoche, entre secretas palabras rituales, en el cementerio. […]" (Córdova Iturburu*, ibíd.*)

"[…] Le interesaron especialmente de un modo poderoso, casi obsesionante, ciertos tipos. Y es que en estos tipos, lejanos descendientes de quién sabe qué remotos mestizajes, perduraron tenazmente con sus mitos deformados, en la superstición popular […]. Sin saberlo, sin preverlo, quizá, se encontró en contacto, a través de ciertos tipos humanos, con una veta del pasado racial americano. Esta 'negrada' era en el fondo la presencia viva, para quien supiera intuirla, de lo que resta aún en el litoral del mundo indígena. Y fue ella la que reclamó espontáneamente la atención del pintor, no una idea preconcebida que le hubiera hecho viajar en su busca. Le interesaron estos restos del criollaje que todavía hoy cumplen ritos arcaicos, curan sus males con sortilegios quizá precolombinos, recitan extrañas plegarias y miran pasar junto a ellos, sin intervenir en él, el mundo de los 'blancos'. Ése fue su tema. Quizá influyó misteriosamente en esta inclinación de Gambartes, inicialmente intuitiva, la circunstancia racial de que, por vía materna, hay algo que él mismo, nada más que una sola gota muy lejana, es cierto, de sangre india. […] Pero mientras el pintor mexicano tiene ante la vista no sólo el espectáculo de esa realidad racial sino también las expresiones artísticas que la perpetúan […], el pintor argentino sólo tenía ante los ojos estos tipos aislados, estas mujeres y estos niños en cuyo mestizaje sobrevive, y muy escondido y eventualmente, aquel mundo racial. […] Por eso su hazaña es casi paleontológica, ya que de un aislado elemento reconstruyó artística y sensiblemente, bajo el impulso inicial de una intuición, un mundo desaparecido. […] Como a otros pintores americanos, la experiencia técnica de la pintura moderna, no sólo de la llamada Escuela de París, le sirvió a Gambartes como vehículo eficaz para dar cauce a un contenido indigenista. […] Tamayo en México, Mérida en Guatemala, o Portinari en Brasil [utilizaron] las enseñanzas de Klee, Picasso, o las generalidades de la pintura abstracta, cada uno partiendo de puntos de arranque independientes, para dar forma a sus contenidos temáticos autóctonos. La deformación expresiva; el valor psicológico de los tonos y la vibración sensible de la línea; el sentido del tiempo y del espacio en función de la trama compositiva; la especulación lúcida con las calidades; el valor metafísico de las tintas planas y la estructura planimétrica […], fueron otros tantos elementos cromático-lineales que aquí no iban a movilizarse por puro esteticismo decorativo, como ocurrió con tantos pintores europeos y, en general, cono todos los epígonos del mundo moderno, sino en servidumbre de un propósito artístico de contenido: dar presencia pictórica al mundo soterrado y misterioso […]. Una humanidad elemental y oscura, a veces trágicamente grotesca, surge de estas telas diciendo a gritos que ha sido olvidada, que ha quedado al margen del tiempo […]". (Pla, Roger, "Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes", en *Gambartes*, Ediciones Bonino, 1954)

Gambartes responde a esta interpretación de Roger Pla en una carta:
"Estimado flaco:
Con cierta demora contesto tus breves líneas y me refiero a tu extenso artículo para *Life* luego de haberlo leído un par de veces.
En general creo que se trata de un estudio muy agudo y sensible sobre mi trabajo pero hay algunos detalles pequeños —que no tienen importancia en el conjunto— que debiera objetarte pues pienso que no son así como los dices: por ejemplo, la cosa no nace de la negrada de la barranca y de la contemplación de sus quehaceres y menudencias. Esa gente en general es un residuo humano que la ciudad vuelca en sus orillas y que no creo contenga rasgos indígenas y costumbre mágicas como tú apuntas en tu escrito. El asunto es otra cosa: nace en realidad de otra manera, su origen no es tan inmediato, tan de contemplador sino que por alguna razón de comunicación poco discernible me sentí llevado a expresar esas figuras, esa formas, esa características del paisaje de la llanura y de la gente nativa; no por una búsqueda de un indigenismo que casi no existe en el país sino empleando una realidad que no es indígena, en todo caso es la de la gente más vieja de la tierra cuya raíz puede ser aborigen y española, pero que en sustancia todo lo que a mí me interesa en realidad, es algo así como esa memoria oscura de la tierra que representan justamente esas figuras que se simbolizan en el *payé* perfectamente bien captado en tus definiciones.
En fin, habría algunas cosas pequeñas, como por ejemplo, el hecho de que yo tengo alguna gota de sangre indígena por vía materna sería totalmente inexacto, más bien podría suceder esto por vía paterna. De todos modos me ha sorprendido tu extraordinaria capacidad de análisis. Siempre me produce un asombro la capacidad que tienen algunas personas de penetrar más allá de las apariencias —en este caso las apariencias condicionadas— y ver y descubrir las cosas esenciales.
Queda para una ocasión mejor la discusión sobre algunos puntos que ahora no señalo mejor pues deseaba contestarte sin más demora y espero la tuya que me dé la oportunidad de hacerte una larga carta si es que no media la circunstancia feliz de un encuentro sea por viaje mío o tuyo.
Con saludos y cariños para los tuyos, un fuerte apretón de manos de tu amigo".
(Carta de Gambartes a Roger Pla, Rosario, 12 de junio de 1953)

"[…] Despojándose de la perspectiva […], Gambartes resuelve sus formas en la superficie y en la espacialidad media del plano; en consonancia, quiebra los colores de su paleta con blanco, negro o el complementario, valorizándolos o llevándolos con frecuencia al estado tonal o a la sordina de los prados, con alguna dominante por saturación (rojos, anaranjados, azules, violetas). A las figuras, casi siempre centrales y protagónicas respecto al fondo, las coloca aisladas, define bien sus contornos por el color o el valor hasta casi recortarlas, y las somete a una progresiva simplificación geométrica, abstrayéndolas de los detalles y rasgos locales.
En cuanto a su temática, comienza recreándola, encontrándole un sentido, a partir de su propio ámbito litoral —gentes humildes, caseríos del suburbio, animales y plantas de la ribera—, en una lenta pero constante inmersión en el secreto de los cultos populares, en el misterio de los gestos rituales, en la magia de los amuletos y conjuros, transitando de las cosas a sus símbolos y de los símbolos a los signos; de las formas de la vida cotidiana a las formas de la leyenda; de las orillas litorales a los ámbitos de al tiempo demorado y pautado del rito. Busca reproducir en la contemporaneidad la experiencia de un mundo en vías de disolución. Esgrafía en la superficie el territorio del mito.
Es clara en su simbología una trama o red (estructura simbólica) fuertemente asociada a lo femenino. Además de representar mujeres, insiste en dos elementos: la tierra y el agua, principios femeninos, positivos y pasivos a los que asocia la lluvia, la noche y la luna. Exhibe la geografía de la pampa y sus mujeres inmersas en el trabajo cotidiano. Lo femenino es valorizado como potencia positiva: madres, conjurantes, hechiceras tienen poder regenerador de la vida, capacidad de predicción, de conjuro, de diálogo con las potencias superiores.
El mundo animal remite también a lo femenino: el pez, la serpiente, la lagartija, el sapo.
Son frecuentes también los pájaros, símbolos de la espiritualización, mensajeros de los dioses que, en grupos (***Nocturno agorero***), pueden revestir significados masculinos.
Los principios activos y masculinos son reducidos. Entre ellos domina el sol, que hace ver, asimilable a su interés por descubrir y revalorizar culturalmente su entorno geográfico. Asociados a este principio vital, el maíz y el gallo integran la iconografía de los elementos masculinos.

1948

Ilustra el cuento "Los dos jardines", de Monteiro Lobato, publicado en el *Anuario Jackson* de 1948.

1949

Expone en el Museo Municipal de Córdoba "Genaro Pérez" 33 acuarelas y 15 dibujos a pluma. En el V Salón "Motivos de la Ciudad" en Amigos del Arte de Rosario obtiene el Primer Premio de la sección pintura con

Rosario, 1957. Gambartes (a la derecha), junto algunos integrantes del Grupo Litoral: Hugo Ottman, Oscar Herrero Miranda y Juan Grela

el óleo ***Esquina de Empalme Graneros*** (Donación Dr. Pablo Borrás).

Realiza la obra ***Conjuro***, primer cromo al yeso (según catálogo retrospectiva 1958), técnica que caracterizará la mayor parte de su producción a partir de este momento. Con esta obra inicia la serie de conjuros y conjurantes.

Articuladas por planos, frontales, sus *mitoformas* se activan emocionalmente por la pincelada que estructura una superficie de tipo mural. Sobre tablas de *hardboard* preparadas con yeso y lijadas, aplica el pigmento y luego raya texturando la superficie y jugando con las luces del fondo. Recupera así el hacer artesanal de la superficie cerámica, actuando sobre la recepción táctil de la obra. Esta solución también le permite sacar provecho de la limitación de su vista. Gambartes no puede resolver la superficie desde la totalidad sino desde el fragmento, avanza por secciones que explora con una minuciosidad que puede también vincularse a su oficio de cartógrafo.

1950

Se crea el Grupo Litoral. Sus fundadores fueron, además de Gambartes, García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann, Uriarte, Warecki. Fallecido Garrone y desprendido Zerva, se incorporaron Giacaglia y Ludueña.

El grupo manifestó una voluntad integradora y constructiva. Sólo se expresaron contra las fórmulas académicas y los convencionalismos proponiéndose, básicamente, trabajar a partir de una realidad internalizada. Si bien tuvieron como propósito instaurar las formas del arte moderno en el medio rosarino, no propugnaron una estética unificada. Esto puede verificarse a

la América ancestral, al petroglifo, al fósil, al tótem; y de las certidumbres de la vigilia a la riesgosa aventura del sueño […]". (Vittori, José Luis, *La región y sus creadores,* Rosario, Editorial Fundación Ross, 1986, pp. 202-203)

"[…] Un artista no es un realizador solitario, es un hombre conecto a su medio social. Es un testimonio en la medida en que determina y clarifica cosas que para los demás son fantasmales. […] Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, de las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí se conecta con el hombre universal, y trato de hacerlo dentro del lenguaje específico de la pintura.

[…] Las escuelas o los *ismos* europeos son un estado de la inteligencia que ha hecho exégesis del problema general de las leyes de la pintura: éstas son seculares y la han llevado a grados de análisis como creo que no se hizo nunca. La pintura europea, a partir del impresionismo, es hasta nuestros días un estudio parcial muy exhaustivo de esas leyes generales. La misma fugacidad de los *ismos* determina ese carácter; a mí personalmente me han servido, luego de su conocimiento, para expresarme en libertad con el idioma de la pintura. En cuanto a la tendencia, ésta puede ser, en todo caso, y dado que yo no puedo repetir problemas de inteligencia europea, el descubrimiento de las formas de América a partir de mi ámbito litoral. […]". (Gambartes, Leónidas, reportaje realizado por Rubén Sevlever, 1958)

"[…] Hablo en el lenguaje de la pintura que es universal, pero hablo como un hombre de América, como argentino, de sus recuerdos y de sus mitos, del hombre y de su geografía, de su vegetal y mineral, con la responsabilidad que significan para mi espíritu los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea. Aspiro a ser yo y nuestro paisaje físico-cultural impregnado de vivencias populares […]". (Gambartes, Leónidas, entrevista en la revista *Atlántida*, 1960)

"[…] Lo nuestro es para mí el Continente Americano que tiene la historia de todos los continentes del mundo y los antecedentes culturales que poseen aquéllos. No es necesario ser un lince para advertir que nuestras grandes culturas nativas, las maravillosas expresiones del Perú, el arte precolombino, el de Guatemala y México, para no abundar en mayores detalles y se comprenderá que poseemos un caudal maravilloso de antecedentes en los que sus habitantes llegaron a las expresiones más altas de la expresión artística por el ímpetu de su impulso creador. Cuando ahora, so pretexto de universalidad, se nos quiere reducir al lenguaje parcial de los *ismos* no podemos sino advertir que el arte no es un juego sino una función trascendente del hombre que mantiene desde la prehistoria y que todavía no ha apagado sus fueros. Por lo que trátese ya de la geografía de la persona humana, de los viejos recuerdos míticos, o las leyendas de nuestro pueblo, aparece una gama infinita de novedades que sólo pueden ser útiles al artista creador. Quien no tenga la certidumbre absoluta

Nonogasta (La Rioja), 1953
Acuarela sobre papel, 28 x 38cm

de que el arte es una misión trascendental, que por una misteriosa razón le ha tocado realizar, es mejor que se dedique a las tareas prácticas de la vida […]". (Gambartes, Leónidas , entrevista de Abel L. Rodríguez, 1961)

"Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista, antes que nada, es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa". (Gambartes, Leónidas, *catálogo exposición Galería Génesis*, Rosario, 1977)

"[…] De no ser un artista del siglo xx, Gambartes no hubiera podido hallar su peculiar modo de expresión ni expresar, por consiguiente, lo que con tanta fuerza y convicción expresa. Se ha dicho de él: 'Por la forma, Gambartes se muestra como un pintor de occidente culto; por el contenido es un indígena americano, un primitivo'. Nos sentimos tentados de invertir estos términos, para decir que por las formas es un primitivo y por el contenido, un occidental culto. […] el contenido de su obra, nacido del pensamiento de un artista culto del siglo xx, evoca la angustia del ser humano en general, en todos los ámbitos del mundo. Es la universalidad de la idea y la universalidad del lenguaje artístico lo que da su real significación a la obra de Gambartes […]". (Payró, Julio E., Gambartes, Rosario, Ediciones Ellena, 1960)

"[…] Este cuadro [***Paisaje de barrio***] tiene que ver con un salto en su obra que se da a partir del contacto con uno de los más grandes creadores que ha tenido América Latina, que es Torres García. En 1944 Torres publica el *Universalismo Constructivo* que Leo leyó cuidadosamente y sugirió leerlo a varios de los compañeros del grupo que luego se estructuraría como Grupo Litoral […]" (Ellena, Emilio, conferencia pronunciada el 14 de julio de 1980 en la exposición "Homenaje a Gambartes" realizada en Gordon Gallery, Buenos Aires)

"[…] No puede haberle sido ajeno el conocimiento de los libros mesoamericanos del tiempo, el espacio, el culto, las genealogías: los códices, esos estupendos cromos al yeso en largas hojas plegadas, dibujadas y pintadas en papel de copó, maguey o amate, cuya pasta se blanqueaba con lechada de cal, alisándose luego el grano de la hoja con enduido de carbonato o de sulfato de calcio, encima del cual se aplicaban los colores al agua […]". (Vittori, José Luis, *ibíd.*, p. 203)

"[…] En 1950 realiza sus primeros cromos al yeso. […] El pintor cubano Mario Carreño expuso en Buenos Aires, en Bonino —que se llamaba Samos en ese entonces—, en 1949. […] Creo, como hipótesis de trabajo, que de ahí vienen [los cromos al yeso]. Las tintas de Mario estaban pintadas sobre papeles preparados al yeso, comprados en Estados Unidos. Creo que descubre una técnica que se adapta a uno de los fuertes condicionantes de su obra que era su visión. […] Éste sería el aspecto más personal de su realización en cuanto a técnica. […] La técnica es cola y yeso. No está documentado cuál es la proporción. […] Él lo tenía que producir porque aquí [esos papeles] no los vendían. Usaba yeso y cola pero tal vez hubiera otro aglutinante, lo colocaba con

través de la obra de sus integrantes, la cual permite también deducir una común preocupación por trabajar desde el entorno litoraleño y sus habitantes. Desplegaron una intensa actividad realizando exposiciones en Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Resistencia y Buenos Aires.

1951

Obtiene este año el premio Gobierno de Santa Fe en el XXIX Salón de Rosario, por su obra ***Amigas***. También el premio "Amigos de Alvaro Audet" en el VI Salón "Motivos de la Ciudad", Rosario, por su obra ***Esquina suburbana***.

Participa del Primer Salón del Arte "Joaquín V. González" de La Rioja. El jurado decide subdividir el premio entre los participantes a fin de, con las obras adquiridas, formar el Museo Municipal de Bellas Artes.

Obtiene el Premio Adquisición Universidad Nacional del Litoral en el XXVIII Salón Anual de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado de Santa Fe por el cuadro ***Figuras en el paisaje***.

Expone en Buenos Aires, en el salón "Kraft" de Pintores Argentinos Contemporáneos, un ***Payé***, cromo al yeso. Comienza así una serie que desarrollará en años posteriores.

1953

En julio, el Grupo Litoral expone en Buenos Aires, en la Galería Bonino. Gambartes expone ***Payé***, ***Cartomancia***, ***Figuras y paredes***, ***Los niños***.

En septiembre viaja a Nonogasta, La Rioja. Realiza numerosos apuntes a la acuarela. Inicia la serie de ***Formas fósiles***.

Retrato del artista por la fotógrafa Annemarie Heinrich, 1954, para ediciones Bonino.

1954

Expone 33 cromos al yeso en la Galería Bonino de Buenos Aires, con prólogo de Manuel Mujica Láinez. La galería publica un libro bilingüe (español/inglés) con textos de Manuel Mujica Láinez, Córdova Iturburu y Roger Pla. Los diarios *La Razón*, *La Nación* y *El Mundo* y la prestigiosa revista *Ver y Estimar* entre muchos otros, así como la prensa rosarina, se ocupan en numerosos artículos de esta exposición.

Esta muestra representa su consagración en Buenos Aires. Los vínculos entre la capital y el interior siempre se tejieron como relaciones entre centro y periferia. Esta oposición señala un espacio de conflicto en el que han jugado un rol importantes nociones tales como las de atraso y provincialismo, progreso e internacionalismo. Buenos Aires creció a costa del interior. Ésta es la visión generalizada desde las provincias. En el campo artístico, la capital juega un rol legitimador para los artistas del interior, comparable al que los grandes centros europeos y norteamericanos ejercen para los artistas de Buenos Aires.

Gambartes fue reconocido en Buenos Aires desde su afirmación de una estética de aspectos voluntariamente regionalistas. En un espacio dominado por las derivaciones de la geometría que había irrumpido en la década anterior, las obras de Gambartes y del Grupo Litoral fueron valoradas como expresiones nuevas en el vanguardista medio capitalino. Una carta que Gambartes envía a su esposa desde "esta ciudad de espátula y pincel y luego lo lijaba. Usaba acuarela, la mejor que podía conseguir. Era muy noble en el uso de los materiales. Él inventó el nombre de cromo al yeso. […] muchas veces sobre el cromo al yeso ponía óleo o a veces hay óleo directo. Le gustaba mucho lograr texturas. A veces colocaba sobre el óleo fresco un papel y lo levantaba, logrando una textura como arrugada". (Ellena, Emilio, *ibíd.*)

"[…] Éste es un método para tratar el soporte mediante sucesivas capas de yeso con aglomerante a base de goma que después de secado ofrecía en el plan del cuadro una superficie mate, sin destello brillantes, seco y absorbente a la vez, blanco como la cal y con las asociaciones que brinda el mineral. Este material, poroso y ávido de humedad, se presenta muy apto para ser cubierto con las pinturas al agua —Gambartes usó acuarelas […]— y que mediante pinceladas de distinta saturación y valor permite sutiles veladuras, graduando la cantidad de medio. Después de aplicar la pintura, rayando y punteando con el cabo del pincel o de instrumentos agudos, ese fondo fue llevado a emerger en las superficies del color. Es entonces cuando color y tratamiento confieren a los planos calidades que se asocian con la regularidad vegetal de los campos sembrados movidos por el viento, el suelo cubierto de paja y yuyos, las enramadas y cañas de los ranchos, el enjambre entrelazado de los cestos y los tejidos o tramados vegetales y textiles. Estos procedimientos los utiliza en los años de su culminación como artista. Con estos tratamientos incorpora a la obra total un nuevo concepto: la repetición. Un gesto que responde a la mecánica del cuerpo y no a la industria, que supone la reiterada maniobra uniforme y regular sobre el soporte. […] Una trama cuya natural regularidad acerca la repetición orgánica a aquella lograda por el hombre con materiales primarios, no industriales, elaborados artesanalmente. También indica la presencia de un tiempo y un trabajo reiterado e invariable, un ritmo hipnótico del que es muy difícil zafarse, que subyace como fondo en el cuadro apenas diferenciado por matices y valores […]". (Sendra, Rafael, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional de Rosario, 1990, pp. 53-54)

"[…] Leo trabajaba en un cuaderno de apuntes, después trasponía las líneas principales que le interesaban al cartón enyesado y posteriormente trabajaba por segmentos, porque no tenía la visión total de la obra. Su visión era de unos veinte por treinta centímetros, después se le producía una gran distorsión. […] Tenía un claro problema de visión que en su obra lo referenció una sola vez, en el cuadro ***El bálsamo para los ojos*** ['El bálsamo'], en el que el personaje femenino levanta de un cuenco el bálsamo y se lo lleva a los ojos. […]". (Ellena, Emilio, *ibíd*)

"[…] este grupo se formó no en base a una tendencia plástica común sino al deseo de constituir una unidad orgánica y coherente que respondiese a las necesidades de un medio en formación, capaz de comprender las nuevas corrientes que irrumpían en la plástica del momento.

Su mérito principalísimo fue el de su inquietud por las nuevas corrientes, de modo tal que se convirtió en la punta de lanza de la renovación del gusto plástico en nuestra ciudad. Su influencia fue grande no sólo en Rosario sino que llegó a incorporarse con una categoría propia al ámbito nacional. El grupo fue afirmándose poco a poco en nuestra ciudad, y el medio respondió bien. […] El contacto entre pintor y público

Buenos Aires, julio de 1960. Gambartes con amigos, entre ellos Jorge Luis Borges, durante la inauguración muestra en la galería Van Riel.

apenas empezaba a gestarse, y empieza a crecer en Rosario sólo a raíz de la aparición del Grupo Litoral […]". (Slullitel, Isidoro, conferencia en la muestra Homenaje a Leónidas Gambartes, Biblioteca Mitre, Rosario, mayo de 1973)

Manifiesto del Grupo Litoral

"Desde comienzos de este siglo ha estallado en el campo de las bellas artes, y recrudece día en día, el choque de conceptos. Si bien no pretendemos hacer de la pintura —rama en la que vamos a particularizarnos en este caso— un instrumento polémico, consideramos necesario fijar nuestra posición, esclarecer en lo posible nuestra comprensión estética y exponer, sincera y firmemente, los móviles y los fines de nuestras proposiciones artísticas.

Entendemos que la lid conceptual entablada no es sino consecuencia de la tremenda conmoción sufrida por la humanidad, en todos los órdenes, conmoción cuyos efectos se agudizan, precisamente, al promediar la centuria que vivimos, provocando el despertar sobresaltado del hombre. Abiertos sus ojos a un panorama extraño, busca en sus propias honduras la explicación de hechos insospechados, de formas recién nacidas, de sorprendentes resonancias. Y a la luz de esa alborada inaugural va creándose en el espíritu nuevo que necesita, para expresarse, un idioma también nuevo.

La concreción cabal de ese idioma corresponde al arte. Lo sensorio cumple desde ahora una función de vehículo que transporta las impresiones hacia zonas más profundas donde anidan los nuevos estados del alma. La pintura de hoy no puede solazarse con el plácido fenómeno óptico; no puede detenerse en los lindes de esa llamada belleza exterior; no encuentra placer solamente en el juego de la luz que provoca transitorios reflejos, endebles entonaciones, falsas reproducciones de las cosas. La naturaleza de sus paisajes nimios, de sus aspectos gratos a la copia objetiva: por el contrario, obra desde el espíritu del artista como un estímulo que le impulsa a crear otras formas sobre las formas dadas, a buscar en las cosas su esencia, detrás de su apariencia.

No propiciamos escuelas ni somos catequistas de ningún *ismo*. Sólo condenamos el sentido académico y las fórmulas convencionales, en cuanto consideramos que ellas coartan la libertad del hombre para expresar las revelaciones de su nuevo espíritu con un nuevo lenguaje.

La libertad, dentro de un rigorismo de oficio a cuya plenitud ansiamos llegar, es fundamental para el logro de los fines estéticos que esta generación reclama.

Estamos aprendiendo a usar conscientemente esa libertad. Estamos practicando la técnica que nos llevará a su más pura y noble expresión. Estamos al servicio del hombre de hoy y de su nuevo espíritu.

Aspiramos ahora a quienes observen las obras que exponemos a consideración del público nos acompañen en ese aprendizaje y en esa comprensión. De esa manera, madurará para beneficio recíproco el fruto de nuestros afanes".

(Reproducido en Bruniard, Mele y Eduardo A. Serón, "Gambartes", Cuaderno de Publicaciones de APROA, N.º 1, Rosario, 1986, p. 19)

Payé de la danza ceremonial

El estudio etimológico de la palabra *payé* (pa-yé) permite deducir que en las lenguas de las tribus tupíes, de la cual proviene, ella define a aquel individuo que predice el fin, la muerte.

apuros" muestra que el artista sintió esa exposición como el comienzo de su reconocimiento.

Comienza la serie de ***Mitoformas***.

Realiza el boceto de mural para la residencia del doctor Isidoro Slullitel, en Rosario. Éste fue realizado en baldosas de engobe, en la cerámica Alberdi y el pasaje lo realizó Jorge Vila Ortiz. Sin el apoyo de un programa estatal, el proyecto muralista se dio, en Buenos Aires y en Montevideo, de un modo fragmentario e inconcluso. Torres sólo pudo realizar los murales de la Colonia Saint Bois (hoy destruidos). Buenos Aires cuenta, como máxima expresión, con los murales de Berni, Colmeiro, Spilimbergo, Urruchúa y Castagnino en la Galería Pacífico.

En Rosario, Grela realizó, para una residencia particular, un mural modificable en vidrio. Gambartes sólo pudo concretar el proyecto para la casa del doctor Slullitel.

1956

Viaja a Santiago del Estero y realiza apuntes a la acuarela. Ediciones Meridion, de Buenos Aires, publica *Poemas de amor*, de Alfonsina Storni, ilustrado por Gambartes. Ilustra también el cuento *Visita de pésame*, de Fernando Asuan Rico, publicado en el diario *La Capital*.

Expone 25 obras en la galería Pizarro de Buenos Aires.

Es invitado a la Bienal de Venecia.

1957

Obtiene el Premio "El Círculo", instituido por primera vez por esa asociación.

Es invitado a la IV Exposición Internacional del Arte de San Pablo, Brasil. La obra ***Conjuro ofídico*** obtiene el Primer Premio Adquisición Intervención Nacional en el Primer Salón del Litoral de la provincia de Entre Ríos.

En el Salón Nacional de Artes Plásticas de Córdoba, obtiene el Primer Premio Adquisición por su obra ***Figuras en el paisaje***.

Participa en el Salón Cinzano (Galería Velázquez de Buenos Aires), realizado con el auspicio de la Embajada de Italia y el Ministerio de Educación de la Nación.

1958

Es invitado a participar en la I Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México. Su obra ***Brujería*** obtiene el Primer Premio Adquisición en el III Salón Nacional de Pintura y Escultura de San Miguel de Tucumán. Obtiene el Primer Premio Adquisición "Martín Rodríguez Galisteo" por la obra ***Litoral*** en el XXXV Salón Anual de Santa Fe. Participa en el Salón Panamericano de Porto Alegre, Brasil.

El Grupo Litoral expone en la Galería Van Riel de Buenos Aires con una presentación de Julio Payró. También exponen en el Museo Casa de Avellaneda, de San Miguel de Tucumán.

Es incluido en la selección argentina para la Exposición Internacional de Bruselas. Bélgica, en la que obtiene Medalla de Plata.

Se realiza una exposición retrospectiva de 199 obras en el Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe. La Comisión Nacional de Cultura encarga a Simón Feldman la realización de un film sobre la obra de Gambartes. El libro, de Mabel Itzcovich y Simón Feldman, incluyó textos de Roger Pla. La música fue grabada directamente en la zona del litoral por el Instituto de Musicología.

Las fuentes de información que nos legan los cronistas de esas razas, que constituyen la raíz misma de América, especifican que *payé* es quien mediante engaños y creando alrededor un clima de misterio logra hacer creer que es poseedor de una serie de condiciones que lo ubican en un mundo sobrehumano al que es imposible —según esas crónicas— que pertenezca.

Pero cuando se analizan los orígenes de esas notas históricas, se descubre la falta de posibilidad de sus autores de aceptar ciertos procesos mágicos en los que es tan rica nuestra América. La mayoría de ellos, de posiciones religiosas estrictas —jesuitas, como Manuel de Nóbrega o José de Anchieta; calvinistas como Juan de Léry— se colocan en presencia de la conducta mágico-religiosa de esas razas y sólo captan de ellas el rito exterior al que juzgan artificial o falso.

Surge así una primera y sin duda errónea definición de *payé*: es el hechicero, ignorante y mentiroso, que se dedica a tal oficio porque lo encuentra cómodo o lucrativo.

Pero no puede el hombre de nuestro continente desconocer la profunda raíz telúrica de las manifestaciones que como el *payé* son tan propias de lo americano.

Podemos aceptar como primer sentido de la palabra *payé*, el que tiene por objeto caracterizar al individuo que en razón de una capacidad innata e intransferible llega a poder curar los males —ya sea por las vías de una medicina primaria o por medio de rituales mágico-religiosos—, a predecir futuro y a comunicarse con espíritus; así como también a transformarse en ciertos animales (el *payé*-jaguar de los guaraníes) o actuar como dios protector (un *payé* enseña a los tupíes a plantar mandioca).

El concepto anterior sufre sucesivas transformaciones y sirve posteriormente para identificar no sólo al individuo dotado de esa capacidad mágica sino, también, para denominar a los diferentes elementos que componen su ritual. Y es así *payé* el amuleto que él entrega para la curación; la predicción en sí; el espíritu, en síntesis, que vincula al hechicero y a los entes mágicos que él crea o transmite.

Lejos de ser una institución social propia de las organizaciones primitivas de las razas americanas, el payé vive en el lenguaje y en el sentir de los hombres que componen aún la verdadera raza de América. Y así, nuestro Litoral es ejemplo evidente del mantenimiento y la práctica de esa magia simpática que se corporiza en el amuleto lleno de propiedades que cubre los más diversos fines, pero todos igualmente misteriosos.

En el ***Payé de la danza ceremonial*** evidentemente se expresa el espíritu de la danza, todo el contenido mágico que es propio del *payé* y que en este caso está concretado por la danza ritual mítica que se llega a evocar en esa extraña figura que no es más que un *payé* en uno de los aspectos de su evocación. Sabido es, por otra parte, que las danzas entre las primitivas criaturas que alcanzaron una civilización en América es un acto lleno de un sentido de invocación a sus dioses.

Con relación a la pintura misma, ella está realizada de espalda a las formas europeas, si bien los elementos del lenguaje (composición color, grafismo y dibujo) son el resultado del estudio de los procesos con que la pintura moderna europea ha desglosado el camino de la expresión específica. Se utilizan esos elementos sintiendo y mirando América, tomando sus relaciones más profundas como podrán ser ese *payé* y los extraños signos que figuran en los costados de la obra y que son materializaciones plástico-gráficas de un estado de sentimiento relativo a nuestro continente en general y en particular a la Argentina.

Mar del Plata, verano de 1961. Juan Batlle Planas y mujer, Gambartes e hijo y el *marchand* José Cipolla.

Esas apariencias (que no pueden ser explicadas por la palabra escrita, ya que ella disminuiría su efecto expresivo y su misterio) son extrañas al espectador común porque hasta ahora no se ha enfrentado con obras de carácter argentino-americano que buscan las raíces más profundas de nuestro ser nacional y que tratan de identificarlo para tomar conciencia de nuestra raíz colectiva.,
(Gambartes, Leónidas, *Programa LRA Radio Nacional,* agosto de 1958)

"[…] Hay una dualidad en el uso de la palabra conjuro en Leo. El conjuro son las conjurantes, las personas que practican el conjuro, pero también son los signos vinculados al acto mágico que realizan las conjurantes, que serían el espíritu del conjuro. Lo mismo sucede con el *payé*. En algunos casos es la referencia al *payé* físico que se entrega, a la hoja de palan, a la muñeca. En otros es el espíritu de la cosa. Esa dualidad está presente en toda la obra de Leo […]". (Ellena, Emilio, *ibíd.*)

"[…] El *payé* es el amuleto mágico con que el nativo cura sus enfermedades, provoca un encantamiento de amor, o desencadena la fatalidad y la muerte sobre su enemigo. La bruja, o la curandera, probablemente descendiente remota de la hechicera litoralense, o del *shamán* guaraní —que a la vez echa las cartas, proporciona recetas milagrosas o pronuncia conjuros infernales—, hace su *payé* con secretas materias, y lo entrega a su cliente con recomendaciones determinadas. Generalmente ese *payé* asume la forma de un muñeco diabólico, cuya estructura recuerda ciertas representaciones totémicas y, de modo muy sugestivo, al pez [de gran importancia en la vida económica de las poblaciones primitivas litoralenses desaparecidas, en tanto comunidades tribales, hacia fines del siglo XVIII]. No es aventurado suponerlo incluido entre las representaciones mágicas primitivas, con significados especialísimos. El poder que se aloja en el *payé* es terrorífico. Ciertos elementos mágicos que le pertenecen —huesos, plumas— evocan por su forma utensilios del paleolítico europeo. Ese clima de horror y de magia insondable lo traslada Gambartes a la tela en su serie *payés*, y todo ello —eso es lo importante— gracias a juegos cromáticos y formales que, abstractamente considerados, están plenos de sentido plástico, de valor formal […]". (Pla, Roger, *ibíd.*)

"Para Buenos Aires el nombre de Leónidas Gambartes ya es una revelación definida. Con hondura telúrica y cósmica, él nos ha traído radiante y redivivo el mensaje colorido y esperanzado de las tierras y las gentes del interior en una obra de vastos alcances plásticos. […]
No faltará, sin duda, quien considere a Gambartes localista, limitado, folklorista, etc. Quienes tal cosa plantean no se dan cuenta que Gambartes, a fuerza de tanto localismo, llega a dar esa universalidad que únicamente hallan los verdaderos creadores. Estamos acostumbrados a que la universalidad del sudamericano sea generalmente su pérdida de personalidad, ya que su mayor deseo es ser más europeo que los mismos europeos, y vive en un constante mimetismo.
En arte, antes de ser universal es preciso ser absolutamente personal, haber creado un estilo, un lenguaje propio, una visión inconfundible e individual de los seres, las cosas y el paisaje, que luego únicamente por su jerarquía y calidad llegan a constituir un valor universal. Y esta personalidad no se forma en la calle, en los salones, en las Academias, sino en la más estricta y afianzada soledad.

Es invitado por primera vez al Premio Palanza.
Pinta el cuadro ***Formas Kakuy***.

1959

En el cine Broadway de Rosario se proyecta el film *Gambartes, pintor del Litoral*, de Simón Feldman. Obtiene el Primer Premio por el cuadro ***Mito arcaico*** en el II Salón Ika para el Centro, Norte, Cuyo y Litoral, realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de Córdoba.
El Ministerio de Relacionas Exteriores y Culto, con motivo de la realización de una Semana Argentina en Lima, Perú, lo invita a participar con el envío de dos obras (***Magia del maíz*** y ***Personajes mágicos***).

1960

Exposición en la Galería Van Riel de Buenos Aires, con prólogo de Juan Batlle Planas.
Expone en la Galería Renom, de Rosario, dibujos y acuarelas recientes.
Expone en la Galería Libertad, de Buenos Aires, 14 dibujos oníricos. Es invitado al Premio Palanza por segunda vez.
Participa en la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con la obra ***Mitoforma***.
Ingresa a la docencia universitaria en el Instituto Superior de Música, de la Universidad Nacional del Litoral donde dicta la materia Historia del Arte.

Retrato de Gambartes por la artista rosarina Mele Bruniard.

1961

Es invitado a exponer en la muestra Arte Argentino Contemporáneo, auspiciada por la Embajada Argentina en Brasil, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Envía la obra ***Mitología mágica***.

Obtiene el Primer Premio en Pintura en el Salón Nacional de Artes Plásticas por ***Espacio y figuras*** con Medalla de Oro otorgada por la Cámara de Diputados de la Nación. Es invitado al Premio Palanza.

1962

En octubre le otorgan una pensión por incapacidad. Esa pensión la obtiene cuatro meses antes de jubilarse y un poco antes de morir, después de casi treinta años en los que, pese a la afección de su vista, trabajó como cartógrafo. Recién a partir de este momento —y por poco tiempo—, podrá dedicarse íntegramente a la pintura.

Participa en la Primera Bienal Interamericana de Arte, organizada por Industria Kaiser Argentina en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de Córdoba. Esta muestra (cuyo jurado fue presidido por Herbert Read) se exhibió en Washington. En esta oportunidad R. Rockefeller adquiere la obra ***Personajes***, cromo al yeso, de 1962.

Se realiza la exposición "100 dibujos y pinturas de la colección Emilio Ellena", en el Museo "Juan B. Castagnino" de Rosario.

Todo esto y mucho más trasciende la obra de Gambartes, con quien compartimos algunos momentos de sus días sin soledad y con bullicios y agasajos, de ese Buenos Aires que lo apabulla y lo perturba. De este Buenos Aires que sólo aparentemente mira con total indiferencia lo que sucede entre sus hermanos del interior, y que lo ha recibido en forma insospechada. […] De sólida cultura, su voz grave y una facilidad de exposición difícil de hallar en hombres de su oficio, hacen de Gambartes un finísimo y ágil conversador. Cuando lo conocí en Rosario, a poco de estar con él y otras personas, su amenidad había hecho de la reunión un apasionado grupo de escuchas y un solo conversador dinámico y locuaz […]". (Moretti Canedo, Malisa, "Una pintura argentina con tendencias universalistas es la de Leónidas Gambartes", *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1955)

"[…] El mural era una línea en la que siempre deseó trabajar, influenciado tal vez por la idea de generar una pintura que se relacionase con movimientos de América que le interesaban mucho. Este interés no estaba en lo formal, y aunque era crítico del muralismo [mexicano], pero sí en relación con lo que habían planteado Torres y los muralistas como un acceso más directo de la obra al público. […] Si quitamos las figuras podemos ver casi una estructura constructivista de las que maneja Torres en la mayor parte de su obra. Las medidas fundamentales responden a la proporción áurea. […] Esta obra sería como un resumen, en ella va introduciendo el tema fundamental de su obra, estas escenas cotidianas en la técnica del cromo al yeso". (Ellena, Emilio, *ibíd*)

"El premio 'El Círculo' [fue muy importante en el Rosario de veinte años atrás] […]. Una sociedad que tiene un teatro que se llama 'El Círculo', con la gente más inquieta y con posibilidades económicas, organizó un Salón, un premio que era un verdadero incentivo para el artista. Invitaron a la gente más valiosa. […] Leo, Grela, Vanzo, Herrero, Uriarte, Ottmann, García Carrera... los pintores más destacados de la ciudad. El jurado también fue un esfuerzo por parte de esta gente, invitaron a Julio Payró, a Jorge Romero Brest, y tengo la duda de si a Manuel Mujica o a Cordova... Era la gente más respetable. El envío de Leo era extraordinario. ***Personajes míticos*** (por mucho tiempo de Minetti), el ***Acuario***, del doctor Ostrovsky, y el que ganó el premio, el ***Conjuro rojo***. Hubo un reconocimiento generalizado de que Leo era el ganador. […]" (Ellena, Emilio, *ibíd.*)

"[…] Era entonces director del Museo Jorge Vila Ortiz —que realizó el mural— y secretario Eduardo Seron […]. Lo invitan a hacer una retrospectiva. Leo era reacio a la participación en eventos oficiales. Era muy anárquico, no militaba en ningún partido político específicamente, pero era un hombre de ideas muy progresistas. En este momento, después de la caída de Perón, no lo convencía que se le hiciera un homenaje de tipo oficial pero Eduardo y Jorge lo convencieron […] La exposición de Santa Fe es muy trascendente con respecto a su obra. Él desarrolló su obra, en los primeros años, en condiciones muy precarias, luchaba contra la carencia de espacio. Sus cromos al yeso se iban acumulando, resolvía un cuadro por semana y vendía poca obra. […] Él enyesaba las dos caras, porque así lograba la misma tensión en ambas. La cara posterior quedaba en blanco y ésa la apoyaba sobre el otro cuadro, pero era una cara ligada y siempre se producían pequeños frotados en la obra [en la que se apoyaba]. No le era posible enmarcarla. Pero la retrospectiva hizo que se enmarcara toda su obra, lo

Retrato de familia (de izquierda a derecha): Leónidas, su mujer Beatriz y sus hijos Betty y Leónidas Hugo.

que fue muy importante para su conservación. […] El otro gran subproducto de la retrospectiva fue que Simón [Feldman] pudiera trabajar con comodidad en la película […]". (Ellena, Emilio, *ibíd.*)

"[…] El envío al Palanza es de los momentos culminantes de su producción. Viajó a Santa Fe conmigo […] y de su exposición seleccionó las obras que lo representarían. Fueron ***Mitología mágica***, que luego fue de Birri, ***Las curanderas*** y el ***Gran Payé Yuyero***. Había otras dos que no recuerdo... Leo no obtuvo el Palanza en las tres oportunidades que postuló, pero sí tuvo la ventura ese mismo año de ser invitado a participar en una exposición que organizó Relaciones Exteriores en Bruselas […]". (Ellena, Emilio, *ibíd*)

"Las Formas Kakuy aluden a leyendas populares. El kakuy es un pájaro nocturno que vive en la región selvática del norte argentino. La tradición habla de una mujer que, abandonada por su hermano en el bosque, colgada de un árbol, sintió cómo sus brazos se contraían, de su piel emergían plumas y sus piernas se convertían en garras, su boca en pico, sus ojos empequeñecían, quedando así convertida en kakuy. Desde entonces vaga por la selva llamando a su hermano con un canto semejante al llanto". (Coluccio, Félix, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, El Ateneo, 1950)

"[…] ***Formas kakuy***, con alusión temática a la leyenda de los hermanos, busca un tipo de expresividad —y lo consigue— que no tiene nada que ver con el contexto literario de esa leyenda sino con su contenido misterioso y dramático. Las formas valen por sí mismas, y se componen en ritmos que acompañan en cierto modo la impresión ascensorial del ave, cuyos elementos —patas, alas— están sintetizados para que jueguen a la vez como valor de la forma. Son, pues, estas formas kakuy, formas que hacen referencia a una realidad preexistente pero a la vez, —y esto no es una paradoja— con formas inventadas. […]". (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosario, Ediciones Ellena, 1959)

"[…] Nacerá en una familia cuyo apellido será Gambartes. Fuego sobre fuego; agua sobre agua; tierra sobre tierra; aire sobre aire. Este apellido el tiempo sepa leerlo. Gamb-artes. Gamb-artes. Gam-bartes. Hombre de las Artes. Hombre que estará en las Artes. Argentino nacido en Rosario. […] La tierra donde nació Gambartes es llana, casi llana. Las alturas de la barranca en las que él se pasea son una localidad de la geografía. A veces, cosas en suspenso y en cada una de estas situaciones sus habitantes resuelven mitos, tienen abandonos, se acurrucan, estiran sus músculos, gobiernan al juicio o lo pierden. Entonces aparecen las mitoformas del amparo, las mitoformas de la cura, las mitoformas del color, las mitominerales, las mitovegetales, las mitoanimales, las mitoestructuras, las mitoartesgambartes. La resolución de Dios, su invasión a la conciencia es más de regiones que de hombres. Tras ese principio el pintor ha sido educado. Lo protegió y lo enseñó a seguir la pista. Y sabe que la Mesopotamia es distinta en magia a la magia de la Pampa Húmeda, que la magia de nuestro Buenos Aires es diferente a la magia de la capital de Santa Cruz y que el brujo de Chascomús es distinto a la bruja de la laguna de Mar Chiquita.
[...] Allá lejos está Europa, epiléptica. Estamos conjurados por un suelo. Es inútil intentar otra forma de vida. Nuestra redención es el *payé* apocalíptico. Gambartes heredó, ya se

1963

Fallece el 2 de marzo.
El coleccionista rosarino Emilio Ellena edita una carpeta —Ediciones Ellena— de grabados de Gambartes, a partir de tacos del artista que aparecen poco antes de su muerte. Los grabados fueron expuestos en la muestra Gambartes, su obra gráfica, en la Galería "O" de Rosario, en octubre de 1963, junto a la presentación de la carpeta.

Última obra, fallece antes de concluirla (2 de marzo de 1963).

contó la historia. Gambartes domina, ya se sabe por qué. Gambartes gobierna porque está elegido y sabe que un cuadro es algo cuando por encima de todo es un vegetal con trescientas sesenta y cinco mil hojas. No, no. Las raíces de esta planta no son las flores podridas de la Belle Epoque ni el viejo continente de sabrosas uvas. Gambartes sabe que no se prepara la vida para la enfermedad, que no se quiere o comprende a un territorio sin el manejo de sus fuerzas ocultas […]". (Batlle Planas, Juan , prólogo a la exposición en la Galería Van Riel, 1960)

"En nombre de tus amigos pintores te despediré, Leo:
Tú fuiste siempre hombre, amigo y pintor leal, desinteresado, valiente y sumamente inquieto. Por todas estas razones es que fuiste en tu juventud un componente activo de nuestra querida Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario en 1935 [1933/34] que dirigía el pintor Antonio Berni. Estuviste cono nosotros en aquel movimiento que fue un precioso caldo de cultivo en nuestro medio, por su posición revolucionaria en el arte y lo social. Hasta el último momento de tu vida, supiste seguir manteniendo en alto esa primera enseñanza. Siguió en nuestro medio la inquietud artística en su camino de intenso interés hacia las nuevas corrientes plásticas, y es así que cuando hombres que teníamos la misma inquietud nos nucleamos en aquellos grupos 'Plásticos Independientes' y luego 'Grupo Litoral'. Ahí estuviste presente con tu espíritu inquieto, valiente y desinteresado, para trabajar nuevamente por un camino progresista y libre.
Pasados estos años de juventud es que creció tu personalidad en el arte y la vida; tu plástica de maestro se puso al servicio de un ideal que fue lanzarse detrás de un objetivo claro: somos hombres de estas tierras y debemos tener nuestra expresión de americanos. Esto se liga perfectamente a tu posición juvenil, de estar en la línea del progreso, para que tu obra cante con voz clara y fuerte a todos los vientos y para que la oigamos todos los hombres: que no querías coloniaje artístico en América. Debido a esta posición de hombre libre es que nunca te negaste a estar comprometido frente a los demás hombres, seguiste al lado de aquellos que tienen una posición firme en contra de la injusticia en esta tierra. Siempre apoyaste el sentimiento de libertad, porque como fuiste un gran artista comprendías que el hombre, para crear, necesita paz y libertad.
Leo, con tus virtudes y defectos, como todos los seres humanos, construiste tu personalidad, tus amigos, tu familia, pero me animo a decirte, que tu construcción mayor está en tu obra de artista, dado que fue tu más grande pasión. Es la que queda siempre de pie para mostrarnos que el artista no se fue. Adiós Leo".
(Palabras del pintor Juan Grela ante el fallecimiento de Gambartes)

ENGLISH

Intuitions of the (In)visible

Diana Wechsler

"He lived within images. He used to carry coins around and when we walked down the street he would scatter them on the ground. No one asked him why, we simply accepted that he had his reasons.
Now every time we see a coin on the pavement we think about Leo. You see, we still don't know what the coins meant, only that they represent Leo's magic, mystery and fascination." Emma Garmendia in Miguel Mato's 2004 documentary *Verdades esenciales (Essential Truths)*.

For those who knew him, memories of Leo Gambartes are interwoven with his ability to paint images of intangible forms. His identity lies in the intensity of his convictions and the certainty of his intentions in painting. In fact, *he lived within images.* Perhaps it was because of this that no one questioned his magical gesture of scattering coins as he walked down the street. Today for the same reason, this gesture is repeated in his ability to represent things. After all, the chance to become real again through the image could have been the reason for the coins.
His daughter Betty recalls another of his customs – possibly his last ever. Perhaps he did it with a similar effect in mind. Leo repeated the same rituals every day: he would wake up at dawn, work as a draftsman for Ministry of Public Works until noon[1], return home, eat frugally and work in his studio until sundown. Next he would clean his brushes, change the water and leave everything ready for the following day. However things changed on 1 March 1963. He did not follow his rituals, or not entirely. That day he did not change the water, something that Betty noticed when she got up the next morning and sat in her father's studio to await news from the hospital where he had been taken during the early hours. Did he foresee that he would never paint again or did he simply decide that his day was not complete and he would continue working? The signal was there one way or another for anyone who could read it, the image in place for anyone who wanted to evoke it.
We know that the ability to represent images is defined as a way of showing the presence of an absence, something that artists do very well and which is confirmed by the magical sense that other cultures ascribe to their images. Magic is also associated with Gambartes, so why not think of his painting in the same way? Why not examine it from this position of representation, from his ability to make visible what at first sight is not there? We have learnt that we see only what we know. In this sense, the infinite capacity for evoking images remains restricted at least until we manage to grasp the cultural code that will allow us to move forward.
Many writers have contributed illuminating essays with analyses of Gambartes' work.[2] Without exception, they talk of having identified a unique iconography from which Gambartes drew aspects of an incorporeal memory rooted in the everyday routine of the public sectors, those who as, he himself said, have no voice and seek for someone or something to represent them.

"*I tried to listen only to the voices of the things surrounding me and many times I thought that something stronger than me was forcing me to work relentlessly to express these nameless voices. Perhaps because of this I have come to believe that an artist is above all a revealer of essential truths, showing solidarity with those who he is in some way representing*".

Such was his purpose. Therefore, because of the logic of his rituals and the magic attributed to many of the habits of his daily routine as well as to his paintings, we shall now examine idea of thinking of Gambartes himself as a *payé*. The figure of the *payé*, that he explored so intensively, could be thought of as a symbolic self portrait that he recreated in each painting. He gave each one different qualities, but they are all him in some way, their creator. Let us continue with this hypothesis.

The Painting and the Ritual

"*Every game is defined by its rules, which make it possible for an almost infinite number of rounds to be played. However, a rite, which may also be seen as being "played", could be better compared to a privileged game that is chosen and preserved among all possible games because it is the only one that results from a certain type of balance between two fields.(...) Rituals (...) establish a preconceived asymmetry between the profane and the sacred , believers and officiants, life and death, initiates and non-initiates, (...) and the 'game" consists of having all players play on the winning team through events whose nature and laws have a truly structural character*". Claude Lévi-Strauss[3]

His wife, Beatriz Obeide, says he painted every day of his life. We could say with Lévi-Strauss that *he played the game.* From his privileged position, through the practice of painting (he considered painting as "inherent to man", given that it is "a human attitude dating back to prehi*story*"[4]), Gambartes was the officiant of a game that was played every day, and which every day was both the same and different.
In both an intuitive and an experimental sense he contemplated and worked on each piece in minute detail. He approached his creative project with the perseverance of a craftsman, and was capable of repeating an action again and again in order to reach similar technical qualities that were destined to reveal and conquer new horizons of feeling.
Cover the surface of the canvas with a fine layer of plaster and glue. Leave it to dry. Sand it down to create different textures. Cover the surface of the canvas again with the plaster and glue mix. Leave it

1 From the end of 1961 he stopped working at the ministry, so that had more time for painting and his private rituals surrounding it.
2 Cayetano Córdova Iturburu, Roger Pla, Julio E. Payró, Damián Bayón, Elsa Flores Ballesteros, Rosa María Ravera, Fernando Farina and Andrea Giunta, among many others, form part of the voices and views of critics, writers and historians who contributed to the construction of a tale about the life and work of Leónidas Gambartes, many of which can be read in this volume.
3 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1984 p. 55 and 58.
4 Léonidas Gambartes, interview by Rubén Sevlever in 1958 and first published in the same year in the catalogue of the Gambartes Retrospective Exhibition organized by the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts in Santa Fe. It was re-edited in the catalogue of the MNBA retrospective in Fundación Gordon (AA. VV., *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992) from which it is taken up again, p. 2327.

to dry again and sand it down once more. Once the desired surface quality has been achieved, trace structural lines with a buril or the end of a brush, making grooves which can be felt as well as seen and which will orientate the work. Prepare watercolours and begin to construct images with superimposed layers of colour which, sometimes through their transparency, other times through further sanding or scraping, allow one to attain the colours and conditions imagined. This short and precise method could have been a list of strict instructions hanging on a wall in Gambartes' studio.

Evoked by Emilio Ellena[5] and further studied by Rafael Sendra, Gambartes' work method from 1950 *"Incorporates the new concept of repetition.* This action is a response to the mechanics of the body rather than to hard work. It also indicates the presence of a time and work unvaryingly repeated, a hypnotic rhythm from which it is almost impossible to escape, that underlies the painting like a background (...)".[6]

Like a potter who repeats the same piece and seeks to mark each one as part of a series whilst also telling us that it is different; like trying to recover the hypnotic feeling of ritual dances or tales told by campfire light, or of a child slipping from wakefulness to dreaming, Gambartes' images on his canvasses of plaster, glue and watercolours have a clear identity that echo other images from different origins and times. Every one of Gambartes' pieces shows his *way,* which gives the whole a sense of continuity. Each one is a part of the same game in which, as Ella Flores Ballesteros observes, the images metamorphose and condense in turn.[7] This is often found, particularly in what Edward Said calls Gambartes' "belated style", in which one can see the continuity within his work and the maturity in his ability to make decisions such as introducing complexities he had hitherto not shown, and which remain there like question marks or points of tension destined to open up other paths.

Gambartes-payé, Payé-Gambartes

To conclude this short essay let us consider a few more ideas. Almost all of these texts include Gambartes' name in the title, as if, to paraphrase Juan Batlle Planas, saying *Gambartes, Gambartes, Gambartes* were the same as saying a man of the arts. Batlle Planes repeats the name through his text in this way. As if it were a conjurer's magic words, this triple invocation leads one directly to the world of art, to his world, this common ground which both crossed in different ways.

"The payé is a figure with deep telluric roots", said Gambartes during an interview in 1958.[8] His first feeling, he added, was that it was any individual who, "*through an innate and non-transferable ability, can cure evils by primitive medicine or religio-magic rituals, predict the future, communicate with spirits (the jaguar payé of the Guaraníes) or act as a god-protector (a payé shows the Tupian people how to plant cassava)*".

The concept of the *payé* expands to include the *amulet* created by magicians. In conclusion - he continues - *its spirit is linked to the witchdoctor and the magical beings that he creates or summons*. It is a *white magic* used by the coastal peoples even to this day.

From these assertions, you might say that he puts himself in place of the *payé* as someone able to hear and to condense these incorporeal elements surrounding South American memory and daily life, and at the same time to create rituals and *amulets* that give these presences a body.

Gambartes, the artist-magician-officiant, becomes responsible for a series of objects which not only bring new images to the visible world but which contribute to the creation of a unique vision and a figurative reality within the complex processes of modern art. In this sense, it is possible to identify what Flores Ballesteros called a *paradigm change*, which lies in *the view of South America*[9], in line with Joaquín Torres García's lessons, in terms of *our north is the south*[10].

Thus Gambartes' position - and his work - appear to be a particularly significant indication of what Juan Antonio Ramírez called "*the illusory disorder of modern art*", in reference to *his unusual way of understanding order*, whose guiding principle seems to be a *seemingly indefinite expansion.* In this expansion *"lies the uniqueness by which each new creative gesture in some way changes the hitherto known fields of art".*[11]

Payé-Gambartes, Gambartes-*payé* appears precisely like the creator of a new creative gesture, and with it he lit up a new expansion of modern art.

5 In "*Voces múltiples para una cronología*" Andrea Giunta looks at the Emilio Ellena conference on 14 July 1980 at the Homage to Gambartes Exhibition at the Gordon Gallery in Buenos Aires in which Ellena takes up aspects of Gambartes' daily routine in the catalogue of the MNBA retrospective exhibition in 1992 (AA.VV., *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 143). Likewise the words of Ellena's editor should be remembered here, as they were the basis for publishing of revealing texts on the artist's work by Roger Pla, Julio Payró and Ellena and others.

6 Sendra, Rafael, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional de Rosario, 1990, p. 53-54.

7 Ballesteros, Elsa Flores ,"Introducción a la obra de Leónidas Gambartes" in AA.VV., *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 34.

8 Edward Said asserted that "*in the last stage, or belated part, of life, the body's decline, the deterioration in health or other factors which, even in the case of a young person, hint at the possibility of an untimely end*" bring "*a new language*" to the work and thoughts of great artists and intellectuals, which he called the "*belated style*". In this not everything is about the culmination, harmony or resolution of problems raised in early work, or repeating conquests already made. Instead, new questions arise - precisely because of these new conditions of existence - which Said identifies as "*unresolved obstinacy, difficulty and contradiction".* The points made by Said in his provocative essay (Sobre el estilo tardío, Buenos Aires, Debate, 2009) are relevant here as pointers for my continuing work on Gambartes.

9 Leónidas Gambartes, LRA Radio Nacional programme, August 1958, in Giunta, Andrea, op. cit. p. 146-147.

10 Ballesteros, Elsa Flores, *op. cit.* p. 39.

11 Cfr. Lesson 30, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

An Introduction to the Work of Leónidas Gambartes[1]

Elsa Flores Ballesteros[2]

Contrary to the opinion of some critics, we believe that rather than being connected with *universal* primitive production, Gambartes' painting is related to Latin American indigenismo. We also think that despite the dominant and decisive influence of the arrival of European immigrants in the Río de la Plata region on the local population - a circumstance that inspired Darcy Ribeiro to coin the term "Transplanted America" - this artist can by no means be considered exotic or foreign to Argentina.

Latin America and Indigenismo

Latin America has fluctuated between a golden age anchored in the past and a utopia situated in the future. The relationships between the former and the latter have varied historically: they have intertwined, shifted and blended. A strange convergence led a number of ancient European utopias to find a place in imprecise territories of the Americas, and after the vicissitudes of the Conquest and ensuing colonisation, a large portion of the mestizo America turned its eyes to the pre-Columbian Era, which it construed as a Golden Age. Modernist poet Rubén Darío once wrote: *"If there is poetry in our America, it is (…) in the legendary Indian and in the courtly and sensual Inca, and in the great Moctezuma, he of the Golden Chair"*.

The countries where Indigenismo originated and developed were at first what Darcy Ribeiro called the "testimonial countries", chiefly Mexico and Peru. Both are marked by a prestigious pre-Columbian past and ethnic continuity, despite additions and modifications occurring as a result of different interracial breeding patterns and profound political, social, economic and cultural transformations brought on by conquest and colonisation.

José Tamayo Herrera uses Karl Jaspers' term "axis time" to describe the pivotal era of Indigenismo, or classic Indigenismo,[3] which he sees as having two fundamental focuses. The first is post-revolutionary Mexico; the determined official support of indigenous ethnic groups, expressed through the work of Vasconcelos; the creation of the National Institute of Anthropology, and the country's energetic indigenist policy, which included the promotion of craftsmanship. In the area of plastic arts, this attitude materialised due to the efforts of the muralists, chiefly Rivera, Orozco and Siqueiros, who created hitherto unseen iconographies reflecting aesthetic categories that owed little or nothing to the West. Through these they introduced Aztecan and Mayan physiognomies and their natural and cultural contexts during the pre-Columbian Golden Age and its subsequent era. The imagery was nevertheless set in a Renaissance or Proto-Renaissance scene, with a few expressionist or futuristic additions, depending on each case. The other focus is on Peru between 1926 and 1937, which was led by José Carlos Mariátegui. Mariátegui came up with a socio-political and economic version of indigenism based on Gramscian Marxism which introduced replacing the proletariat with Indians. As in the case of Mexico, the introduction of indigenist thinking in Peru unleashed a rich movement in the history of ideas, literature and plastic arts. At this time, pictorial indigenismo in Peru was based on a *costumbrismo* initiated by José Sabogal who was following in the steps of Zuloaga in Spain and Bermúdez in the North of Argentina. This was far from the graphic quality of the works of Laso (remember *The Indian Potter)*, Daniel Hernández or Teófilo Castillo, and was institutionalised and developed into folklorism "for export". However, its merit of having brought the man of the mountains to the foreground cannot be denied, considering that "*the mountain*," as Luis Varcárcel said around 1927, "*is nationality itself*"[4].

From the 1950s onwards Pictorial indigenismo blossomed more exuberantly, along with the introduction of Social Science in Latin America and scientific (i.e. anthropologic) knowledge of indigenous cultures, and the increase in various forms of symbolic production. However, as noted by Ángel Rama, who based his thinking on that of José María Arguedas, this period was more about the vindication of the mestizo and interracial mixing. The point of convergence saw Latin American abstract art enriched with colours, designs, rhythms and symbols chiefly drawn from indigenous pre-Columbian culture (this being influenced by remarkable archaeological breakthroughs), and from the already mestizoed contemporary culture.

Gambartes and Indigenismo

If we seek to confirm our indigenist hypothesis in Gambartes' work, we find conflicting, even contradictory testimonials. In fact, in addition to the divergent interpretations ventured by critics, the artist himself supplied differing lines of thought. In a recently discovered letter to Roger Pla written on 12 June 1953, Gambarted criticises the latter's "indigenist" explanation of his work, based on the fact that "*indigenismo (…) is almost non-existent in this country*". We should remember in this case that indigenous populations had been remarkably dominant in the demographic ecologies that nourished the most widespread of indigenist approaches – that of "testimonial countries". By contrast, in Argentina it was European immigration that prevailed in interracial mixing. Nevertheless, Gambartes underscored his interest in "*a reality (…) of the most ancient people on Earth, whose roots could be either aboriginal or Spanish*".

However, although the very "axis time" indigenismo - which lost no time in becoming official - had set the stage for the indigenous physiognomy and its contexts, it did so from a generally *costumbrista* standpoint, which was based on superficial observation rather than profound intuition. For this reason Gambartes disliked the attempts to interpret his work as a "contemplation" of the inhabitants of the

1 Published in AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992.

2 Director of the Institute of Argentine and Latin American Art History at the School of Philosophy and Literature of the University of Buenos Aires. Head professor of subjects "Sociology and Anthropology of Art" and "History of Art in the Americas II" at the Art Department of the School of Philosophy and Literature of the University of Buenos Aires.

3 Tamayo Herrera, José, *El pensamiento indigenista*, Lima, Mosca Azul, 1981, p. 13.

4 Valcárcel, Luis E., "Andinismo e indigenismo", in Tamayo Herrera, José, *op. cit.*, note 3, p. 112.

Rosario ravines, and instead simply reaffirmed his search for all things essential, regardless of appearances.

The artist pursued "*the obscure memory of the land that these figures represent and which is symbolised in the payé (…)*". This objective guided him through the 1950s until his death, and led him to probe more and more into a magical-mythical world whose primeval core in the Americas was indigenous. His many *myth-forms*, his magical characters, his *payés* and his respectful references to pre-Columbian iconography are proof of this. This is why we have included his work (broadly speaking) in the indigenous sphere, and why we assert that his journey into the depths of painting is also a journey into the depths of the American Continent.

Rosario as a Possible Enclave of Transplanted America

Gambartes was born in Rosario in 1909, a city built around the image of the Virgin of the Rosary, which had belonged to the Calchaquí people and was worshipped at Capilla de la Concepción, later renamed Capilla del Rosario. Between 1811 and 1813, the year of the battle of San Lorenzo, Rosario was, in the words of historian Juan Álvarez, "*one of the battlefields on which the War of Independence was fought*"[5]. Having obtained city status in 1852, Rosario witnessed its biggest economic momentum between 1861 and 1910, during which period the port was built, together with railways and roads that allowed the "Illustrious and Loyal Town" to serve as the gateway into the centre and north of the country. Considerable demographic growth also took place as a result of a massive immigration wave. According to the Third Municipal Census of 1910, there were 150,686 inhabitants, of whom 88,512 were Argentine and 62,174 were foreign. In 1926, the population had risen to a total of 407,000 dwellers: 223,853 were Argentine and 187,147 were foreign, most of the latter Italians and Spaniards.

As a result of the copious amounts of wheat leaving its port, Rosario became known as "the barn of the world" during the first decades of the 20th Century, and, for this and other reasons as the "Argentine Chicago". However, this did not obviate the need for soup kitchens in 1915, and the effects of the 1929 slump were felt until halfway through the following decade.

Nevertheless, although urban planning strategies favoured European immigrants and their descendants, the indigenous population had by no means disappeared. The local inhabitants, of mainly mestizo heritage, had been pushed out into the city's periphery, the surrounding rural areas and the Paraná River islands, and grew in number with arrivals from other provinces, namely the Northwest Argentina. As stated by Héctor Bonaparte, "*their skin tends to be dark despite their European surnames, and it is the Spanish last names that dominate as a result of interracial mixing*"[6]. Their jobs: "*farmhands, lumberjacks, farm caretakers, island workers, fishermen, etc. These people make their living out of the largest possible variety of trades*"[7].

The Indian survived as a part of this community bringing along his *magical mindset*, which could be found in the stories of revenants, will-o'-the-wisps, werewolves, wandering souls, *gualichos* (evil spirits in the Tehuelche culture) and *payés*. These stories were spread orally and nurtured specific beliefs and behaviours that united the suburban and the rural sectors owing to a shared chain of poverty and particularly as a consequence of the irruption of the mass media.

Although born in Rosario, Gambartes belonged to a family from the North of Argentina (his parents were from Tucumán, and his maternal grandmother was from La Rioja), which may have passed a certain amount of indigenous blood down to him. His father in particular would also regale him with stories that would nourish his childhood years, stories set in the Tucumán countryside, where the Indian survived in cultural rather than racial terms, and much more so than on the coast. These stories were set within the catchment area of *mythemes*, which endure as nuclei of the "*mestizemes*" mentioned by Jaime Barrios Peña, which in his opinion "*comprise ideological content and structural meanings which occur in contexts involving a profound ideological and conceptual sediment, sifting into aesthetic expressions and history itself as points of escape, of tireless searching, of polar interactions and materialisations of freedom (…). This is their most genuine and unexpected plasma, i.e. the living myth*"[8].

Repeatable structures are thus embedded in these stories: as discussed by Lévi-Strauss, these structures were created in ancient times and involved an effort to explain the Origin, so that they often concealed an attempt at cosmogenetic interpretation. In them, a common animistic undercurrent binds together the plant, animal and even mineral worlds to the human world, and it is possibly for this reason that a strange two-way metamorphosis occurs between the components of each world: in certain circumstances plants or animals are transformed into human beings, and vice versa. This phenomenon is quite evident in Gambartes' "oneiric" period, and in much of his gouache on gessoed canvas work.

Mythical agents and the relationships between them are subjected to complex condensation processes, and it is perhaps because of this that they are able to touch deeply ingrained areas of the collective unconscious, establishing connections with daytime fears and night time terrors, and increasing the need for shamans and their spells.

The attitude inspired by these *tales* was reinforced in the suburban context of Rosario. Both as a child and a young man, Gambartes walked through the area around his hometown, which was surrounded by farms further away. He strolled through the more remote quarters and the streets that lead to the Paraná River, these would continually find their way into the landscapes of the *Grupo del Litoral* a few years later. Gambartes found the ancient indigenous skin concealed under the masks of syncretism, and with it, a magical-mythical world in the women washing their laundry in cement pools or sharing open courtyards thronging with chickens, dogs and birds, and in fortune-tellers, neighbourhood medicine men and wandering tramps.

5 Quoted by De Marco, Miguel, *Rosario desde sus orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Librería Apis, 1991, p. 17.

6 Bonaparte, Héctor, "Los que llegaron del Interior", in *Rosario. Historias de aquí a la vuelta*, N.º 6, Rosario, De aquí a la vuelta, 1991, p. 1.

7 *Ibíd.*

8 Barrios Peña, Jaime, *Arte mestizo en América Latina. Discurso y mutación cultural*, Buenos Aires, Fénix, 1989, p. 15.

The *Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos*

The foundation of the *Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos* ("Mutual Benefit Association of Visual Artists and Students") in Rosario in 1933 marked a turning point in Leónidas Gambartes' education.

Europe had witnessed the Bolshevik Revolution in 1917, and the period after World War I had brought with it a number of changes. In the Americas, post-revolutionary Mexico had bestowed the leadership of the Secretariat of Public Education on José Vasconcelos, who set out to call on young artists and undertook the muralist movement. In 1923, artists supporting the revolutionary cause founded the *Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México* (Mexican Syndicate of Revolutionary Painters, Sculptors and Engravers), whose manifesto was "*For the native races; for the soldiers whose superiors turned them into hangmen, for the workers and peasants beaten by the rich, for the intellectuals that refuse to praise the bourgeoisie*"[9]. A year later, the Syndicate's journal *El Machete* promoted art as having "a social role".

A number of events that were contrastingly interpreted had forced Siqueiros into exile in 1932, and led to his journeying through California, Uruguay and Argentina. In 1933, he gave conferences in Buenos Aires and Rosario on "The artist in the service of the Revolution".

In addition, Berni had returned to Argentina in 1932 after a stay in Paris, where he had witnessed the schism reflected in the Second Surrealist Manifesto that was published in 1930, at a time when Paris stood out as a hotbed of active interest in "the revolution". There he had joined ranks with the most heavily politicised group, whose members included the poet Louis Aragon and the philosopher Henri Lefebvre, and became friends with Lino Enea Spilimbergo. Cándido Portinari arrived in Paris a year after Berni, and Joaquín Torres García had been living there since 1921.

1933 saw the aftermath of the New York Stock Exchange slump, which had led to deep repercussions in the Argentine economy, and the clock had struck what Leopoldo Lugones called "the hour of the sword". Soup kitchens were feeding the Rosario unemployed, and Berni painted the Pichincha neighbourhood and the vicinity of the North Rosario railway station, then known as Sunchales.

It was in this context that the *Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos* was founded. In the words of Isidoro Slullitel: "*The director was Antonio Berni, and its members included Berlengieri, Medardo Pantoja (…), Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone (…), Piccoli, Garrone (…), literature teacher Roger Pla, Biscione, the Argentine History professor Astesano, Mántica who taught Esperanto, professor of Philosophy Sigfrido Maza, Sívori, Tita Maldonado (…), Bertolano (…) and García (…)*"[10].

As David Alfaro Siqueiros and Antonio Berni agreed in their political and aesthetic opinions, we believe that the *Mutualidad* was a reflection of the Mexican Syndicate, and that it was shaped after the same spirit. Antonio Berni led a number of seminars attended by Leónidas Gambartes, who was just twenty-four years old at the time.

We believe that Gambartes' membership of the *Mutualidad* and his contact with Berni were decisive factors in his education. That same year Gambartes, Siqueros, Juan Carlos Castagnino and Enrique Lázaro signed a manifesto called *Ejercicio plástico* ("An exercise on plastic arts"), where they put forward an aesthetic that was both realistic and involved with modern technical possibilities, thus opening the door to experimentation and drawing away from all fossilised forms of realism.

However, it probably was his relationship with Siqueiros and the indigenist tendencies of the Mexican Revolution that had the most effect on Gambartes, although this was not immediately apparent. With this in mind we should remember Siqueiros' words: "*The understanding of the wonderful human resources within black art and primitive art in general gave clear and profound guidance to the plastic arts, lost four centuries ago along a impenetrable road littered with mistakes. For our part, let us look at the works of the ancient settlers of our valleys, i.e. the indigenous painters and sculptors (Mayan, Aztecs, Incas, etc.), as our proximity with them in terms of climate will allow us to assimilate the constructive energy of their work, which encloses a clear and fundamental knowledge of nature, and which we can use as a starting point. Let us adopt their inherent energy, without arriving at the unfortunate archaeological reconstructions (indianism, primitivism, Americanism) that are such a fad among us, and which are leading to ephemeral stylisations*".[11]

However, although Gambartes was deeply influenced by the developments from Mexico, he did not adhere to Mexican muralism per se. Nor do we believe that he would have taken an interest in the propositions of Adolfo Best Maugard, who had succeeded in including a drawing teaching method of pedagogy within public education that was based on the analysis of the lines and morphological nuclei that were dominant in pre-Columbian monuments.

As a teacher, Antonio Berni introduced Gambartes to the isms of the time: post-impressionism, post-cubism, surrealism, and Picasso's codes. Although limiting him in ideological commitment terms, Berni's realism did not constrain him as a teacher (although in this first period he himself was closer to surrealism than realism).

The Grupo Litoral

The other decisive factor in the artistic life of Gambartes was his activity as the co-founder and member of the *Grupo Litoral*. This group was created with the goal of changing the structure of the Rosario art arena, which was dominated by academicism and conservatism. In his *Cronología de Rosario*, Isidoro Slullitel referred to the chiefly Italian artists who had dominated the scene since the turn of the century: Casella, Ragazzini, Gaspary, etc. The generation that gained prevalence from the 1930s onwards (Emilia Bertolé, Guido, Castillo, etc.) had introduced little change. Lucio Fontana, born in Rosario in 1899 and ten years older than Gambartes, had travelled to Italy, and although he spent the period between 1939 and 1946 in Argentina, he did so in Buenos Aires, with 1946 marking the year when he published his *Manifesto bianco del espacialismo* (White Manifesto on Spatialism).[12]

9 Manifesto of the Syndicate published in 1923 and signed by Siqueiros, Rivera, Orozco, Revueltas, Alva Guadarrama, Cuero and Florida.

10 Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 44.

11 Quoted by Traba, Marta, "La tradición de lo nacional", a mimeographed presentation, Caracas Museum of Contemporary Art, 1978.

12 Slullitel, Isidoro, *op. cit.*, note 10.

Argentina had changed considerably since the time of the *Mutualidad*. It had experienced the first Peronist period and was only three years away from the coup d'état that was to precede the Liberating Revolution. Breakneck industrialisation had increased migration from the countryside to urban areas, leading to the development of shanty towns and slums in the periphery of the larger cities – Rosario being no exception. Society also saw a rise in the presence of the mass media, as radio soaps flourished, the cinema prospered and television arrived on the scene.

All this occurred at the same time as the crisis of traditional realism – which had been going on for over a decade –, a different view on objectuality, and with the expansion of abstract art and the emergence of new artists.

In 1950, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera, Hugo Ottmann, Alberto Pedrotti, Gutiérrez Almada, Carlos Uriarte and Ricardo Warecki decided to create *Grupo Litoral*, with Froilán Ludueña and Pedro Giacaglia joining two years later.

Julio E. Payró stated the following in connection with the addition of Gambartes to the group: "*… Gambartes was trained within this medium, and was closely linked with the above mentioned group of artists, which was one of the most harmonious of the country. Its members engaged in frank and healthy camaraderie, fraternal debate and in-depth examination of the many facets of the language of modern visual art*…."[13]

The group's Manifesto, published during the year of its creation, clearly stated the need for modernisation. The artists reflected on the "*heart-rending upheavals suffered by mankind on all levels, the effects of which have become more acute towards the mid-century*". They proposed "*a new language*", in consideration of the fact that "*the ultimate materialisation of this language pertains to art*". They did not adhere to any specific ism, but rather condemned "*academicism and conventional formulae*" because these curtailed man's freedom, which is the ultimate goal and the means for man "*to express the revelations of his new spirit with a new language*".[14]

This group produced and disseminated a body of work of exceptional quality built on various poetics. Although the artists called for a modernisation of language, they gradually configured a regional or sub-regional aesthetic because, without ignoring the latest international experiences in plastic arts, they chose to refrain from being excessively derivative. Instead they introduced local ethnic or environmental aspects, and imbued their work with a characteristic style, resisting homogenisation through a shared stylistic code.

Pedro Giacaglia recalls the friendliness that pervaded the group, and the curiosity awakened by international developments. For example, he remembers sitting in a corner of Café Savoy listening to Arturo Fruttero reading them the French version of Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art*, which had not been translated into Spanish yet.

This group was also brought together by its members' desire to remain in Rosario (rather than move to Buenos Aires), and to make their way into the history of Argentine art without being labelled as "provincial".

13 Payró, Julio E., "Leónidas Gambartes", in *Gambartes*, Rosario, Ediciones Ellena, 1960, without reference.

14 Reproduced by Bruniard, Mele and Eduardo Serón, "Gambartes", *Cuaderno de Publicaciones de APROA*, N.º 1, National University of Rosario, 1986, p. 19.

Gambartes on the path of other great Latin American artists

Gambartes was extensively knowledgeable on art history and the art of his time. He studied Picasso, Klee and Kandinsky with his characteristic fastidiousness, bought art journals and books, and tapped into all the informational possibilities of his milieu, thus nurturing the "imaginary museum" of his vast library. However, we believe that he is a rare example of Latin American intertextuality, which is unusual in an Argentine artist, especially one of that era and living in the country's interior.

Rufino Tamayo, born in 1899, was one of the artists with whom Gambartes had a secret affinity. Tamayo opposed the conventions established by Mexican muralism (which he considered backward), but approved of the movement's spirit. Commenting on one of Tamayo's statements, André Breton once wrote: "*Tamayo's entire itinerary is inspired by the vital need on one hand to reopen the lines of communication which painting, as a universal language, should be providing between continents, and for this purpose, to alleviate the discordance among vocabularies by restoring honour to the technical quest that continues to be the sole basis for their unification;, and on the other hand, to remove anything that could be accidental in their aspects or episodic in their struggles, in order to pour it into the melting pot of the human soul, eternal Mexico*"[15].

In his work on Tamayo's use of colour, Juan Acha underscores the Mexican artist's Latin American traits more than his universal aspects. Regarding colour, he asserts: "*(…) It is not that we believe in the existence of supernatural forces underlying colour. We just feel how it lives, and we sense that because it is animated by a mythical and magical substratum (…) Tamayo's iconoclasticism has expressive and cognoscitive goals with regard to such substratum. And the thing is that he does not invent the pinks and purples and the somehow acid and unexpected chords that characterise his painting. He extracts them from pop art and the lifestyle of his country's peasants, which he considers the best repositories of national identity, pre-Hispanic roots and the mythical and magical substratum of our cultural racial mix. In summary, we are attracted and moved by Tamayo's colour because we recognise part of who we are in its vibrations. It makes us feel what is ours*"[16].

Juan Acha praises the attempt to lay out a history of Latin American art that implies a relationship or continuity with the great artists of the sub-continent, and for this reason he refers to Tamayo as "*the starting point of Mexican and Latin American pictorial trends*", and mentions "*the painters who use colour as a starting point and attain their individuality in this manner, such as Mexican Pedro Coronel, Peruvian Fernando de Szyszlo and Colombian Alejandro Obregón, to name the most remarkable cases. Tamayo's colour was therefore a matter of continuity, of evolution*"[17].

If we ascribe so much importance to Rufino Tamayo, it is because we believe that indigenismo is not simply about creating an iconography, and that there are underlying ways of embracing it perhaps even more profoundly. Quoting Juan Acha again: "*Rufino Tamayo was responsible for opening the door to the knowledge and revelation of our indigenous substratum, as Wilfredo Lam did*

15 Breton, André, "Rufino Tamayo", *Vuelta Sudamericana*, Nº 4, November 1986, p. 52.

16 Acha, Juan, "Lo nuestro en el colour de Tamayo", *Horizontes. Revista de Arte*, N.º 5, Buenos Aires, August-September 1979, p. 30.

17 *Ibíd.*

with the African substratum and Gabriel García Márquez with the substratum that mixes all the ingredients". We also believe Tamayo to be important because, as we have already said, we see a remarkable kinship between him and Leónidas Gambartes and perhaps as a consequence of this, we consider it legitimate and even urgent to include the latter's work in the sphere of the regionally-rooted Latin American imaginary.

It is also possible to see a relationship with Carlos Mérida, the Guatemalan artist born in 1891 who moved to Mexico in 1919, during the heyday of the post-revolutionary era. Gambartes quoted Mérida as frequently as he does Tamayo. On Mérida, John Stringer asserts: "*In Latin American art, Carlos Mérida plays the role of both teacher and pioneer. By succeeding in bringing the modernist discoveries of 20th Century painting together with the ancient indigenous traditions of the Americas, Mérida has introduced innovations which transcend national boundaries*"[18].

Mérida himself, in his remarkable *self-portrait* published in 1950, not only embarks on a lucid journey through his life as an artist, but also expresses himself in a way that is very similar to Gambartes in connection with painting. Moreover, in the same article he describes how he became aware of local values at a time prior to the muralist period. Thus, he comments that on his return to Guatemala from Paris in 1914, he felt he had "*discovered a new world populated by visions so remarkable that they completely eclipsed the sum of impressions acquired in Europe*"[19].

The artist's conflict between his yearning for the accidental aesthetic and his desire to be loyal to "his tradition and his race" ended in 1919 at an exhibition at the Fine Arts Academy in Mexico, which may have had an influence on the first wave of Mexican pictorial indigenismo. However, Mérida's best works can be found after 1929, when he succeeded in reconciling post-cubist abstraction with the abstraction of his Mayan predecessors. He then understood that "folklore is a trap which obstructs the artist", which one cannot escape via art. Regarding the relationship between reality and appearance in connection with the relationship between art and nature, he concluded that "As *long as concrete fact is not transformed into a plastic organism, it is not possible to attain liberation from it. In this respect, only essence endures, authentic reality stripped of its outer layer, in other words, the spirit*". In addition, Mérida believed that coincidences could be found between his "Mayan reminiscences" and Klee, Kandinsky, Miró and Picasso.[20]

Gambartes did not find the monuments of Mayan culture in his environment, but embraced the Americas as his homeland when he said: "*I understand what is ours in a broad sense. In my view the American Continent is ours, that which contains the history of all the continents in the world and their cultural backgrounds".* Gambartes saw a shared legacy in "*our great native cultures, the wonderful expressions of Peru, pre-Columbian art, and Guatemalan and Mexican art",* and asserted that "*we have a wonderful wealth of cases in which the inhabitants of this region attained the highest expressions*". Along with these monuments, he mentioned the enduring traces of an ancient ethnic group among us, partially surviving side-by-side with the landscape and a nurturing source for the artist: "*For this reason, whether it be the geography of the human being, the ancient mythical memories or the legends of our people, an infinite range of new things appears which can only be useful for the creating artist*".[21]

However, as with Tamayo and Mérida, there arose an explicit purpose of binding the universal and the regional, man and landscape, prehistory and the present together: "*I am speaking the language of painting, which is universal, but I speak as a man of the Americas, as an Argentine, about my memories and my myths, about man and his geography, his plant and mineral heritage, and I speak with the responsibility that the as yet undecipherable signs of the ancient native cultures and the undoubted presence of contemporary sensitivity entail for my spirit*"[22].

Another artist often linked to Gambartes is the Uruguayan, Joaquín Torres García. We know that the successive poetics of the great Río de la Plata master were cut across by a common axis from 1929 onwards: the constructive structure of his work and a symbolic system drawn from both the universal and the pre-Columbian reservoirs. The constructive nature of his work was supported by the Golden Proportion, whereas the symbols used by the artist were sustained by iconic schematisation.

However, if we do not wish to be content with this synthesis, in addition to analysing his work, we can revisit his numerous texts, in which he expounded ideas imbued with a "universal" pedagogical intent. Thus he wrote: "*Structure implies awareness of unity at the basis of all things. Away from this concept, everything is fragmentary, ungrounded"* (1935). He referred to *"the mystical attitude of the artist, which communicates intimately with the spirit: for all his journeys, sorrows, efforts and sacrifices have been in order to arrive (…) at that ultimate identification between the visible and the invisible worlds, whose dividing wall is the artist himself"* (1948). According to him, what should be sought was *"to make the structure of art the same as the structure of the world. Thus art might express the world in its reality and totality, rather than fragmentarily and figuratively or descriptively"* (1935). *"(…) We must recover the object, reinsert it (…), although (…) not in terms of its appearance but in those of its essence. As a result, we must look to the interior rather than the exterior; to the idea rather than its material reality; to the self rather than the thing"* (1947). *"Within the real world, every form is symbolic and therefore magical"* (1935). With regard to the relationship between the local and the universal, he said: *"An individual's ground or point of support is based in Tradition, in universal rather than individual terms"* (1942). *"It might be asserted that great art can only exist within tradition"* (1947). For him, structure was akin to the unconscious: *"… the geometric layout of a thing and its structure, emerge entirely from that profound return from something, which we call subconscious manifestation"* (1935). He laid out the rules to be followed when "constructing" a painting: *"First and foremost lies the law of frontality: with it, the third dimension in the picture disappears (…). At the same time, according to this law, the orthogonal system is defined, together with the function of planes and volumes within this system, and it is thus that visual art attains a vital, authentic and non-figurative*

18 Stringer, John, "Introducción", in *Carlos Mérida*, New York, Center for Inter-American Relations, 1981, without reference.

19 Mérida, Carlos, "Autorretrato/Self-Portrait", *Ibid*.

20 *Ibid.*

21 Rodríguez, Abel L., "América en la pintura de Leónidas Gambartes. Entrevista a Gambartes", *La Capital*, Rosario, 12 January 1961.

22 Interview conducted on occasion of Gambartes' exhibition at the Rosa Galisteo de Rodríguez Museum, Santa Fe, in 1958. J. Vila Ortiz was the director of the museum at the time, and E. Serón was museum secretary.

functionalism. But we already know that this motion, this life of visual art, must occur not only in keeping with a certain rhythm, but also as part of an order, and hence the significance of measure. The various spaces, planes and volumes must be coherent with one another, otherwise the piece would lack unity. This is essential, as is balance, i.e. the compensation between the various masses, whether on planes or through volumes. This might be called a system of counterpoints, which is also regulated by measure. Thus the piece, though figurative, will not be naturalist, because an order dominates its entirety" (1934). This order, which Torres García saw as orthogonal, went hand-in-hand with the Golden Section, which the artist believed ruled not only art but the universe at large, and described as *"a wonderful order, a point of coincidence in the infinite outside of which such unity can no longer be found"* (1935)[23].

Juan Grela describes how he and Gambartes read *Universalismo constructivo* ("Constructive Universalism") in 1944, the year of its publication. Attempts have been made to measure some of Gambartes' paintings by using the Golden Proportion which was perhaps Torres García's signature trait. This is particularly true of the pieces in the series involving laundresses and everyday characters, which depict figures that are harmoniously distributed on one plane, usually in tiers. The results have been negative for the most part, especially in the case of the *payés*, which proves that Torres García's influence on Gambartes should not be sought in connection with this aspect (which, incidentally, as Torres García's relatives told Emilio Ellena, was not fundamental to the Uruguayan artist's work).[24] Nevertheless, it is evident that the understanding of Gambartes' work might be substantially enriched in the light of the ideas and work of Torres García, who from a distance continued to act in his educational capacity, teaching how to *construct* a painting.

Gambartes' love for murals, of which he only painted one himself, was kindled from two directions: Mexican muralism and Torres García. Muralism inspired him not so much through its iconography and the promotion of "art as a consecration of the State", but through the use of public spaces for an "all-encompassing educational" approach. But Torres García had also expressed his love for murals in an early book, *Notes sobre art "Notes on Art")*. Aside from the *Cataluña eterna* frescoes and fresco sketches that he created for the Barcelona House of Representatives, which were in accordance with the *Mediterranean spirit* that he wished to recover, emphasis should be laid on the ***Monumento cósmico***, of 1938, exhibited in Parque Rodó, and other muralist pieces such as ***El Sol***, ***Locomotora blanca*** and ***Pax in Lucem*** - created in 1944 for the Saint Bois Hospital in Montevideo and regrettably lost in a fire. These were considerably more consistent with the alliance between the constructive and the symbolic systems that lay at the base of his more mature aesthetic. The *constructive order* of Gambartes' mural in Dr. Slullitel's Rosario house seems to be dominated by the teachings of Torres García, although a divergence exists in the preference of the latter for abstract art, and of the former for its figurative counterpart.

23 Torres García, Joaquín, *Escritos*, Selection and prologue by Juan Flo, Montevideo, ARCA, 1974.

24 Information supplied by Emilio Ellena in his conference on Gambartes, Buenos Aires, Gordon Gallery, 14 July 1980.

The correlation between the universal and the regional, the affirmation of Native American cultures, the search for the essences behind appearances, and the "mystical vision" are additional links between Gambartes and Torres García.

Leónidas Gambartes may have paid attention to other voices from the Americas as well. Remarkably enough, despite being an Argentine who had always lived in a typical provincial city of "transplanted America", he gave these voices equal or even more importance than their prestigious European counterparts.

Stages in Gambartes' Production

I. Gambartes preferred watercolours until the end of the 1930s. As stated by Julio E. Payró in 1960, "like so many of his colleagues, he painted houses in the poor neighborhoods, the ailing tree, the cross-like sign of telegraph poles, squalid gullies, overworked washerwomen"[25].

A number of photographs of that time have survived to this date: pictures taken of and by him. The latter capture different aspects of the poorer quarters, the derelict farm houses, and the landscapes of the Rosario suburbs. The former show him riding a tramway, taking notes on a street, propped against a tree, dressed in a dark suit, and sometimes wearing a hat, looking spotless despite his youth. On 18 February 1933 (the year when the *Mutualidad* was founded), after having worked at different trades since the age of fifteen, Gambartes became a cartographer at the Ministry of Public Works. His work in this capacity was to last for almost thirty years, until 21 October 1962, when he requested disability leave owing to his almost complete blindness (he was to die a few months later). Interestingly, his work as a cartographer earned him a reputation as one of the best of his time. An exhibition of his maps was held at the Ministry of Public Works four years ago.

The 1930s marked Gambartes' learning period, during which he participated in the *Mutualidad* and the *Agrupación de Artistas Plásticos Refugio* ("Plastic Artists Association Refuge"), organised his first atelier with other young men in the basement of his house, met Siqueiros and Berni, and produced his first pieces. His watercolour ***Lunes***, exhibited at the Castagnino Museum in Rosario, and ***Naturaleza lírica*** – referred to by Roger Pla – were produced during this time.

II. Towards the end of the 1930s and the beginning of the 1940s, Gambartes produced a number of comic strips around the theme of what Rosa M. Ravera calls "the great popular myths". His attitude in these shifted from childlike fantasy to adult irony: ***Motivo no apto para mayores***, ***El cuento de la buena pipa***, ***Kindergarten de Pepe Parlante***, ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, ***Estudio sobre la timidez***, ***Motivo para oficinistas***, etc. reveal his remarkable skills as a drawer and open a path that he will travel many times: illustration. Here he adopted an objective-ideological attitude, uses humour and makes amusing criticisms of the urban myths of his time.

III. His previous production opened the door to imagery that would blossom with even greater freedom in his "oneiric drawings" between 1942 and 1945. However, a basic difference exists between the pieces of one period and those of the other: in contrast with the objective-ideological criteria of the earlier phase, this one is pervaded by a subjectivist approach, in which Gambartes exorcises

25 Payró, Julio E., *op. cit.*, note 13

his *inner phantoms* by resorting to drawing as catharsis, although it becomes quickly apparent that what is at stake is only the magic-indigenous substratum of children's stories: in ***Pesadilla***, a number of odd and oversized hybrid beings are depicted against a dry tree trunk, lurking over the coast; ***Vegetal antropomorfo*** and ***Metamorfosis*** display the critical moment when a plant (a corncob perhaps?) mutates into a human being or vice versa; in ***Acuario***, tiny protozoans live in a neutral space side-by-side with graceful sea serpents; in ***El templo***, a schematic devilish silhouette, a giant flower and a curious bearded animal with a vegetable head all in the foreground guard or haunt an indeterminate temple, overcast by large dark clouds. In every case, a web of lines tends to homogenise form and background, producing interpenetrations, shifts and ambiguities that pertain conceptually to the unification and lack of distinction that can be found in both dreams and magic. Stylistically, the differences existing between both worlds are the ones that can be found between surrealism and magic realism.

IV. During a time that Emilio Ellena refers to as a "*relatively anarchical period*", which lasted approximately between 1945 and 1950,[26] Gambartes explored different techniques (basically oil painting, but also watercolour and sometimes drawing) and themes (neighbourhood scenes and women dwellers. It was at this time that he introduced his *magical* characters, such as *mediums* and *sorceresses*.

El ídolo, produced in 1944, is an oil painting establishing some kind of continuity with Gambartes' *oneiric* images. The piece shows a rock – more than a tree –with a monstrous face, bursting into an imprecise, almost metaphysical, coastland or desert.

This singular tree-rock-man transition gives rise to various connotations: it may allude to the animistic-magical processes associated with *magical* perception or the origin of myths. Moreover, this imagery might be interpreted as a visual metaphor of war in the context of the years marked by development and the end of the Second World War.

It should be noted that some works in this varied collection reveal a change in compositional order that might at least partially be a response to a constructivist spirit. This change has been associated with Gambartes' awareness after 1944 of Joaquín Torres García's *Constructive Universalism*. One example of this new attitude is ***La pileta***, an oil painting from 1949 where the quadrangulation of space, the virtually geometrical female figure, the neutralisation of the third dimension, the proportion between the various elements and linear synthesis evoke the influence of the great Uruguayan master.

V. It was towards 1950 that Gambartes found the path that marked him as an enduring artist. Says Julio E. Payró: "*After turning forty (…), the Rosario-born painter demonstrated that he had found his path*".[27] This was due not only to his being one of the founders of the *Grupo Litoral*, but also to his "gouache on gessoed board" technique. This technique consisted in covering the support on both sides with a gesso spackle and glue, leaving it to dry, sanding it, applying colour on top (usually watercolour, and sometimes oil paint), and then scratching it. His most frequent mode of application was brisk little brushstrokes, giving rise to textures that are characteristic of this period and are imbued with a *sui generis* atmosphere.

Emilio Ellena hypothesised in 1980 that Gambartes' discovery of this technique might have been inspired by the work of Mario Carreño, a Cuban artist who exhibited a number of ink drawings on gessoed paper at the Bonino Gallery (then the Samos Gallery) in 1949.[28]

Gambartes' interest in acquiring a deeper knowledge of the indigenous context led him to travel to La Rioja in 1953 and to Santiago del Estero in 1956. He was also prompted to find out more about the *payés*, as he revealed in a conference broadcast on *Radio National* in August 1958.

Gambartes' trip to Nonogasta, in La Rioja (a province lying to one side of the Andes in Northwest Argentina), was recorded in a letter that he wrote to his wife on 9 September 1953 that is part of the family's archives. In this Gambartes wrote: "*After a 24 hour bus trip over rough terrain, we finally arrived at Postas de Velazco, ravenous and exhausted. Today, after having rested and eaten properly, I have come out to draw this desert of stones, cactuses and trees that seem to be made of wire…*"[29]. Viewed as a document, the letter is proof of the artist's self-imposed mission to seek out "roots", this time in the native land of his grandmother. In this respect, it is worth quoting the testimonial of his brother Perfecto: *"My maternal grandmother, Carmen Romero (…) used to talk to him about La Rioja, her homeland, praising the character and adventures of El Chacho, whom she saw as a noble and a courageous figure of her land (…). La Ita, that's what we used to call Grandmother (…) After having won first prize at the La Rioja Museum, at a family gathering and in recognition of her Leo said, 'My greatest satisfaction is to have a painting there, in the land of la Ita,'"*[30].

In 1956, Gambartes travelled to Santiago del Estero. Mementos of this trip can be found in a photograph and in a few watercolour sketches. He used these journeys not only to feed on a well-known landscape: on both trips he went to homes of the Diaguita culture, whose iconography can be related to his own. In reference to "the decorative art of the Diaguitas", researcher Antonio Serrano recognises "three well-defined cultural areas": the Santa María Valley (The Calchaquí Valleys), Catamarca (the barreal) and the Southwest of La Rioja (Angualasto).[31] However, he adds, "*It is evident that for the Spanish anyone that spoke the Kakán language was a Diaguita, and along these lines, the Juríes people of Santiago del Estero were also Diaguita*". Thus, "*The Diaguita problem had already taken on a complex shape and included at least four independently developed and partially intertwined cultures*". What unifies them is the fact that *"the signature trait of each of these cultures is its decorative art"*.[32] Serrano adds a chart illustrating the origin of this "symmetrical decoration", as well as copies of dominant iconographic motifs. The "physiogenic" motifs (i.e. "free copies of animals or plants") underwent a process of abstraction (which he called "denaturalisation"), which would lead into "monsterisation" or "geometrisation", and which would in turn imply a "disarticulation"

26 Emilio Ellena, in the aforementioned conference.
27 Payró, Julio, *op. cit.*, note 13.
28 Emilio Ellena, in the above-mentioned conference, note 24.
29 In "Carta a Pituca", family archive.
30 Testimonial by Perfecto Gambartes, brother of Leónidas.
31 Serrano, Antonio, *El arte decorativo en los diaguitas*, Institute of Archeology, Linguistics and Folklore Doctor Pablo Cabrera, National University of Córdoba, 1943.
32 *Ibid*, p. 1110.

(involving simple lines and geometric forms in the case of "geometrised" motifs: "sawn-off" lines, circles, rhombuses, etc.) of elements that remain isolated or are brought together again as a result of "recomposition".[33]

However, it is possible that Gambartes gained inspiration from other sources too. Aside from the boom of *primitivist* inspiration which lies at the origin of many of the *isms* of the 20th Century, it should be remembered that Franz Boas' *Primitive Art* had become widely available at Argentine bookshops since the publication of its Spanish translation (the *Fondo de Cultura Económica* publishing house had launched it in Mexico en 1947). In addition, Claude Lévi-Strauss was well-known in anthropological circles, although we feel it is unlikely that Gambartes would have had access to his texts, as *Structural Anthropology* - Lévi-Strauss' most widespread book in Argentina, which includes two chapters on art – was published in Paris in 1958, while the Spanish translation by EUDEBA publishing house only became available in Buenos Aires in 1968, after Gambartes' death.

However if we more or less exhaustively and methodically apply compare Gambartes' iconography with that of the Diaguita and other aboriginal or *primitive* cultures we might come to a partial understanding of his approach and creative processes, but it is evident that the results would be insufficient to explain his work as a whole, even during that period. At any rate, it could be said that Gambartes had found the most appropriate way to express what he had grasped intuitively from the start: the magical-mythical structures originating within indigenous ethnic groups that had survived the mestizo population around him, whether in the countryside, suburbs, or Northwest Argentina. These structures, acting as inspiration for stories, legends, beliefs and behaviours, almost became mental categories that steadfastly resisted modernity until the arrival of the mass media (especially television) and the emergence of mainstream myths.

It was in his attempt to explain these structures that Gambartes resorted to bibliographical sources that led him to delve deeply into *"a number of magical processes which are so plentiful in our American continent"*[34]. He ignored the information supplied by chroniclers who evinced *"strictly religious positions, i.e. Jesuits like Manuel da Nóbrega or José de Anchieta, or Calvinists like Juan de Léry"* because *"in the presence of the magical-religious behaviour (…) they only perceive (…) the external ritual, which they judge to be artificial or false"*[35]. Gambartes disapproved of the distinction that *"Western and Christian civilisation"* had, even from a scientific standpoint, drawn between magic and religion, to such an extent that it had lost sight of the fact that both concepts are a way of accessing that which is "sacred", and are different yet equally respectable ways of classifying the sacred and the profane.

His interest in the *payé* prompted him to explore its meaning. It is a term derived from the Tupi languages, and has two basic connotations: a shaman (in all his guises) and an indigenous (later mestizo) amulet or talisman.

The term *payé* has several meanings in connection with the individual that it refers to: **1**. The typical shaman, healer and seer (*"(…) An individual endowed with an innate and non-transferable ability to cure diseases, whether through primary medicine or magical-religious rituals; and who has the skill of predicting the future and communicating with spirits"*, says Gambartes). **2**. A man with the mythical ability to morph into an animal (Gambartes speaks of the "*payé*-jaguar of the Guaraní people", and Serrano shows the iconic evolution of this animal within the barreal culture. Interestingly, indigenous mythologies often include the man-animal or the animal-man in their temples. **3**. A protecting god (*"(…) a payé teaches the Tupi people to plant cassava"*, points out Gambartes).[36]

However, he continues, the *payé* also refers to *"the different elements comprising his ritual. Thus the amulet that the shaman gives his patient for healing purposes is a payé; so is divination, and so is the spirit that connects the sorcerer with the magical entities that he creates or transmits"*[37].

Until his death in 1963, Gambartes used his resources to the utmost, and produced many variations of thematic series, which can be grouped differently depending on the classification principle. If the dates of these works are compared, it will become evident that these series were produced simultaneously rather than sequentially.

Major Thematic Series (1950-1963)

A simplified classification could indicate the existence of two large groups:

1. One group thematises the everyday world, particularly indigenous women, their work in connection with the land and its produce, their motherhood and the landscape of plains. ***La pileta*** is a precedent to these works, but in the gouache on gessoed board works produced after 1950 a hieratic character prevails, colours become more feverish or somber, standing figures acquire a totem-like mood, and sitting or squatting figures take on the static contours of indigenous pottery. Thus the low skyline of an discontented land serves to contain ***Las curanderas*** (1958), where the medicine women are the object of virtually geometrised figurativeness and are subjected to a tripartition of space. In ***Nocturno agorero*** (1953), two female figures, shrouded in white kerchiefs that underscore their olive complexions, emerge empty-eyed from a bluish-black sky punctuated by ominous birds. In ***Luna verde***, a medicine woman works on her spells next to a haunting animal figure –a toad with almost human arms – under an equally sombre sky that is also populated by birds of ill omen. In ***Los personajes*** (1958), a pitcher-like woman shares the space, which is divided into two horizontal strips, with an ambiguous character (a rooster, a bird) and an undefined object.

Writing about drawing, Gambartes said: *"(…) drawing is not just about having knowledge and taking sides; it is about infusing the feeling of form with life… (…) rather than the reference that it represents, a good drawing has value for its organic appropriateness, which enables everything to become evident in its own place; then the work sings through the visual musicality of its lines, emphases, stains and contrasts, producing an animated and true-to-life surface…."*[38]. In addition: *"(…) we believe that any theoretical proposition on colour is notoriously insufficient: colour must be seen, and to see colour simply*

33 *Ibid.*, chart.

34 Gambartes, Leónidas, "*Payé* de la danza ceremonial", a text read at LRA Radio Nacional radio station in August 1958.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Gambartes, Leónidas, "Del dibujo", a mimeographed text.

means to perceive its harmonic position with respect to the other colours that surround it"[39]. Musicality and harmony possibly refer to a relational system underlying organic form, which ultimately is a constructed structure, as well as a constructive structure beneath the visible figures…

2. The second group allows the artist, in Roger Pla's words, to journey *"into the depths of painting"*[40]. While the figures in the previous group are somehow dim and withdrawn, those in this group create a revelation that is present from the surface to the core, as in a fantastic arrangement of overlapping Chinese boxes. Only the contour is left of the initial form, as the x-ray eye, striving to capture progressively deeper and deeper layers, opens doors and gateways, reveals the concealed processes of condensation, lays bare the ontological plurality of animism and its synchronic homogenisation, and possibly attempts to uncover the nucleus of the archetypes that lie in close communion with the primeval land, in the most ancient, enduring, hidden and uncharted area of the collective imaginary.

In reality, these are myth-forms that Gambartes created using an optimal adjustment of form and content, signifier and signified. The bipartite or tripartite space, the geometrised figures, the fragmentation of colour, the deft alternation between shades, the work on a plane that entails, however, an overlap with other planes, the thin and tenacious brushstrokes that are always in control and allow the white of the medium to show while covering it in textures and tones, are just some of the resources used by Gambartes in his attempt to leave historical temporality behind and take us into the timelessness of myth. However, there is no doubt that access to the myth is enabled not only at morphological and syntactic levels: it is necessary to strengthen the semantic level. Gambartes achieved this with the use of symbolic objects or processes: corncobs, birds, ophidians, amphibians, and the metamorphoses based on the collapse of the ontological frontiers dividing the kingdoms of Nature from tutelary deities, men and their landscapes, and above all, the myths in which they are involved.

The most complex and interesting pieces by Gambartes belong to this group. In ***Conjuro rojo*** (1958), the sorcerer's dark palms, elongated and spread apart like a bird's plumes, are repeated on the feet shown on the jug, against a horizontally tripartite space in which the layers of red evoke a huge burning sun on a flaming land. ***Payé yuyero*** (1955) shows a shaman who both brandishes and is enclosed by plants against a planist, frontal and x-ray-style background, which forms a particularly refined iconic variation. Through the use of extreme simplification, ***La luz mala*** (1954) becomes a virtually abstract piece, which nevertheless strongly suggests the loneliness of the Santa Fe plains and the barely illuminated night that rises over the bone remnants and summons or drives away the birds of ill omen. In ***Mitoformas en blanco y rojo*** (1955), the Klee-style geometrisation of figures marked by the counterpoint between red and white somehow neutralises the piece's ambiguous and mysterious character, and subdues the myth from which these myth-forms are derived. In ***Acuario*** (1954), the graceful simplification of the fish is not detrimental to their dynamism, possibly because of the lyricism of the colour in the background and the virtual nature of the itineraries, which is emphasised by the angles in the fish's head. In ***Formas kakuy*** (1958), a legend of North Argentina acquires a fascinating formal beauty in the two frontal, flat bodies which, set against a textured red background that is occasionally interrupted by tiny myth-forms, exhibit the sorrow of the woman transformed into a bird next to her absent brother-bird. In ***Mitología mágica*** (1958), the three totem-like figures share a space enclosed by fragmented planes pervaded by *telluric* tones, and despite their lack of corporealness, they show up like circumscribed amphoras covered by a *primitive* design. There are only two characters in ***Magia del maíz*** (1958): the rake-like hands and feet might constitute a covert reflection of pre-Columbian iconography, and the light of sunset, just above the skyline, underscores the hieraticism of the ritual practitioners and lights up the maize plants and the rhombus-like pot with its grains. ***Música ritual*** (1958) reflects Gambartes' respect for ritualistic dance in the indigenous Americas, and his attempt to find visual equivalents for it through the use of linear rhythms and chromatic harmonies. ***Génesis*** (1959) illustrates the iconic realisation of a *weltanschauung* of the Americas, which emerges from the hypothetical mandate of an undefined god-man-plant (are his feet and hands similar to the parts of a cactus?) that sets graceful reptiles in motion, the heralded serpent that rises from the sketched mountains, the hovering birds, and the huge lurking bird that has mysteriously freed itself from the rest of the scene.

There are some pieces like ***La ofrenda*** (1962), produced a few months before the artist's death, where the two above-mentioned groups converge: two women in profile move forward in procession carrying branches against a frieze painted with icons of "forgotten gods". However, although the two female characters emerge from a lower area, different from the frieze, they are part of a larger, complex frieze, with which they intersperse rhythmically, allowing the figures on the background frieze to address a speculative, reversible gaze to the viewer. Despite its smallish size, this piece might follow a mural conception. It is a sort of compendium, a final *sum* of Gambartes' production, as already stated by Osvaldo Seiguerman[41].

Leónidas Gambartes after the Fifth Centennial

In Latin America, the belated introduction of the avant-gardes ("the awakening of artistic consciousness") coincided most of the time with what Marta Traba called "the tradition of the national". The avant-garde movements were intimately connected with a dialogue between universality and regionalism which time and time again fed the Latin American ideological heritage. The situation was resolved in the 1910s with the regional resemantisation of *universal* codes, which in fact entailed an *anthropophagic* mediatisation of metropolitan poetry. Towards the 1950s, Marta Traba spoke of "Latin American art" as something universal which, above and beyond a geographic unit, implied a certain similarity and synchronicity of basic social and cultural processes, and which would become manifest in products exhibiting regional *marks*.

The legitimacy of this assumption is supported by a number of great Latin American artists who wove a common history with the

39 Gambartes, Leónidas, "Del colour", a mimeographed text.

40 Pla, Roger, "Leónidas Gambartes", in *Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.

41 Seiguerman, Osvaldo, "Identidad nacional y pintura de vanguardia", *Revista Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, May-June 1987.

yarn of their work and attitudes. They wove it based on their own contexts, but without eluding *universality*: Moreover, they gained access to this universality because they based themselves on their local experiences, or because they made room for them at some point. For this reason their works, though intimately related with identity, do not lose their sense of self.

This common history must include Leónidas Gambartes, one of the most lucid "magicians of the land" in Argentina. A man who was above all a great Latin American artist. He should be included because he built intertextual bridges with artists such as Tamayo, Mérida, Torres García and Portinari, and with other artists who in Mexico, Uruguay or Brazil heard the voices of the Americas resonate in the universal concert. Because he fed on the landscapes, colours, matter, symbols and magic that endure on the plains, in the mountains and along the rivers inhabited by the heirs of "the courtly and sensual Inca".

Some of Gambartes' pieces look like simulacra of ancient petroglyphs, whereas others are reminiscent of fossils or pictograms embedded in ancient swamps. The female characters are rooted to the earth like maize plants, the animals slither as if made of telluric matter and as if they were capable of forging, at the same time, a recurrent mythical bestiary. The long-drawn rituals endow the pieces with an almost magical aura and cult value.

And it is precisely due to his loyalty to his ancestral Americas, which survives a modern guise, that the doors of the world's museums have opened to Gambartes almost fifty years after his death, and several years after the Fifth Centennial of Columbus' arrival in the lands of the South.

Gambartes: Mystery and Light[1]

Manuel Mujica Láinez

Artists these days have a tendency to excise from their work that which is characteristic, part of themselves, deeply rooted in the essential character of their birthplace – the place in which they create their work. They say that these inherent traits are secondary and have nothing to do with art in its purest form and in their opinion should be set aside among the simple *bric-a-brac* of folklore in a house of curios. In this way they deliver an immense treasure to minds incapable of high-level artistic appreciation and their work - commendable in some ways and dubious or naive in others - is limited to a fairly poor intellectual sphere. Such treasure has been enriched throughout the decades and its true meaning has become lost or at least falsified since its unlikely owners (mere classifiers of humble showcases to whom the work's *inspiration* means nothing, and who therefore miss out on the continuous replenishing experience that it brings about) disguise the hard and vibrant metal with picturesque layers of paint until the primitive golden mask resembles a cardboard carnival one.

Oddly enough, many artists, creators of beauty, interpreters of the innermost, have proudly and disdainfully given up on these most basic materials and their artistic mission to elevate them to the level of aesthetic art - at a time when nationalism is flourishing the world over. It should be said that these contemporary artists believe that the hierarchy of the message which, as artists, they are forced to convey to us, is such that everything relating to non-universal issues and matters lacks the nobility and importance required to capture their attention.

Do they react in this manner, opposing the naked and dehumanised concept of a world that has no respect for boundaries and makes worthwhile space for their concerns only in non-figurative abstraction, when they are faced with the totalitarian blindness of those people who set their minds to find all things national arbitrarily and aggressively relevant regardless? If a serious threat is posed by directed, chauvinist culture that obstinately states that only what is *made in* that country deserves to be praised and disseminated, isn't the same true of the opposite attitude, a culture that builds walls around itself to strengthen its resistance to that restriction, in a dimension that entails, among many evils, the artist's depersonalisation He must relinquish his blood and his environment, becoming just one more wave in a sea of homogeneity, growing more alike - despite his apparent diversity -, as time goes by and this trend towards the universal - and even the cosmic - becomes more intense? Is the true artist's – the only type of artist we refer to when raising these questions – task to seek a formula that includes the possibility of re-thinking his *national inheritance* so as to elevate it to an order beyond relative boundaries?

This is an unquestionably difficult task. Therefore, as we have stated, artists prefer to avoid it. However, this is unfair. We must return what we owe to our land, to what has made us who we are.

Here, in the Río de la Plata, only a few have trodden that arduous path and succeeded. How could we forget Figari for example, a painter and neighbour of Bonnard, Vuillard and Anglada Camarasa, emotive custodian of what makes us inherently *us*? True artists should not fear the spectre of the "anecdote" – scarecrows which the weak have erected in order to drive away the crafty birds. The main thing is to be a painter. A true painter moves as comfortably within the anecdote as within real art spaces. Except that now (now because fashion is a cruel master) it is far easier to push the anecdote to one side and out of sight among the theatrical props of the 19th Century; and fly majestically using geometric lines and dots (that are not always real) about a stratosphere in which accidents are unusual. Moreover, let us not become confused: the anecdote in the undermined sense that critics give to the word (the anecdote about the Cardinal who visits a Marchioness in the amazing paintings of Sánchez Barbudo and Villegas) is one thing. The fervour to give aesthetic meaning to deeply national subjects, *without disregarding any of the rigid demands imposed by art*, and furthermore, through the artist's poetic brightness, to *discover* those subjects and beliefs that give shape to our physiognomy, our mark, our identity is another.

This is the line of thought that Pedro Figari pursued. Miguel Carlos Victorica, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Raúl Sold, Gertrudis Chale and Carybé followed in his footsteps, taking our inherent characteristics into account without for a second losing sight of painting, and what *painting* should be, which is the most important thing. In this same grouping, to which Miguel Ocampo's first works also belong and to which, enriched by his own remarkable experiences, he will surely return, we find Leónidas Gambartes, a native of Rosario.

Gambartes saw the world around him as a magical, sorcerous show. And he entered into it fearlessly.

In Buenos Aires, tall, cosmopolitan concrete walls banish the Americas from the frenetic streets lined international stores and their luxurious window displays. You cannot feel the Americas here. Big metropolis look alike when there are no ancient monuments bearing witness to historical continuity. They appear to be outside their country, in their own extra-national zone, in which all nations noisily converge. However as soon as we leave Buenos Aires and head into the pampas, or ride in one of those trains that join quiet stations together, or journey up solemn rivers towards the northern jungles, or as we journey to the colossal mountain ranges or the mythological lakes and snows of the south, we are aware that something mysterious awaits us. The vast and secretive Americas are out there, on the city's doorstep, in spite of the detached houses and petrol stations and tennis courts and the aristocratic fishing clubs and the buses and coaches that are spread across the country. They cannot tame us, because the continent - the vast and secretive Americas - with its ancient and unfathomable races, its magic and its earthly influence on their inhabitants is still here, and its presence is tangible in the monotonous shantytowns and the repressed emotion of a larger-than-life landscape.

Gambartes has captured that overwhelming presence. When he felt the call of painting and understood that that was to be his means of self-expression, he also realised that he had to convey

1 Published in *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1954.

that enigma. The people around him kept to themselves. They spoke little, but around them a mysterious glow like an aura floated, which is the mystery of the Americas. He grew closer to these people, who seemed carved out of hard rock in order to understand their message. And the strange message flowed through his painting. It was made of distant and therefore almost inaudible voices from the depths of time, voices that mingled with others in the distant fog.

While he relayed their quiet message, Gambartes unintentionally linked it with other messages that were tied to people's essence, because what is ancient can appear to be the supreme initial simplification. These beings were closer to the secretive rigidity of Pompeii, Byzantium and the Etruscans, than to Buenos Aires and to what we feel in Buenos Aires. Gambartes saw this clearly and filled his works with mysterious, obsessive images that lifted a veil on our seemingly new country's ancient nature.

Pompeii and the Etruscans....and Picasso and Campigli. Our Leónidas Gambartes is a contemporary painter of the first order. At the same time, he is an ancient, a primitive whose artistic sphere expands beyond time. He is as sombre as the characters he interprets, and complete as a renowned artist should be. By being so personal and by fulfilling the essential requirement of being both a contemporary artist and a taster of that which nourishes the roots of our land, he evokes and proffers the necromantic, lyrical and at times terrible whispers that have their origins in the superstitious bonfires of the Indigenous peoples.

Through their profusion of infinite white dots his gessoed canvases instantly achieve the luminous resonance of a mosaic. Their rough, scratched strokes and the structure of their concept and the quality of the painting – unearthed – suggest ancient walls decorated with parts of frescoes over which a darkly dramatic crowd parades: women from the high plains, witches, amulet-men, clay men from indigenous graveyards...They move forward enveloped within the still, unsettling air which deforms them. It elongates or flattens their heads until they become square stones. It raises them like monoliths or totems within the loneliness of the landscape. Nothing is lacking and nothing abounds there. Like the legends from which they originate and the energy that feeds them, they are simple and pure.

There are those who are numb to the mysteries that surround us all. They go through life with a bovine indifference. There are those who are numb to the esotericism of painting nowadays. These people will shrug their shoulders at Gambartes' work, or will become enraged and shout that these are cartoons, that these monstrous faces bear no resemblance to reality. They do this because they are unable to comprehend the most admirable part of the task carried out by Gambartes: he transposes the mystery of life and death, with all its dreadful implications into another mystery - the mystery of painting today, with all its subtle implications. Gambartes' characters are monstrous because the invisible and threatening things we discern around us are also monstrous. As the characters sink into and are submerged by the landscape, the landscape likewise sinks into and is submerged by them so that together they form a single mineral and vegetable mass.

Leónidas Gambartes' piercing perception inevitably linked him with primitive peoples. For him, as for them, incidentals break up and destroy themselves, which leaves space only for essentials, the bare foundations. These essential ideas, "principles" upon which mysterious nature builds are a consequence of his painful eagerness to unearth them from where they were sullenly hiding underground.

In the same way as Picasso, Gambartes returned to the origin of the shape. His shapes, his men and women are much more than mere men and women: they are strong and robust ceramic jugs into which a secret substance is poured. This substance is so strong that it shapes the jug and enlarges it as if it sought to escape from its confines. That is the reason for Gambartes' rock-women, his jasper and obsidian men, his complete idols.

Gambartes' work is an example of rare hierarchy. He possesses both an impressive life-force and a touching, truly poetical delicacy. He knows how to move within the world of strict ideas (a world in which evil has one face and good has another) to tap it and transfer it to a world of muted colours, that answer themselves as sombre voices, from which colourful noises are banned due to the demanding nature of the ritual tone – a monotone, a drone - that needs to be conveyed.

An artist who transcends time, Gambartes is one of Argentina's – indeed, the world's – truly enduring artists. It is quite simply impossible to contemplate one of his severe, inexorable compositions without being swept away by it, becoming part of its tense atmosphere that communicates something that is pathetic and honourable, uncorrupted and inspired. Something that we must qualify as religious.

Indigenousness and the Land in Gambartes' Painting[1]

Roger Pla

It is not so much the land or man that serve as themes for Gambartes' paintings – even if the artist himself is perhaps only interested in the knowledge that his subject is the land and the creatures that somehow appear to be blended with it - but rather the past of this land and these creatures. In other words, tellurism, profoundly interspersed with indigenousness, becomes the ultimate stratum of his work's content. As part of this thematic fabric, or more precisely in close identification with it, Gambartes' formal repertoire, i.e. his means of expression, is supported by *cultured* technical wisdom, which has now for the most part become evident in the abstract currents of modern art. In this sense, while Gambartes stands out as a cultured Western painter in terms of form, in terms of content he is an Indian of the Americas, a primitive. These two factors are united within his work, where they bring forth absolute artistic value in itself. Rather than being the mere mechanical use of various technical resources towards a deliberate thematic purpose, they reveal a single unit of expression that emerges from two roots: one is rational and the other is irrational, and both are probably intertwined in a struggle that produces neither victories nor defeats, which is, for that matter, what always happens in any true work of art. In this regard, the *hidden* and the *primitive* in Gambartes are brought together in a similar way to that in the work of other artists of the Americas. However, if this phenomenon has elicited no surprise in Mexico, Cuba or Brazil, in Argentina we find it truly astounding.

This can be understood if we look at the remarkable fact that Argentina's ethnic structure is in stark contrast with that of the rest of the continent. Owing to a number of specific differences in its history, our country has been cut off from its indigenous past. Thus, for example, while the influence of the African heritage imported during the era of slavery is non-existent here - as its effect was felt to a minute extent and was quickly suppressed -, the imprint of indigenous groups has, in broad terms, been virtually limited to mestisation, chiefly with the Guarani nation – which used to span from Brazil to the Río de la Plata -, and the Colla people, who were generally descended from the Incas. Both groups, however, remained excluded or racially intermixed with the white dwellers of towns and cities, or were ousted into the peripheries of their native settlements, and were always subjected to a growing process of mestisation or disappearance.

One of the chief causes that explain Argentina's virtually complete Europeanisation should be viewed in the light of the overwhelming influence of immigration in the first decade of the 20th Century, which acted as the coup de grace in the annihilation of all primitive racial groups, rather than as the deliberate and systematic harassment of these racial minorities –although the encomienda first and the military campaigns such as The Conquest of the Desert in the time of the Republic did a lot to help. It was this influence that gave our land its decisive physiognomy, and explains why our painting – together with other of our cultural expressions – has had and continues to have a European accent and tone. This observation is by no means derogatory, as this trait bestows on our art - whenever it is authentic -, a peculiar, original and refined tone, and confers a dignity and legitimacy that render all claims to the contrary absurd.

It is not surprising then, that Argentine art, literature and music should fail to include the profoundly telluric hues embedded in the roots of the continent's ethnic past that characterise the art of Mexico, Cuba or Brazil. In Argentina there have been no Tamayos, Portinaris or Méridas, or Siqueiros, Riveras or Orozcos, for that matter. This is simply because the state of mind and spirit indicated by these artists' work comes from many varied aesthetics and is that of an ethnic conglomerate where the white race is stirred and urged by the experiences of an as yet undefeated earlier race. This is strong enough to introduce the resonances of its magical, ancestral or simply living world. By contrast, Argentina is currently a conglomerate of whites without any noticeable inner pressures of a race that they have suffocated. For this reason, it seemed almost impossible to transplant Native American aspirations to its art. Whenever it was attempted, a premeditated, wishy-washy result was obtained; a mere theoretical purpose devoid of any chance of profundity. This also explains the surprise felt when a painter simply broke away from this apparently unshakable logic, and who from the outset resolutely turned his back on the *European* content that seemed to be the only natural pathway of national expression. Without any theoretical discussion or purposeful manifesto, without adopting intentional philosophical or social postures, he showed a mature and profound body of work recording this indigenous, telluric, Native American strain.

This is all the more evident in view of the fact that Gambartes was not even a native of the Northern provinces, where art with a Latin American content might be admitted at a time when these regions had become centres of independent cultural production. Gambartes path was also unlikely because he appeared to be following in the steps of Southern art trends, the hub of which was the Río de la Plata basin. Gambartes did not travel to the North, urged, as were others, by voluntary decisions. The artists who, for theoretical or philosophical reasons, had attempted to crystallise our indigenous world – preferably the Colla Nation, which stood out as the strongest and most cohesive - succeeded, upon their return, in creating nothing more than tourist art. The same can be observed in literature and music. The indigenous theme did not seem strong enough to be spontaneously introduced into modern painting, and it was only sufficiently vigorous to become evident in anonymous folklore, a phenomenon that was endowed with a different spiritual and psychological nature. The Rosario-born painter did not feel attracted to this theme in philosophical or ideological terms. He did not move from Rosario, a city of almost 700,000 inhabitants, which was, in short, a smaller Buenos Aires only three hundred kilometres from the country's capital. However, in his strolls around the peripheries of the city, he had felt powerfully

1 Published in *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1954.

attracted by the dwellers of the shanty towns of the hills, which city dwellers used derisively to call "la negrada". The lifestyle in these slums was primitive, sordid, obstinately and seemed at times voluntarily derelict. Gambartes took an interest in this life and in these people, who seemed cut off from the other life and people. He was particularly, powerfully, almost obsessively interested in certain types. Because there persistently remained in these types distant descendants of who knows what remote mixed races. Through their myths deformed by popular superstition, their mysterious perplexities and their almost religious amazement, there remained the remnants of indigenous races who although they appeared to have disappeared had in fact tenaciously survived, and came to life in the delirious eyes of a dark-skinned child, in the concentration on the face of a old, kneeling washerwoman, or in the loneliness of the wild outline of a boy absorbed in the landscape. This is what actually happened. Chance and intuition had presented Gambartes with a world that had passed unnoticed by everyone, but which was no less real for that matter. Without knowing it, without foreseeing it, he was perhaps in contact through certain types with a strain of the America racial past. These 'dark ones' were - for those who were able to sense it - actually the living presence of what remained in the littoral area of the indigenous world. It was that, rather than a preconceived idea, which spontaneously grabbed the painter's attention. He was interested in these Creole *survivors* who perform ancient rites to this day, solve their problems with perhaps pre-Columbian sorcery, recite strange prayers, and watch the 'white' world go by them without being a part of it. The women's almost only occupation is washing the family's clothes, and they sometimes taking temporary jobs as washerwomen. The men's immediate concern is beef or the fish that they catch in the river. Their daily bread is the main urgency. These people's religion and culture are dominated by sorceries probably derived from ancient indigenous magic, and their sole weakness and luxury is *mate*. Within this landscape and these people, Gambartes painted all of this: their occupations, their magical world, their strange lethargy, their delirious amazement. This was his theme. Perhaps Gambartes intuitive inclination was at first mysteriously influenced by the fact that through his maternal line he himself has a little bit, just a distant single drop, it is true, of Indian blood. At all events, the truth is that Gambartes clearly captured the essence of indigenous roots rather than a naturalist exterior. In these racial minorities' psychological and formal structures, in the magic that still pulsates within a cluster of mainstream superstitions, in their tragedies the colour of earth and resignation, in the perplexity that widens the panic-stricken eyes of these women and children, he found the vibration of an entire Argentine racial past. In the same way, if less exceptionally, the canvasses of Mérida or Tamayo, imbued with formal wisdom, served to express a Mexican or Central American racial reality. However, while Mexican painters see before them not only such racial reality, but also the artistic expressions which have perpetuates it since the distance past – the murals of Bonampak, Teotihuacan, Chichen Itza, etc.- their Argentine counterparts were only able to perceive isolated instances of such types, women and children in whose mixed origin this deeply hidden and often invisible racial world survives. Importantly, these characters are enveloped and dissolved in Gambartes' landscapes, as if they had been perpetuated in the same eternity of the land over the centuries. As if they were so intertwined with it that their unshakable presence conferred a new perspective and unprecedented vision on the landscape. In the case of Tamayo, it is not surprising that the need to express a powerful indigenous world, where men do not just *survive* but rather *live* side-by-side with it, should have arisen naturally. The artist himself could be one of these indigenous people either partly or entirely. Tamayo had, in principle, already and through the monuments and murals of this culture, taken on the artistic style of this indigenous world, whose communication techniques eventually connected it with modern art through countless subtle synchronicities without haphazardly seeking inspiration in the archaic and primitive forms of expression the world. With Gambartes, by contrast, nothing like this could happen. That is why his was an almost paleontological feat, since driven by an initially intuitive impulse he artistically and sensitively rebuilt a long-gone world out of an isolated element.

However, this initial intuition had to be followed by the use of the proper formal resources in order to crystallise his work. As was the case with other painters of the Americas, Gambartes found the technical experience of modern painting - not exclusively that of the School of Paris - was useful as an effective tool to express indigenous themes. This was not by chance. In general terms, modern art is essentially and thus psychologically archaic in itself. This constitutes the signature trait of its nature as the style of an era.[2] As a consequence it tends to look for inspiration in primitive and even prehistoric forms, and to be attached to the violent syntheses of African black art. A psychological and formal complex such as the one configuring the indigenous world had to find an effective means of expression in technical wisdom that, deep down, was the result of an equivalent formal and psychological complex. Tamayo in Mexico, Mérida in Guatemala, and Portinari in Brazil [used] the techniques of Klee and Picasso, or the general rules of abstract painting, each based on their own independent starting point, to give shape to their indigenous themes. This also explains a number of analogies between these painters and some of their European counterparts, which are in fact spontaneous synchronicities that art historians know all too well. Rather than analogies, they are secret connections that lie at the psychological base of these styles. Departing from a personal starting point as well, Gambartes followed the same experience. The expressive deformation, the psychological value of colours and the sensitive vibration of the lines; the sense of time and space in terms of the compositional fabric; the clear - sighted speculations with qualities; and the metaphysical value of flat inks and planimetric structure – known by all primitive, magic or religious artists from Giotto to the muralists of Bonampak – were other chromatic and linear

2 Allusion is made to a concept developed in some occasions, and which of course cannot be described in detail. Here the term *archaic* is strictly applied to art in periods of transition – Epipaleolithic, Eneolithic, etc. Its main trait is the impossibility of harmoniously conjoining the naturalist and abstract senses of form, either in terms of balance or subordination. Such impossibility causes these two historically fundamental senses of form to collide in archaic art without a possible link, creating dissonance and sensitive discomfort, i.e., the overriding technical feature in this art and in modern art as well. This is why modern art has been described as archaic, this being true of Picasso's cubist and later works, of both expressionist and abstract Klee, of Portinari, Chagall, Kandinsky and Kokoschka. This feature is also present in Native American art, hence its psychological and formal kinship to modern art. When the Spanish arrived, the cultural background in the Americas was presumably experiencing its most advanced forms – observable in Mexico and Peru – a transition from the Neolithic to the Bronze Age.

components which would not be set in motion purely for the sake of decorative aestheticism, as occurred with many European painters and, in general, with all imitators in the modern world. The components would serve an artistic purpose in terms of content : to crystallise a buried and mysterious world riddled with nocturnal fears and unfathomable loneliness, within whose core these indigenous lives beat like a secret heart.

As part of this approach, Gambartes' work might be considered to combine three fundamental thematic registries embodying other aspects – or perspectives – of the *Indian* of the shanty towns: the group of the washerwomen and figures in the landscape; the group of the *payés*; and a less precise group comprising various thematic motifs characterising daily life in the *ranchos* (the farmhouses of the poor).

The process through which this indigenous *world* is captured also takes place along two essential pathways. One involves the directly natural or human. The other attempts to establish the dimensions of animism within the sphere of magic and superstition that is typical of the spiritual lives of these people. Indeed, both areas interpret each other at times, as can be seen in some of the figures in the landscape or in a number of anecdotal motifs: ***El mate***, ***Soledad***, ***El pan.*** However, although both concerns are never missing from the artist's spirit, the group of washerwomen, for example, and of many figures in the landscape to whom they are related are more oriented towards the earthly, immediately human sphere, whereas the series of *payés* or some of the anecdotal motifs involving medicine men and magic -***Las prácticas oscuras***, ***La echadora de cartas*** – make a point of exposing the entire animistic, magical and primitive content that endures in these souls. Thus in the first case, in ***Gualicheras***, ***Figuras en el paisaje*** and the ***Lavanderas*** series, the pensiveness of the washerwomen and the women gathering herbs in the fields for their spells, who are shrouded in an air of absent-mindedness which diminishes the menial jobs that they undertake reaches a pathetic and at times delirious dimension. This is a result of the composition's detached stasis, the formal synthesis of the expressively deformed silhouettes, and the arabesques of the contours, which are set against a backdrop where the landscape seems to pulsate tamely in the land and sky, stirred by the multiplication of hues and the alternate interplay between white and neutral colours that lies on a fabric that gives the riverside plain its ever-changing yet permanent nature. At times a figure faces the onlooker directly, as if startled by a camera; but then something freezes in it, the creases in its clothing stiffen, the eyes darken and widen, a sudden stillness sucks all traces of air from the landscape, and everything seems torn from time and takes on a ghostly presence. The resulting linear rhythms are regular and asymmetrical and the sharp angles of the hanging clothes – ***Lavanderas*** – are in exact counterpoint with the opposing sharp angles of the clothes that the woman facing forward is holding in her hands, and of the raised arms of the woman standing with her back to the viewer. The horizontal line of the wire matches the horizon and the flank of the crouching woman, so that the entire image leans towards immobility. In stark contrast, however, the minute and polychromatic colour shades, together with expressive deformations and the archaic style, succeed in creating the dramatic atmosphere in which these obscure lives undoubtedly unravel. On other occasions (***Las hechizadas***, for example), the arabesque is set in a closed rhythm, giving rise to virtually musical decorativism. However, the artist's palette, skilful in the use of psychologically rich greys and neutral shades, takes care to avoid any trace of aestheticism, so that an atmosphere of desolation and nearly supernatural mystery prevails in both figures and landscape. A primitive and obscure humankind, sometimes tragically grotesque, emerges from these canvases crying that it has been forgotten, that it has fallen behind the times. This hallucinatory sensation is intensified in the human heads where all or part of the message is encapsulated in their expressions (***La poseída***, ***El mate***). Here – as in some figures - one might think of Campigli or some of Tamayo's work. However, the analogy in this case is simultaneous, as mentioned before. The Pompeii-inspired figures by the refined and delicate Italian painter have nothing in common with ***El mate*** or ***La poseída***. Similarly, ***Los niños mágicos,*** a piece that stands out for its graceful chromatic geometry, and is perhaps one of Gambartes' few highly dehumanised works, has nothing to do with Torres García, except in the assimilation of a number of compositional principles used to serve a purely personal artistic force.

It is impossible to dwell on each of these pieces. However, we should underscore the remarkable figure in ***El mate***, which in my view is one of the most outstanding of Gambartes' works. For the Indian – and thus for the Mestizo – *mate* is a ritual and an offering, aside from a need and an urge. This twofold nature is present in this unparalleled gouache on gessoed board. This is due to the trenchant expression on the face, which preserves its typical racial traits despite being considerably deformed, and the ethereal suggestion of both background and the hand holding the *mate* in the foreground. The *mate* gourd is the colour of earth, and the stucco-coloured straw and the white in the kerchief speak out to the onlooker. The whole is asserted by motionless verticality and confers an obsessive force that immediately strikes the onlooker, triggering surprise and a kind of violent shock. This effect, so typical of Gambartes, is the result of forceful originality, and must be overcome if we are to enjoy and comprehend the artist's work.

Gambartes also used gessoed boards or canvases, which occasionally freed up the background and allowed him to experiment with pure white, or with pigments that emerged fortuitously, creating a mosaic effect. Moreover, in his hands watercolours and tempera ceased to be such. Without affecting their quality he manipulated them to the extent that he re-created their basic matter, in order to achieve the chromatic resonances he wished. Through the application of multiple strokes this treatment allowed Gambartes to achieve the earthly quality in which he sometimes wrapped his landscapes and figures. Without compromising the individual richness of shades such as his juicy blacks, dense ochres and pure whites, this method enabled him to give his *payés* an abstract enamelled quality or a consistent softness, so that they appear to have been formed from blood and dust. The *payé* is the magic amulet that the native uses to cure diseases, prepare love spells, or unleash tragedy and death on his enemies. The witch or medicine woman, probably a remote descendant of the Río de la Plata sorcerers or the Guarani shamans, is also a fortune-teller, a provider of miracle prescriptions and an invoker of infernal conjurations. She makes her *payé* from secret materials and gives it to her client with specific recommendations. In general,

this *payé* takes on the shape of a diabolical doll, and its structure is remindful of totemic representations and, suggestively, of a fish.[3] The power this *payé* embodies is terrifying. Some of its magical elements – bones, feathers, etc. - are evocative of utensils from the European Paleolithic Age. Gambartes transferred this atmosphere of unfathomable magic and horror to the canvas in his *payé* series. Importantly, all this was achieved due to the formal and chromatic interactions that, when considered abstractly, are packed with artistic meaning and formal value. These otherworldly monsters, these offspring of a primitive imagination, are the representation of terror. However, this terror is crystallised in when painted. The human element disappears altogether in these monsters, and they become the abstract representation of fear. Such fear is imbued with the quality of blood and earth and is thus similar to the fear on which primitive magical conceptions undoubtedly feed. In other paintings, such as ***Las prácticas oscuras*** and ***Soledad***, the content shows the same animistic strain but produces different psychological repercussions. Tragic and grotesque idiocy is laid bare in the bewildered eyes of the kneeling woman who fulfils her ritual against a rural sunset, or in the solemn and morose resignation of the female figure that waits for who knows what – perhaps resurrection – from the vastness of heaven and earth. All this is expressed by the tense and grave colour tones, the truncated pyramid of the figure who crushes the weight of its base against the ground, the face's stone-like secretiveness and the swift and adamant interaction of the lines that allow evasion of neither superficiality nor musicality.

Elements such as the indigenous past of Argentina's land and man, which is captured in its enduring landscape and surviving types in a almost *archaeological* fashion (if it is at all possible to sense and intuit the archaeological) are coupled with its surrounding spiritual context of magic, elementary fear, and perplexity before an incomprehensible and undeciphered world in order to make up this work's rich content, which in itself encountered and opened up a path. Was Gambartes' path really that, a fruitful aesthetic concept for Argentine painting? Perhaps not. Perhaps his work belongs to the kind of creation that is achieved only once in a given country, and is limited to an individual case. However, this is not the time to discuss concepts. Concepts are always relative, and it is the failure to understand this that gives rise to a large portion of critics' errors. However, artistic values are absolute. Gambartes' pieces are endowed with them, as is the content of his work. It is to these values alone that this artist's magnificent painting will owe its prestige and permanence.

3 Fishing was very important in the economy of the primitive populations of the Littoral, which vanished as tribal communities towards the end of the 18th Century. It would not be improper to view the fish figure as a component of primitive magical representations and as a concept endowed with very special meanings.

Gambartes, or a Vision of the Americas[1]

Jorge Taverna Irigoyen

Life is one, and this is equally evident in the works of both Nature and genius. Life pervades all creations, even the smallest, and cannot be exhausted by even the most detailed analysis. However, in both types of creation, observation bears witness to the essential convergences, the mutual dependences, the final direction and the harmonies of the whole, the details of which are beyond perception. As if in a cause and effect relationship, each creator's entire work emanates from a fundamental root in this life; a dominant and primitive sensation infinitely favours and ramifies the complicated evolution of effects. For Fra Angelico it was the vision of celestial clarity and the mystical concept of supernatural bliss. For Rembrandt, it was the idea of fading light in the damp and the dark, and the malodorous sensation of relentless reality. For Michelangelo, it was monumentality as an expression of historical splendour, a social context involving brilliant exteriors.

The history of art – which is synonymous with the history of man as a creator, insofar as creation is viewed as a supra-sensitive phenomenon - offers long, continuous and fruitful examples such as these. These examples bear witness to eras, means, places, ways of seeing and living, and ways of experiencing apparent reality from various angles. However, no artist can evade the physical and psychic forces that surround him, depending, of course, on his imagination and richness of concept. He cannot detach himself, as if he were a branch, from what is part of his trunk, from what breathes in the most diverse intensities; from what ultimately breathes. Without intending to do so, the artist almost always ends by being resolutely testimonial within this varied moral and spiritual geology in which he creates and destroys, and will never arrive at a final analysis of the myriad characters of the sciences of man. This is not to say that the artist should be definitive, rigorous and fundamental in his testimonials. Rather, as part of the cyclical consequences to which man as a creator subjects himself in this enterprise as part of the adventure - a distinctive *crescendo* of inner struggles - the artist ends by identifying his aesthetic means through existential means, which he does in a highly eloquent manner. The artist emerges from this identification somehow like a historian, sharing accounts of the soul, time and tradition. He stirs and transmutes himself, rejoining the dream that he thinks he may once have had with the dark fermentation of fantasy and awareness.

The artist who fulfils these priorities - which are conceptual as well as organic, transcriptional, testimonial, and originally *temporal* (considering man's many eras, which he also set in motion) - produces, in general, an enduring art. Because the only enduring art is that which preserves an idealised bond with the worlds or underworlds that contain us, with a series of organic and functional processes - which if not recognised, can at least be supposed or inferred. Thus the way in which onlooker views and experiences the artists creation, recreates the structures of forms and colours, lines and materials, as part of his willingness to visually experience it will identify with the artist's testimonial, his way of seeing and living.

In fact, Leónidas Gambartes was a great testimonial painter. The expression of his beliefs in the power of the past, archaeological sequences, and the penetrating terrors and fantasies of the land were combined to achieve a rare balance between the imaginary and the visionary. The permanence of his work therefore becomes an obviously docile supplication rather than a consequence.

Embarking on the exploration of the fervours and myths in the art of Leónidas Gambartes entails the same risks as might have been posed, in the past, by gazing on Medusa's face. Here there are not only mythological petrifactions: there are the conjurations and the exorcisms of a fleshly love which has accumulated over the centuries which might materialise in visual passion, in a heaven that penetrates the most exquisite depths. This should not be understood as judgmental hyperbole, but Gambartes has been the painter *par excellence* of a telluric tradition that is so close to us that it climbs into our very skins, becoming a part of our selves. This means that Gambartes has unintentionally – as he himself once confessed - embraced the heartbeat of a part of the world; he has understood the experiences of nations past; of the arcane that gives shape to certain mineral and vegetables masses and which nurtures the essence of pagan idols in order to be crystallised as part of a febrile adventure.

The Gambartes phenomenon (his struggle being one of phenomenal projections) can be better understood in the light of his origins. He was born in a suburb of Rosario in 1909, where the rural and the urban mingle to produce a somehow dull, even physiognomy. The son of a modest *criollo* educated in the mountains and countryside of Tucumán, Gambartes acquired from him several lessons on reality and dreams. During his childhood, he learnt surprising things both from his excursions into the wastelands and fields plagued with *will-o-the-wisps* and incorporeal phenomena, as well as from his father's evocations. At his father's side, the young Gambartes learnt about superstitions and the cluster of imponderables and esoteric phenomena that rise from the land and reach as far as the underworlds of incubuses and legends. Hand-in-hand with the mischief of his childhood years, Gambartes experienced the intensity of sortilege, of a fantastic otherworld crowded with strange, rich and intoxicating imagery. The names of the animals of the forest, of plants, birds and trees, the properties of poisonous weeds and the rituals and wonders of sorcery made their way into his mind, leaving an indelible imprint.

Time – that all-powerful thing - gradually gave shape to these experiences, which fired the artist's imagination in a dazzling way. Gambartes was not yet eighteen when art made its way into his dull and inarticulate life. He admired illustrations and reproductions in some books, and so began to copy them with studious fidelity, respecting every detail and the bold movements of each stroke. It was around this time that enthusiasm and foresight prompted him to join with friends with similar pursuits and start a workshop in the basement of an old Rosario house. From there, his frenzied exercises in painting from nature, coupled with intensive reading and considerable intuition, gradually led him along the haphazard

1 Published in "Separata", in the *Revista Universidad* of the Universidad Nacional del Litoral, Nº 67, 1966.

pathways of creation. Gambartes began to look for his style and fine-tune his art half-way between the palpable example of Antonio Berni, who had just arrived from Europe with his mind full of various revisionist trends, and the creation of the *Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos* (Mutual Benefit Association of Visual Artists and Students).

Torn between social forces, the roots of an imperfect world, the ethereality of physical and ideal beauty, and as many statements as there were outlooks, the artist thus embarked on the production of a series of urban landscapes. The Ludueña creek as well as the suggestive lights of the suburban riverside began to take shape in the pure hues of his first watercolours.

Between 1939 and 1942, Gambartes infused linear life into a series of tempera paintings collectively known as ***serie de cartones de humorismos***. In the midst of the incomprehensible belligerence of the Second World War, Leónidas Gambartes – as if in rebellion, as if asking a distressed, acrid, wounded question – gave shape to irony and satire on human society. These are men whom Gambartes does not entirely understand, and who make their way into the bitter humour of ***Sábado inglés en Naipelandia***, ***Prehistoria***, ***Cartón para una vuelta de Mambrú***, ***Motivo para oficinistas***, ***El tiempo de los espiritistas*** and ***Folletín para escépticos.*** His humour –exhibited in resonant, sometimes noisy colours – has a non-conformist strain, and is at times rough and painfully circumstantial. This humour makes room for his unsatisfied self, and more importantly, for a spirit torn by unanswered questions that he will never be able to decipher and which will always continue to haunt him.

Above all, one piece defines this period in Gambartes' life: its name is ***Circo***, and it is a tempera painting which, together with the informality of collage (in this case, large wartime newspaper headlines), postulates brightly coloured Planism. A large animal tamer with a dominant and tortured expression personifies the powers, which float around slightly deaf, blind and impervious to his discursive eloquence. In his big top hat, the tamer – on one of whose shoulders fairy-like being stands, holding a cane with the dollar sign on it – holds the strings to a skeletal soldier in his right hand, whose skull is crowned by an iron helmet. The two central figures are surrounded by a broken clown (a symbol for disgraced purity); an acrobat threatened by a huge knife balancing on his nose; chaotic generals with no armies; gymnasts falling horror-struck through broken nets and loose ropes from high above . All this is expressed in colours that lay bare man's chaos, nonsense and crucial discordance.

Thus the young artist began to give shape to the initial structures of his vision among various ranges of colour and lines intertwining wisdom through their connected planes. However, a number of plastic interpretations which were to become the fundamental core of his work were already noticeable. In these pieces of the Second World War period, Gambartes had already introduced a telluric element through his knowledge of magic. His first work ***Gualicho*** belongs to this period, as well as ***Magia negra*** and ***Superstición***, which if it does not fit directly into his future world, is an important link - together with the other works- in the chain towards the comprehension of his creative universe.

Between 1940 and 1942, at a time when a number of social claims had failed to materialise completely, Leónidas Gambartes asserted his personality in his play with lines in pencil and ink, and in his work with gouache and watercolour. Between 1942 and 1944, the artist handed in his series of ***Dibujos oníricos***, which crystallised terrors and fantasies, and indulged in an exercise that was as intense as it was delirious.

This is the period in which we begin to see the Gambartes that interests us particularly: the artist who can combine an expressive scale of ambitiously broad registries halfway between fantasy and imagination, between the land and potential reality. It is in these drawings which exhibit a morbid technique, in these lines whose arabesques entail a delicious labyrinth that meanders among monsters and imaginary flowers and animals, that his fundamental vision of the world becomes apparent.

As the artist once stated with regard to his identification with one side of human nature: "*I was only trying to listen to the voice of that which surrounded me, and I had often thought that something stronger than me was prompting me to work indefatigably to express all those anonymous voices; it is perhaps for this reason that I have come to believe that above all, an artist is a revealer of essential truths who sympathises with those people that he somehow represents*".

In the case of Gambartes' oneiric drawings – an initial step towards his subsequent consideration of a Latin American self – it is surrealism that formulates the laws of mystery and poetic unreality. If attention is paid to his obsessive lines, one is able to perceive that both object and subject are determined by a higher power, and to conclude that painting is always the image of the world, a cosmic feeling intimately divided by one unvarying factor – man's power of discernment - and one variable factor – the individual trends of each culture and period. From these oneiric drawings onwards, Gambartes' expressive repertoire would always be dependent on his knowledge of native roots rather than on mechanical resources, and would be at the service of a considered telluric-indigenous expressive unity.

Towards 1945, Gambartes' obsessive imagery took the shape of a natural consubstantiation so pregnant with subtle synchronicities that, by the effect of multiple additions, it comprised in itself an expression of the Latin American self. In a sort of strange atavism, where natural forces intermingle with the worlds of conscience to produce inextricable ferments, the artist unravelled a virtually unprecedented stylistic and emotional vocabulary. Although there had been other artists before him in both Argentina and the continent who had been touched by the special flavour of Latin America, they had not infused their work with an essential continuity built on intimate resonances rather than technical exteriorisation. Because of its risks and effects, folklorism had been a false move rather than a victory for many, and except for Río de la Plata artists Pedro Figari, Gertrudis Chale, Carybé and Ramón Gómez Cornet, Latin America's heartbeats had remained virtually cut off from the will of its artists. Identification between reality and conception occurred in only a few isolated cases - e.g. that of Figari - many of whom failed to channel the necessary rigor and discipline properly. So original Latin American expression – which arises not only because of the social prestige of themes or the more or less natural tradition of the motive – demands, above all, a tireless search for what is most alive and active, for the existential roots of this, our culture, a physical and sentimental condition that springs from the primary strata of the self.

Without any influences that might be attributed to him (as opposed to Figari, whose influences ranged from Brueghel, Watteau, Goya, Daumier and Toulouse-Lautrec to Vuillard and Bonnard), Gambartes evinced a definite inclination towards an indisputable individuality. His genealogy of expression is thus restricted to his very presence as a man of subtle imagination who vigorously unravelled enigmas. Although justifiable associations may have been sought with Pompeii and the Etruscans, with Picasso and even with Campigli, Gambartes emerges as a poetically indivisible artist who is bound together with mineral unity, like a piece of stone or the chalky texture of one of his historical fossils and myth-forms.

In general, the laws of Gambartes' Latin American universality began to take on a definite shape towards 1945. He broke free from fruitless originality, the effects of inanimate technique and the Orteguian reason for unreason of which there are so many examples in art these days. Gambartes embraced tradition in an attempt to be himself through the voices of others, facing his realities via the realities of those who inhabited his very soil beneath other timeless horizons. However, his tradition was neither immediate nor concrete nor grounded on mathematical statements: it emerged from a sum of traditions. It was one where primitivism was torn between reality and dreams; between a message uttered by remote voices and the immediacy of forms that are now past. A tradition that, devoid of a specific chronology, offered millennia-old immanence as well as closenesses whose essence touches us every day.

In addition, during this period Gambartes became aware of the testimonial purpose of his art; the urgency of giving material shape to various feelings and sensations which had hitherto been impregnable. There the voices of an entire civilisation silently rested on a piece of the world, together with their bonds with and messages to the rest of the planet. Gambartes himself clearly explained this when he asserted: "*I believe that I paint the feeling of superstition, magic, the land's memory, the shapes and colors that merge from them, the daily life of a certain type of person in our country (I'm talking about those who are deeply rooted in our environment, those who are South America to some extent). I endeavor, within the sphere of my littoral experience, to convey - more than the vast expanses of sown cornfields or cattle pastures - the country's deep and mythical core, which is at the centre of the spirit, and in this way connect with mankind as a whole. I try to do this within the specific language of painting*".

Gambartes exercised this language of painting with such maturity and lucid calm as would confer him a place among the key figures in Argentine art. In the knowledge that in the Ancient Greece of Phidias and Socrates there used to be a prize for the first athlete to start a race as well as one for the first to finish it, Gambartes attempted to place his artistic conception halfway, endowing it with the calm of orthodoxy and the healthy youthfulness of he who lives outside of the laws and perceptions of others.

Gambartes possessed an acute sense of psychological analysis and was capable of performing a critical dissection of human states and the presences that shake up the inanimate, embarked on capturing the various layers of the Americas. Taking an inward journey into the conquest of our *own and unique image, which is like a fingerprint* – in his own words-, the artist plunged into the very mediacy of art that allows greater scope for independent action and development: air, the ultimate preserve of life and the spirit, the comfort of human conscience. It was in this reality, where painting evoked *the entirety of man,* that Leónidas Gambartes found his life's blood.

Unravelling Gambartes' various periods – already present in their essential tone – it is possible to observe that the artist is equally interested in man and his stage. Likewise, he is attracted by all the transubstantiations of this man and landscape, and by anything that might occur in the air, in the weather, in the roots that quiver at every step. Importantly, Gambartes takes a piece of land as a direct expression of that which he has crystallised on the canvas, rather than as a framework. For him, the content and the container are thus partial truths, forms integrating a whole without the possibility of sounding their value-loaded priorities. A painter committed to total expression, Gambartes is shaken by the slightest effects of signs and symbols: the former, an exact, direct reflection; and the latter, idealised potential circumstances.

For him, the revelation of the land has illustrious projections. It is not the Americas of romantic evocations, nor an epic with all the attributes of nostalgia and what is genuinely offered in the shape of forms and bodies delineated as part of a prior agreement. His is an intuited continent; rather than the land as it is or its outer appearance. It is the land as we feel it internally, the land that hurts, dazzles and moves us. This vision is at once a way of feeling, of conceiving under the guidance of passion, and a way of trapping the consequences and rhythms of concealed revelations.

It has been said that Gambartes saw the world around him as a display of magic or sorcery. However, this is a superfluous and merely literary statement. Gambartes did not build myth in his painting: rather, he allowed the mythical messages conveyed by things and facts around him to make their way into his art. This means that, as asserted at the beginning, he limited his efforts to a sort of mediumnity and the consequences of detailed transcription. Peering over the high walls of his subconscious and bringing the sum of imponderables acquired during his childhood back to centre stage, which he endowed with the flesh of possible mysteries.

Thus it was the world of superstition as well as (and especially) a number of customs, types, beliefs, peculiarities and destinations of indigenist heritage that revealed their most intoxicating nature in Gambartes' colour and strokes. He then summons an entire gallery of characters and magical passions: sorceresses, devotees, *payés*, figures blending in with the landscape, weed gatherers, nights of ill omen, magic conjurations, *gualicho* invokers, victims of spells, myth forms, mothers, telluric maps, divinators, possessed women, elementary figures and a long ineffable list of anthropomorphic and zoomorphic morphologies give shape to what Gambartes feels to be his Littoral.

As part of this rich iconography with which he attains a pathetic, sometimes delirious note, Gambartes particularly attempts to capture an elementary and obscure humanity that is at times tragically grotesque, painful and virtual. On an abstract plane, he embodies the representation of a national state of being: the natural expressions suggested by life in its primitive conceptions rather than life in its natural expressions; the heart of the elements, bestowed like a significant offering, rather than their exterior. For this reason, like Cézanne, Gambartes does not paint what he sees:

he paints the underlying structures that pulsate within what he sees. They are structures which may simply be interplays of colours and psychological correspondences between forms that entail opposing plastic qualities.

Exhibiting a highly personal technique that was sensorily adapted to the sensitive relationship between his themes, Gambartes exercised a veritable alchemy of values and materials. Returning to the calm of the *Quattrocento* and the delectable enjoyment of effects, which were achieved as a result of a wise stimulus of knowledge rather than in a random way, he found his ideal means of expression in his *cromo al yeso* (plaster chrome) technique. Against the other pigments, the pure white of the background suggests the magical compass of limes, which emerges from among a series of neutral and loamy colours, gray shades and well-defined – though never strident or glaring - bright hues. A genuine obsessive craftsman of his canvas, Gambartes felt stirred by the sortilege of producing his work as part of a cyclical conquest, without any shocks or jolts.

Every scratch that he traced to uncover the regular layers of background, every linear rhythm and every touch of colour acquired ritualistic proportions within him. Leant over the canvas as a result of his progressive myopia, Gambartes seemed to embrace the act of painting as if in pagan adoration of his magnificent motifs.

If a conceptual analysis is made of Gambartes' artistic world, we notice that pictorial values are practically balanced with the values of content and expression. Knowing that a psychological component lay within the shapes, colours and lines themselves that was equal to or exceeded what was intended through pure anecdote, the artist subjected both to the same conditions in admirable and moving reciprocity. This means that he allowed neither one to prevail over the other: neither the obsequious, cold-hearted technical component, nor the value-dependent thematic component, which given his tendencies might have tempted him to surrender to unnecessary and mediocre folklorism.

Thus the process whereby Gambartes captured the indigenous world unfolded through two main pathways. One took the direction of both human and non-human nature, and struggled to transcend animistic qualities within the sphere of magic and superstition. The other, operating as a force that enabled channelling and projection, operated with sublimated matter obtained through a sort of atavistic lethargy, as if in an attempt to confer materiality on idealised *altiplano* imagery. An air of absence, of silent submissiveness, sets the tone for such an attitude: for the conceptual calm of a creator who refuses to settle for playful ornamentation and above all, unites himself with the essences and the forms of a huge and secret geography that he paints.

For this (and many other reasons that call for a more detailed analysis), Gambartes populated his work with lights as well as voices. This is not a mere rhetorical device, because if we dissect his paintings we notice the way in which even his most inanimate morphologies quiver and pulsate in a strange way. His dogs acquire para-human traits and gazes, as if the legend of the werewolf were unfolding in their eyes. His women, who float in apparent stasis, are sculpted in their own rock, breathing ominous profundities, and make the tale's magic believable and endowed with a kind of definitive temporality. Importantly, his totemic *payés* go beyond pure magic and lay their roots in the pathways of haunting paganism. In his fossils and mineral landscapes the subject's stereognosis obtains – through very distinct colours – an ancient and purely ethnic feel.

That is how Gambartes feels the Americas. For him they do not have a recognisable, tailored and circumscribed form. Rather, their presence is diffused; a geographical accident that is also a human one; an enigma that is accepted with all its *will-o-the-wisps* and phantoms, like hopes for the future thrown to the wind.

The zeal with which Gambartes, in his creative drive, endeavoured to artistically embody this element of the Americas led him to step out of the prison of form. In the end what moved him most was his desire to crystallise the traces of the process from which form originated, rather than form as an end in itself. Like a geologist, he attempted to fill his canvases with a miraculous sequence of the diverse periods of the Earth's strata. The planet's lime sediments, its cherished soils and its silent sands cause astonishing substances to grow on the plane. These are substances scratched by the signs that man has experienced, burned by the sun and rusted by the dampness of relentless, all-knowing time.

The artist reinforces this vision of the land of the Americas by individualising the way its creatures feel and the climate in which their lives unravel. Thus, against the background of a subject that is already treated as a message and a symbolic nuance, the artist uses his brush to create his clearly rooted creatures. Gambartes would never say therefore: "*I am the painting: it is the imagination within me, my company, my representation*". No. For Gambartes, the accident of painting an idiosyncrasy, and moreover, the symbols that endow it with a nature exceeding exterior *costumbrismo,* is no less than an imperative and the result of an almost mediumnic will that he cannot shake off, or for that matter, seize or parasitise.

Gambartes' way of seeing (i.e. his way of feeling), immerses him in the worlds of the supernatural, in the hallucinatory pathos where the intensity of a gaze or the definition of an attitude have all the effects of a rite, a spell or a miracle.

However, as Gambartes captures the essences which enthral him, it is not only these links that come into play in his attempt to create an indigenist synthesis. Even the simplest anecdotal ingredients - the laundresses, the maté ritual, the lines of a landscape, the nocturnal scenes, the lonely labourers and farmhouses - are revelations of an artistic and human character, of telluric mimetism and of a very real aesthetic-experiential communication.

Gambartes is not content with *criollismo* as a means of rendering an account of our culture: instead he plunges into the continental sphere and the core of the intersecting roads built by its ancient races. His broad vision of the field allows him to be both calm and violent, mystical and pagan, a poet and a sorcerer, shy and cruel, psychological and profane in his wisdom. Therefore his vision is also new to the centuries-old tradition of plastic art. His painstaking exercises in drawing lead him to expressionist synthesis and distortion which endow his painting with sensitive points of contact with Picasso, Tamayo and even the intuitive geometry of colonial craftsmanship. This modernist synthesis which gently nourishes the secular fabric of traditionalism crystallises the chronologies of racial idiosyncrasies throughout his artistic creation without distortion and with admirable conceptuality. By updating tradition,

Gambartes legitimises what civilisation, in its hustle and bustle, has not only forgotten but has cast into oblivion.

At this point, the chiefly plastic values of Leónidas Gambartes' work demand a closer look. We have talked about its subject and about the mimesis that exists between his style and the telluric world that he struggles to crystallise. Reference has also been made to his forms, not in themselves but because they mark his morphological *seed*. Between both, colour – serene and calm, as identical to itself as the high plateaus – develops its atmospheres. Here the division between tones and a certain pointillism introduced by neo-impressionism is at its loftiest. Through the effect of the patiently applied layers of gesso that constitute the foundation of each of his pieces, its nature becomes diaphanous and is sublimated through the artist's small, parallel strokes. In addition, through a genuinely *Quattrocento*-style technique the juxtapositions and grammatical interpenetrations of his gouaches acquire a kind of colour temperature in themselves, a psychological dimension of remoteness which achieved through sensing the chromatic atmosphere.

In this way, Gambartes' painting is often a veritable painting of atmospheres (similar to Seurat or Sisley), with all its stylistic and value-related consequences. The atmosphere, colour, climate or air surround, constrain and label. They display a curious repertoire of expressive means and we cannot choose which to admire more: the unravelling of tenebrous powers or the magic of colour explored to its very core.

In Gambartes' pieces the ochres, browns, Mediterranean blues, emerald greens, ghostly whites, reds, neutralised greys, pinks and aged yellows display profoundly elementary morphological transfigurations. For him, colour, a sensation, a surge, reflects not only his fresh gaze on the outer world but also the dramatic inner consequences. Thus, like Matisse, Gambartes might also assert: "*I simply try to put down colours which render my sensation*". This is to say that the instinct that prompts the painter to focus on the expressiveness of the colours which, either together or rebelliously alone, can expand a special consciousness, is what causes the shades to be psychologically projected from an excessively restrictive and prison-like plane.

For this reason, Gambartes' landscapes and figures are living landscapes and figures although they owe much to legend and superstition. Gambartes is not content with a world that is a fictional stage, nor with artistic orthodoxy: he transports and revitalises himself, fine-tuning his gaze through his heart. His hand-brain-vision communion thus attains the loftiest testimonial results, the most inspired, almost mystical, nuances, as part of a vocabulary that is aesthetic as well as emotional.

At a time when artists on this side of the world were desperately looking towards Europe, Leónidas Gambartes looked to the Americas. Here he proved that there was not only much to say; he demonstrated above all that what he had to say was more intense, legitimate and authentic than the sum of what many artistic visionaries had hitherto expressed. All the marvels of buried nature, the atmospheres halfway between fantasy and possibility, the heartbeat of man's state of being – which cannot be labelled as *race* because its universal interpretation causes it to be much more than that – found in Gambartes a necessary scribe. Adapting his vision to these landscapes, fantasising about the fantasies that emanated from them, this artist used his voice to articulate in the voices of a choir which had been silent for far too long.

Therefore Gambartes was not only chronologically the first to throw himself into crystallising this side of the Americas: he was also derived his imagery from the illustrious nature of the continent, without adornment or apocryphal hues.

Gambartes confessed at one point that he considered himself fulfilled, and that he hoped only that new artists would continue his work. At this point, in order to keep his adventure into believing in our South American heritage from being something that he alone attempted, he shared his formula. As part of this hope, knowing how easy it was to be tempted by sterile folklorism and scholastic ornamentation, the artist stepped aside to let in the man and his universal vision. This is because Gambartes had given himself the task of painting Americanist characters – as they are and are supposed to be internally rather than externally.

Without being rebellious, Gambartes plunged into existential time, into one of the faces of *life's oneness* mentioned above, which was profoundly unknown due to its very immediacy and accessibility.

For this and many other reasons, the Americas are present in Gambartes' colours and shapes, and in the primitive morality of his incubuses. The continent is present in of the way he comprehends man: refusing to settle for the gray blandness of his exterior, and choosing instead to crystallise him in his daily cares of living and feeling. The Americas are present in Gambartes' staunch statements in favour of seizing the telluric traditions and essences that recognise and define us from the jaws of oblivion. He has thus bequeathed the eloquent and defining indication of his entire production which was as passionate as it was prodigious to Argentine art. Hopefully future generations will understand to continue his work with honour.

Interview 1

Rubén Sevlever

This report by Rubén Sevlever in 1958 was first published in the same year in the catalogue of the Gambartes Retrospective Exhibition organised by the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts in Santa Fe. At the request of the painter's family it was later included as a testimonial document in the catalogues of two large exhibitions: at the Gordon Gallery in Buenos Aires in July 1980 and at the Presidential Press Conference Room of the Casa Rosada, seat of the national government, which opened on 2 December 1991.

—How did you come to feel that painting was your vocation?

—I believe that a vocation develops during the course of a learning period. I knew that I didn't like studying other subjects and there was no certainty that I would like painting. I think that I discovered vocation through the course of my work. Since I was a child I have felt that painting was my calling. I worked, I drew and then I began to study it and work with method. I am now a long way from where I started. If I had my time again I would still choose to be a painter. If I went back I wouldn't enter any of the liberal professions, still less in the commercialised environment we live in today. At the outset a vocation isn't a conscious thing. I have always been pretty unenthusiastic about universities, schools and state organisations.

—Did you have any other inclinations in the field of artistic expression when you chose to paint? Are you still exploring them?

—I had none.

—What do you think are the most important motives for creating art these days, and have these changed with the passing of time?

—The motives are the same as those which led man to paint his buffalos on the cave walls of Altamira. This is a human attitude which has been constant throughout the ages from prehistory to today. Hence I believe that the urge to paint is inherent in us.

—Do you pursue an end with your work other than the expression of your personality?

—I do not pursue an end. I paint because I like to paint. If in some way my work is significant to other people that's their concern.

—Do you believe in a personal style? How do you define it?

—There is a way to create shapes and colours. For a true artist this is like a fingerprint, something distinct and individual: a testimony. An artist is not a solitary operator, he is a man connected to his social environment. He is a recorder in the way he expresses and clarifies things which are otherworldly for other people.

—Have you found a means of expression which satisfies you completely?

—No, but I search for it because the surface cannot take any more shapes, lines or colours.

—What do you paint?

—You're looking at it. Perhaps I can't accurately answer the question. I believe that I paint the feeling of superstition, magic, the land's memory, the shapes and colours that merge from them, the daily life of a certain type of person in our country (I'm talking about those who are deeply rooted in our environment, those who *are* South America to some extent). I endeavour, within the sphere of my littoral experience, to convey - more than the vast expanses of sown cornfields or cattle pastures - the country's deep and mythical core, which is at the centre of the spirit, and in this way connect with mankind as a whole. I try to do this within the specific language of painting.

—How do you begin your task when you face a new canvas? Do you use a previous sketch or drawing?

—Sometimes I start with preparatory drawings, other times I begin with a coloured shape, and with the suggestion of this shape and that colour, by associations, I try to create the painting. I don't have a method. I believe that method can halt the impetus of production by being logically premature, so I proceed as I have said.

—Which elements play a part in the creative process in your opinion?

—The elements which play a part in artistic creation are somehow imperceptible. I believe that the creative act is still a psychological mystery.

—Do you classify your work within a particular trend or school?

—No, the European schools or *-isms* are a state of understanding which has interpreted the general problem of the age-old laws of painting - they have submitted these to degrees of analysis in history. European painting from Impressionism until now has been an exhaustive yet biased study of these general laws.
The same ephemerality of the *-isms* determines this character. Personally, since I became familiar with them they have enabled me to express myself freely in the language of painting. As for a trend, it can be in any case, and as I cannot repeat problems of European understanding, the discovery of South American forms from my littoral environment.

—Do you believe there is an essential difference between figurative and non-figurative art?

—No I don't. There is no difference between depicting a dog, a tree, a rectangle or a circle – they are all known forms. As in the end what is important is the portrayal and revelation of things,

the truly abstract would be forms absolutely unknown to us, and this would logically exceed our natural ability to understand. Man cannot create things outside out of what he knows. We can imagine what might exist but we do not know how. I believe that there is no such thing as abstract painting.

—How do you value these two activities within the visual arts?

—The criterion is whether or not the expression is creative and revealing enough within the language of painting, whether figurative or not (for me it is always figurative – even a coloured mark is figurative). This could be a standard for judging.

—Does the dehumanisation of art exist in your opinion?

—This is Ortega y Gasset's problematical issue. Dehumanisation has occurred. The language has become arcane and inaccessible because it has taken on partisan aspects which are mainly of interest to those in the profession, and in a way it has become painting for painters and for those initiated in the problems of painting. From this point of view, it has lost contact with the public. It seems to me that in this respect one could advocate a return to the figurative, provided that it's purely external, not illusionist, not merely a copy of an objective reality, rather representative of what it is saying. It is time once again to call things by their names, and as I have said before, to want named things to be stimulating, created anew as if they had never existed.

—Do you feel that painting in general has evolved in a positive direction? Have expressive forms in contemporary painting improved?

—Think of Egyptian or African art, of Velásquez's *Maids of Honour*, of any painting by Rembrandt or Goya. The question is implied from the beginning. Each period has its own form of expression because it has its own sensitivity. Innovations in the field of expression are enormously relative.

The language is being exhaustively analyzed as never before. We must use what we have learnt during the past 50 years.

—Which painter or painters do you consider the most representative of the 20th Century?

—In my opinion the most representative are all those who have best represented the European *-isms*. We could talk of Braque and Picasso's cubism, Monet's impressionism, Seurat's neo-impressionism, etc.

—Do you believe that there is a specifically Argentine style of painting?

—I believe that we are in the dawning stages, at the beginning of a national style of painting.

Precisely because of the way in which the *-isms* are understood the consciences of the country's most evolved painters remains somewhat unsure while facing the problem of the creative artist, given that I consider that the factors facing those artists all over the country who are confronting the problem of their characteristic expression are well-established, I think that they are creating a national art.

—Does the problem of the public's understanding worry you?

—If I work with sincerity I expect the same sincerity from the public. If I spend days and weeks on a painting I don't like the idea of people only taking a quick look. I would like people to take their time and take a good long look at the painting. I don't want them to see the finished product as the work of an eccentric, rather as that of a man talking about himself and about all mankind and who is trying to create objective forms. That is, I would like the public to mirror my sincere attitude to painting.

—Do you feel that art is a social function?

—Yes naturally I believe it is, has been and will continue to be extremely social.

—Can a painter live off his earnings in our country? If not then what suggestions would you make to solve this problem?

—A national market is growing, where people realize that they can expand their horizons through art in order to make their homes beautiful. There is nothing sadder than people without art, that is to say, without art in their lives, something which I consider almost impossible given that no one can bear such a stripping of the human soul.

Also if actions from the top contribute to people understanding of the country's characteristic forms of expression, then both people and the artist gain.

At all events, I could personally spend my life painting without selling a thing because it is the exercise of the task itself that has given my life meaning.

Interview 2

Rubén Sevlever

Feature on Leónidas Gambartes published in *Atlántida* magazine, 1960

—What impulse caused you to decide to disregard the artistic notions you acquired while you were learning the visual arts?

—I learned my first knowledge of the visual language intuitively and in the same way shaped it until it acquired a character which would be a part of my own fundamental identity. Thus I have not abandoned it rather it has been transformed in much of my current work by the awareness that the revision of the *-isms* has brought to modern painting.

—Taking the documentary and mythical aspect of your subjects into account could it be said that your expressive purpose takes us to our boundaries or is it essentially an informative or erudite intention?

—I don't make informative or erudite declarations. I work with my intuition, my instincts and my heart which can be rather vague when put together, and also with my mind. Whether these appear with formal language and categorical certainty, or whether they have a legendary or documentary air, it will in any case be my intimate response extracted from the depths.

—Do you believe that an authentic representation of Argentina or South America can be found within art?

—I speak the language of painting, which is universal. However I also speak as a South American, as an Argentine, of our memories and his myths; of man and his geography, his plants and minerals. I speak with the responsibility that for my spirit means the still-indecipherable symbols of the old native cultures and the undoubted presence of contemporary sensitivity. I aspire to be our physio-cultural landscape steeped in popular experience.

—Do you think that people like your work, the public at exhibitions rather than the specialists?

—The artist doesn't just work for this – he works for the artistic understanding of all. It is clear that when a media such as the visual arts is not in tune with the feelings of the man in the street the artist will feel disappointed; however this is a problem of education. Unfortunately, visual artists are not in charge of people's education; if they could perhaps things would be different. The main thing is that the artist genuinely expresses himself and the viewer cooperates in the process of viewing in order to understand the language of the visual arts.

—Does this agree with critical reviews of your work?

—If I had the reviews of my exhibited work in front of me I would say yes. But this is not the problem. Judging the critic is not the work of an artist. The painter demands the freedom of judgment and criticism for himself. The critic fulfils an important function in the sphere of perceptive experiences, and if the artist values the critic in terms of the amount of praise he receives from him that weakens one of the forces which drives the progress of culture.

—Why don't you compete more often at official exhibitions, and what do you think of the judges?

—From lack of sporting spirit. I have nothing to say about the judges. They get their comeuppance after their judgments.

Memory

Emilio Ellena[1]

Gambartes was born in Rosario and lived there all of his life. His greatness was disproportionate to the place and time in which he lived and to those of us around him. I had the fortune to be his friend from early 1954 until he passed away in 1963.

Despite the infinite disparity between us, he found a way to help me grow, to give me what I needed to experience him and his work. I was not the only beneficiary of his generosity; because he could not help showing virtually everyone around him the same courtesy.

Few could imagine the obstacles this fearsome lone wolf had to overcome in order to paint. Survival forced him to work as a cartographer in the public sector, for which he had to travel to the city outskirts. His working days began before the sun came up, and ended after midday.

I do not believe there was a single moment during which he did not think of painting, but he painted only in short sessions: from the time he returned from work at the Ministry to the time that he — luckily for us — went out with his friends. At the weekend, his dedication was as committed as his family life would allow.

A small format made it easier for him to handle his visual limitations. His impaired eyesight prevented him from seeing surfaces over 30 x 40cm, perhaps less. For larger pieces, he drew the main lines of the composition, and then painted them in mosaic-like segments he himself juxtaposed: quite a remarkable feat. There is a photograph of Gambartes working on the piece ***Bestiario*** which captures the process. Naturally, his life was limited by these difficulties, but they also contributed to his creation of a magical world as strong as that in his paintings. He walked blind, and yet even before his condition began, he managed to put together *collages* of scenes of films he had seen — and loved — to create amazing realities out of scratches of daily life.

Everything could be turned into an event, he could stop a taxi by yelling "*taxi-cab!*", an expression he learned from American film noirs from the late twenties and early forties. He recreated everything in monumental proportions: even having a coffee could be approached as quite an event. There was always room for surprises.

Undoubtedly, Berni's return from Europe was truly significant both for him and for the progressive youth in the city. Thus, in 1933, they developed a project that would allow them to grow artistically and to make a stand against increasing fascism. Gambartes was one of the founders of the *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* (Mutual Benefit Association of Visual Artists and Students of Rosario). Berni's teachings and work were a great inspiration.

Grela, Piccoli, and Garrone, among others, used volumetric figures very close in style to the works of the young master. However, Gambartes, who was 24 at the time, chose to reflect Berni's contributions though a discreet re-reading, as was his custom. His watercolour painting ***Lunes*** (Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum) which earned him his very first award honours Berni's work in a silent, unobvious way. One only needs to examine the watercolour carefully, and pay special attention to the paving stones.

Later on, he went through a surrealist period to chase away his own ghosts. The result was a beautiful set of oneiric drawings made between 1943 and 1944. Yet Gambartes was starting to feel the pressing need to manifest his own deepest concerns, to embody them in a painting that would somehow tell his essential truths.

Being an avid reader, despite being almost blind — his pride prevented him from asking help from those of us who enjoyed reading to him — he became an expert on topics that interested him. He wisely absorbed the partial contributions of the *-isms*, and devoured good and bad reproductions, sometimes forcing himself — as by magic — to read articles in English in *The Studio*, a magazine he received periodically.

He respected local art and the work of his contemporaries: he was able to give advice and heartfelt praise to other artists. His own references, however, were different. He drew inspiration from artistic achievements and the lives of the masters themselves, especially from the autobiographies and memoires of other painters. He used to recommend the nostalgic work by Fromentin.

In addition, Torres García's *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism) aroused his enthusiasm. It may be a meaningless anecdote (if not to me) but I remember he covered the book with tracing paper of his cartographic drawings, and drew a tiny fish in honour of the author. He adopted Torres' views and applied them to art in the Americas. Gambartes' America was made up of his own deep and mythical truths. Consequently, he set out to find his *payés*, the gods of the earth, that would lead him to create images which would bring an isomorphic balance to the beings that surrounded these deities, coexisting with them. They could appear in their most obvious form, like healers or tarot card readers, or as seemingly less involved, more ordinary beings — that might reflect the truth of their nature on a deeper level — like washerwomen, women who dye cloth, *mate*-drinking women, alone or accompanied; in short, people all around him. Quite possibly, this last group was the one who, in a generous spirit, presented Gambartes with the world he revealed through his paintings until his very last breath. That hot summer afternoon, he painted until the burst blood vessel in his eye forced him to leave the canvas; it was the same hour of dusk at which he usually stopped painting.

Upon reading the biographies of different artists and discovering they all had studied abroad, received scholarships and travelled the world, one cannot help but be amazed at the fact that Leo built all of his creative vastness using nothing but what he had within him. He travelled a handful of times to the logical destinations: Buenos Aires, La Rioja, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero —, short journeys within the country following his intuition. He went abroad only once to Montevideo where he visited Torres' school, *Taller de Torres García*.

While the Uruguayan artist's book became a treasure and a guide for him, Paul Klee's work gave him fundamental support. When the

1 Published in *Gambartes*, Montevideo, Gurvich Museum, 2008.

search, discovery and portrayal of his mythical figures wore him out almost to the point of destroying him, he took refugee in Klee's work, which inspired him to create his insect backgrounds as well as some of his aquariums, and would also help him capture his surroundings more by feeling than by sight, particularly when he walked alongside the Paraná River. He even tried his hand at a sort of algebraic inversion of the *Senecio*, an attempt he called *Seduceo*. The most endearing aspects of daily life also brought him peace. He used to quote a passage from Klee's epitaph: "*For I live as much with the dead as with the unborn*." This phrase helped us to go on when his exhaustion turned to silence. It still does.

Roads to Gambartes[1]

Guillermo Fantoni

I. JOURNEYS OF MAGICAL REALISM

Like a flash of lightning

Leónidas Gambartes, just like Juan Grela, Anselmo Piccoli, Domingo Garrone, and Ricardo Sívori, to mention only some of his partners, was trained essentially at the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* (Mutual Benefit Association of Visual Artists and Students) by Antonio Berni, a young teacher who had gained vast experience in Europe. As Berni recalled years later, this new group, which was created in 1934, performed *"cultural activities based on a sense of struggle and clarification"*, and its members' lack of *"artistic"* experience was compensated for by their *"ideological and political"* maturity.[2] Initially, many of these young men, who had participated in drawing sessions held at the old Municipal Museum of Fine Arts, contributed to the highly eclectic background of the *Agrupación de Artistas Plásticos "Refugio"* (Plastic Artists Association "Refuge"), and Gambartes is still remembered for designing the emblem which identified this group from its foundation in 1932. However, his aspirations of a new form of art consistent with his left-wing political views must have been so strong that the presence of the Mexican muralist David Alfaro Siqueiros in 1933 led him to split from the *Refugio* and form a new group. After this, they remained with Berni, developing the methods brought by Siqueiros, which were basically the use of photographic sketches as well as the application of the spray gun to large paintings and to an incipient muralist experience. On December that year, they participated in the Avant-garde Plastic Artists' Exhibition, whose catalogue contained a manifesto signed by Emilio Pizarro Crespo with a vignette on its cover which - based on its style - can be attributed to Gambartes. It is a female head which is reduced to an oval, a cylinder, and a staid rhythm of curves, and evokes the mannequins of metaphysical painting.[3]

The motifs created by Giorgio de Chirico and Carlo Carrà - enigmatic creatures surrounded by an environment of extreme stillness and a barren landscape where time appears to have stopped - as well as the return to a constructive figuration typical of the great traditions of the *Trecento* and the *Quattrocento* had been familiar among Argentine artists since the 20's, when the works of contemporary Italian painters were exhibited in galleries in Buenos Aires, and more recently when the *Novecento* exhibition was presented in September 1930.[4] These restless artists from Rosario found these events relevant, as well as the different styles with which Berni had experimented in Europe, his production of paintings, *collages*, and surrealistic photomontage exhibited in 1932 that were permeated by metaphysical iconography, and most of all the work he was developing at the time. Berni was focusing on a new form of realism which updated Giorgio de Chirico's suggestion, like his renowned *Autorretrato con cactus* painted between 1933 and 1934.[5]

A look at the titles of the works presented at the Avant-garde Plastic Artists Exhibition shows that they are generic and hardly linked to what these artists were producing. It can only be inferred that they were trying different modernist styles and gradually shifting towards a new realism of building social art with a strong social content. However, the *collage* technique used by Enrique Sívori in a Composition suggests it was merely an artistic exercise. Thus it was a unique and isolated work, considering the preferences for a photomontage of Dadaist style, which was the avant-garde procedure of choice to convey political content. Just like the spray gun was found fascinating because it allowed any group of artists to complete a large piece quickly and easily, these young men from Rosario might have seen photomontage as the Dadaists saw it themselves: "like a flash of lightning". This meant that, in Raoul Hausmann's words, *"You could create paintings made entirely from cut-out photographs"*[6].

However, this trend towards new procedures and materials did not result in the uncritical worship of technology, and when the *Mutualidad* was formed at the beginning of 1934 to work as a school/workshop, it became apparent that their background, anchored as it was in the modern experience, could be used to unveil the situation of those who were not able to enjoy its benefits.[7] Gambartes, who after having attended the courses of the academic painter Fernando Gaspary had already mastered the drawing and watercolour technique by this time, had also started to become interested in photography, and became more so due to Siqueiros' contributions regarding the use of photographic documents and Dadaist photomontage to express revolutionary ideas. As Juan Grela has told at great length, this encouraged the *Mutualidad* members to walk around the city carrying their small Kodak cameras in search of the most socially controversial and

1 This text was published in *Separata*, the magazine of the Argentine and Latin American Art Research Center) of the National University of Rosario, Year III, No. 5 and 6, October 2003. I want to thank Yair Bergel, Rodolfo Montes i Picot, Olga Vitábile, Rubén Sevlever, Amalia and Amanda Longo, and Eduardo D'Anna, who helped me to collect invaluable documentary material on this occasion. I would also like to acknowledge Beatriz Obeid and Hugo Gambartes, who provided me with texts by the artist.

2 Viñals, José, *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen, 1976, p. 57-58.

3 About the Avant Garde Plastic Artists' Exhibition see Fantoni, Guillermo, *Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno e izquierda política en los años '30*, in *Cuadernos del CIESAL* (CIESAL Notebooks), UNR, Year 4, No. 5, Second Semester, 1998, p. 89-100.

4 About the reception of the contemporary Italian art exhibitions, see Nanni, Martha, *Arte antica y modernidad en Buenos Aires*, in the catalogue of the exhibition *Mario Sironi. El trabajo y el arte. Obras 1914-1956*, Buenos Aires, PROA Foundation, 1997/98, p. 12-15.

5 I initially addressed the fluent relations between these two modalities in *Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo in Estudios Sociales*, Biannual University Magazine, Santa Fe, Department of University Outreach, National Littoral University, Year 3, No. 4, First Semester, 1993, p. 175-185. Then in *Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad*, in *Avances del CESOR* (CESOR Advances), UNR, Year II, No. 2, 1999, p. 95-109.

6 Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 142.

7 Fantoni, Guillermo, *Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad*, in *Causas y azares*, Buenos Aires, Year IV, No. 5, Fall, 1997, p. 131-141.

shocking scenes.[8] Besides this search, Gambartes was motivated to begin eccentrically wandering around remote and riverside neighbourhoods which lent a definitely suburban, littoral, and rural feel to the works he produced during those years. As he said about this process of aesthetic updating in one of his last interviews, it was about *"finding consistency between those foreign forms of expression and our world, which was being born from our strong professional vocation"*[9].

An atmosphere of lucid astonishment

Reading specialist foreign magazines and books which were translated by Berni himself or the intellectuals who were part of this experience, like the poet Arturo Fruttero, the writer Roger Pla, and the psychoanalyst Emilio Pizarro Crespo, fostered a teamwork routine in which each member gradually developed and acquired his own distinct narrative and style. From all these books, *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* (Magical Realism, Post-expressionism. Problems of the Latest European Paining), translated and published by *Revista de Occidente* in 1927 was undoubtedly one of the most decisive and influential for these new creators. The phrase coined by Franz Roh *"Humanity seems inevitably doomed to swing eternally between its devotion to the world of dreams and its adherence to the world of reality"*[10], an idea which encapsulates the line of thought in his book, could be applied to virtually the whole of Gambartes' work: from the still lives and landscapes of the 30's to the scenes and figures of the early 50's, when the representation of magical practices and the portrayal of mythical beings and events positioned his works within the supernatural territory. However, even throughout that long period of time, the series of humorous watercolours and oneiric ink drawings were basically linked to a surreal and fantastical world that also included formal themes and corruption in which traces of magical-realistic conceptions could be perceived. According to Enrique Anderson Imbert, term was widely spread around Argentine literary environments once the book was published in Spanish, and was applied to international avant-garde celebrities like Jean Cocteau, Franz Kafka, and Massimo Bontempelli.[11] The latter agreed with Franz Roh that the new art of the 20th Century came from *"the magical sense found in the everyday life of men and things"* and also that one of its roots could be traced to the accurate realism *"surrounded by an atmosphere of lucid astonishment"* so typical of 15th Century Italian painters like Masaccio, Mantegna, and Piero della Francesca.[12] It was the combination of everyday themes with certain unique or improbable elements (usually treated with an objective, static, and accurate approach) which created an astonishing effect and separated this trend both from traditional realism and from fantastic art. This unusual combination was undoubtedly one of the main sources of appeal for Gambartes and his partners at the *Mutualidad*. Based on these concepts they were able to represent living beings in a context of stillness, and lifeless objects as if they were silently alive. They could also show, with the same human vocation, the serenity of everyday life and the commotion of contemporary events, and in some cases make a social denunciation without - as contradictory as it may sound - abandoning a contemplative and quiet attitude. These traits and attitudes, which defined the group's alternatives as well as a single creator's variables, were also present among artists and movements from Germany and other European countries.

Franz Roh chose the word "magical" instead of "ideal realism", "truism", or "neoclassicism", as it was essentially the opposite of "mystic". He wanted to show that *"mystery does not descend to the represented world: it is hidden and latent behind it"*[13]. However, Gustav F. Hartlub, director of the Mannheim Art Museum, used the title *Die Neue Sachlichkeit* (The New Objectivity) for an important exhibition of German painters held between June and September in 1925, the same year that Roh's book was published in German. Thus, the new objectivity and magical realism seemed to allude to the left and right wings of the same phenomenon for many years: one being attributed a political commitment to everyday reality and social denunciation, and the other being linked to classicism and a fascination for timelessness and enchanted domains. These features become extremely hard for each artist to isolate, which led to very detailed analyses that were often focused on specific groups from different German cities before 1933. Roh's book itself included among other examples *customs officer* Rousseau, whose *Sleeping Gypsy* paradigmatically pioneered the new forms of post-expressionist art, as well as a wide range of European painters from Picasso and Derain to Metzinger and Gino Severini, from Carrà and de Chirico to Oppi and Funi, from Max Ernst and Miró to Fugita and Herbin. Of course, it also included German artists Kanoldt, Mense and Schrimpf, Räderscheidt, Davringhausen and Scholtz, Grosz and Dix, whose works from the turbulent years of the Weimar Republic fluctuated between the Italian classicism and realism with revolutionary intention.

The metallic accuracy of surfaces

Along with the German realism, the strongest influence on the *Mutualidad* was undoubtedly that of an outdoor muralist art favoured by Siqueiros during his long stay in Argentina. After having painted two famous murals, *Mitin* and *La América tropical,* with teams of painters from Los Angeles, he advocated the execution of outdoor paintings capable of politically motivating a large audience via controversial conferences and fiery articles and manifestos published in left-wing magazines and Buenos Aires newspapers. Berni later called this "mass art".[14] The boldness of this proposition went beyond a socially committed and politically challenging art, and included a group work methodology as well

8 "Rather than *collage*, they used photomontage, simply because Dada, of whom Berni used to talk a good deal during his classes on art history, used it as a new technique to express revolutionary ideas, i.e. for all ideological and political issues. Then *collage* was barely used, because we thought it formalist, considering it had been created by cubism. So almost all of us used photomontage, and wandered about the city carrying our cameras and seeking motifs. For example, we used to say, 'Let's do some work about the city of Rosario', we made up a team and went to church entrances to take a picture of the beggars there, the drunkard lying on the sidewalk, the mother sleeping on the street with her kids, abandoned children, I mean, all those things which had an ideological and political explanation for us". Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 21.

9 Rodríguez, Abel, *América en la pintura de Leónidas Gambartes*, *La Capital*, Rosario, Argentina, January 12 1961.

10 Roh, Franz, "Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", Madrid, *Revista de Occidente*, 1927, p. 37.

11 Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 214.

12 *Ibid.*, p. 213.

13 *Ibid*., p. 11.

14 Berni, Antonio, *Siqueiros y el arte de masas*, in *Nueva Revista*, Buenos Aires, January 1936.

as techniques and materials capable of expressing the dynamism of modern life: photographic sketches and light projections, spray guns and flexible celluloid rulers, concrete supports and industrial paint. Although the Mexican's ideas strongly influences this group of artists from Rosario, they were adopted selectively by the members and the young teacher who then reformulated them into a unique form of political art that was deployed not so much on walls but on large transportable paintings, decorations for political party events and meetings, and graphic pieces with impactful texts and images that went far beyond the use of traditional paintings.[15]

The free nature of the XIV Autumn Show, which opened in May 1935, was an excellent opportunity to show the *Mutualidad*'s paintings, sculptures, and graphic works: essentially, large paintings created by teams of artists.[16] Among these heroic works painted on huge expanses of sack-cloth, there stood out *Hombre herido*, a pyroxylin varnish painting made by Berni in collaboration with Anselmo Piccoli. The subtitle *Documentos fotográficos* (Photographic Documents) and the mention of the air spray technique are examples of the influence of Siqueiros' methodology. Although most of these works - *Mitin* by Gianzone, *Manifestación* by Grela, *Chaco* by Garrone, *Linyera* by Sívori - are colossal in both their size and treatment, none of them are as monumental as *Hombre herido*. Its impressive foreshortening and powerful size are similar to the formal modes of the Mexican master. However, it also includes some of the qualities that Roh attributed to the paintings of the new truism: *"the objective exactness, the firm modelling, the metallic accuracy of the surfaces"*[17].

However, while Berni and his group of young disciples selectively used the Mexican suggestions, Gambartes read these references in a unique manner. Although he was actively committed to the group's artistic and political affiliation, experimented with the new procedures, produced provocative artistic pieces, and participated in ephemeral events, in his personal work he continued to use a measured scale and a strongly restrained range of shapes. His participation in the XIV Rosario Show was revealing in this sense: the watercolour ***Lunes*** and the ink ***Confidencia*** not only ratified the formal and iconographic variables he typically used: they enhanced the alternatives he developed during his first long period of work, that of the suburban landscape surrounded by a halo of mystery and scenes permeated with dreams, humour, and fantasy.

Lunes is one of those quiet neighbourhood landscapes where beyond the silent presence of some human figure the most salient role is played by the architecture: humble walls with letters painted on them, the cobbled street, and the lamppost with a poster calling for a political meeting. Originating from one or more photographic sketches, the work also appears to follow the iconographic suggestion of a model based on German realism: perhaps *Selbstbildnis vor Litfaßsäule* (Self-portrait before an advertising column) by Georg Scholz or *Bildnis Egon Erwin Kisch* (Portrait of Egon Erwin Kisch) by Rudolf Schlichter. There are grounds for this hypothesis if we take into account that Juan Grela, one of Gambartes' closest partners, made a drawing using the same iconography barely two years later: a man with a hat in front of a cobbled street next to an advertising column. The black and white solid colours as well as the areas of visual texture forming a sort of *collage* show its similarity with Scholz's attention to detail and Max Ernst's juxtapositions. There is in fact another drawing of the same date and style which portrays a mother on a sidewalk with a shutter behind, whose treatment might be inspired by Scholz's meticulously painted wooden boards or by the application of the *frottage* technique created by Ernst.

However, the presence of a human figure, closer to an inanimate being than the typical passers-by of the suburbs, also allows us to associate ***Lunes*** with Spilimbergo's metaphysical suburban landscapes. To notice such similarity one need only compare Gambartes' watercolour with *Arrabal de Buenos Aires* (Buenos Aires Suburbs), painted by Spilimbergo in 1933. The model character of Spilimbergo, who gave a composition course at the *Mutualidad*, is again perceived in ***La pileta*** (The Sink), a sober pencil drawing made by Gambartes around 1935, where a woman stands on a chequered floor leaning over a washing sink. The monumentalisation of the human figure shows a profound link with the staidness and emptiness that characterised Spilimbergo's work during those years, of which ***La planchadora*** (The Ironer) is a typical example.

Although loyal to the theme's realistic style, ***Confidencia*** (Secret) is less truist because of its geometric tension, its dislocated architecture, and the synthetic treatment of the human figure. Once again, life is represented here as "self-restrained, metallic, withheld", and the artist appears to devote himself, to "night time and lunar paintings" with a conviction he would never again abandon. This was a realism of the dark side of life that had reappeared in European art with the revisited practice of using *"clear-cut contours with a metallic coldness and narrowness of colours"*.[18] Through the criss-cross patterns of his fountain pen, Gambartes builds different planes of shadow which enhance the painting's night time and metaphysical atmosphere, where its protagonists - in this case a group of women having a secret conversation - project the same stillness as the cut-down tree which is positioned in the centre of the scene as if it were also one of the characters. However, the disturbing metaphysical character, just like in certain German works, e.g. *Encounter* by Räderscheidt, is not generated by the presence of mannequins, but by petrified beings and repeated urban motifs which, in Gambartes' specific case, come from the humble architecture of remote neighbourhoods.[19]

15 "In 1933 —says Antonio Berni— I made two big paintings for a trade union in Rosario. I remember one day the police went there and put an end to that flood of artistic activities… At that time, I used a lot of *collage* based on photomontage, particularly in some works I made for certain political institutions which are gone now." Monzón, H. & A. Spunberg, *Antonio Berni y su típica*, in *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Argentina, August 10 1975, p. 2.

16 According to Juan Grela: "In terms of collective exhibitions, the 1935 show was the only opportunity for us to wholly prepare. That meant thinking about what works to exhibit, and basically how the teams would be divided, and how to ask the right questions so as to avoid repeating themes. It was also the only chance we had to participate in a competition at a show with the other painters from Rosario who didn't share our ideas, and with painters from Buenos Aires and elsewhere. Since it was so important for the celebrities who attended, it was also the first time that critics paid attention to us as a group of painters with a definite artistic trend, ideology, and political orientation... Our work was like a white elephant at the show, nobody had ever seen anything like that before." Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, footnote 7, p. 32-33.

17 Roh, Franz, *op. cit.*, footnote 9, p. 138.

18 *Ibid*., p. 38 y 138.

19 I have used Simón Marchán Fiz's model for the analysis of the impact of metaphysical procedures on the new objectivity, proposed in *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 154-167.

Dice on a green card table

After painting these two works, Gambartes began a series of suburban landscapes which continued until the late 40's. Humble Italian-style houses and unpaved roads barely inhabited by spectre-like beings, or gates with bars and brick fences framing the solitude of a stream precede the peculiar urban image which would appear in some of Gambartes' humorous cartoons from 1937 to 1942. There, the cubic houses, the rectangular gates, the arcades, and the chequered floors make up a collage of architectural fragments which have ousted the tall buildings, the silos, and the factories, the icons of modern progress in a city like Rosario that was so closely linked to commercial and port activities. In Gambartes' works, as well as in those of his teacher, Antonio Berni, the rationalist and bourgeois city was replaced by the edges that surround it, by a boundary which is often abruptly interrupted by the countryside. This was the case with ***Motivo no apto para mayores*** (Motif Not Fit for Adults), a cartoon from 1941 where a spectacular assembly of chequered floors and cobbled streets clashes with the typical fences and mills of the Santa Fe plains. This was also the case with *Interlunio* (Interlunar Period), the night time story by Oliverio Girondo illustrated by Spilimbergo that was representative of the surrealistic iconography and atmosphere which was beginning to permeate Gambartes' work. The main character, who is beginning a tram ride to the suburbs, finishes the story with a comment which could be applied to the suburban themes of Rosario painters: *"European capitals lack clear boundaries; they merge and mingle with the surrounding towns. Buenos Aires, however, at least at certain points, ends abruptly, without further ado. There are a few houses scattered like dice on a green card table, and then suddenly: the countryside, as genuine as the next one. It seems that the suburbs fear to be estranged from the cobbles"*[20].

Along with the countryside, which confirmed the suburban nature of most of his work, the conglomeration of houses - dislocated parallelepipeds - in one of the corners of the cartoon evokes other references. What initially appears to be recreating the "urban, closely huddled body" of P. Citroen's *Metropolis* in a different key could derive from the observation of the fascinating architecture painted, for example, by Giotto, Fra Angelico, or Piero della Francesca. Roh's book, where *Metropolis* was reproduced under the title *World City*, also explained the role of certain elements in the past which were taken up by the new European painters. Among them, some artistic styles stood out *"for their staticism, objective rigor, tactile resistance, still figures, and geometric tension"* like the northern and particularly the southern *Quattrocento* because of their *"more architectonical character"*.[21]

Created one year before the above-mentioned work, ***Jauja*** (Holiday Camp) includes other references to the architectural antiquities in compositions by painters such as Piero della Francesca or Mantegna or Giorgio de Chirico, including parks, monuments, and large constructions. As opposed to other cartoons, perhaps ***Jauja*** has the largest number of metaphysical references: a circular tower with an arched entrance, an object - apparently a musical instrument - divided into geometric sections and an inclined plane whose designs generate special ambiguity. In the foreground, a mannequin carries guns and wears an ostentatious military decoration, making implicit reference to the military escalation and violence of the war which was devastating a large part of the world.

As has been noted, metaphysical repertoires reached Gambartes' works directly from the Italian painters' model, the great Argentine realists like Berni, Spilimbergo, or Raquel Forner, who were strongly influenced by such motifs, or else through the translations of Berlin Dadaism and the German artists of the new objectivity and the magical realism. The latter continued to be strongly relevant even after Gambartes began to advance into the world of surrealism. Just like some of his themes - self-absorbed, stunned characters, automatons and capitalist businessmen, the alienation and dehumanisation of modern times - were reformulated in an oneiric and even fantastical key, certain formal approaches and magical-realistic technical procedures continued to have a strong influence on the humorous cartoons.

Firstly, an accurate approach applied to all the elements in the painting, regardless of their spatial layout, along with an obsession for objects, which receive the same degree of attention as human beings. Secondly, an exaltation of detail through the simultaneous vision of close and distant objects, and the creation of a toy world. Finally, a cold, detached treatment, as well as a strong preference for thin, smooth layers of paint. In fact, the humorous cartoons show a view that seems to fit into a box of toys, miniatures that in most cases are as important as the main characters. Their relevance is not based solely on their detailed representation, but also on their meaning, which is as powerful as that of the scene's protagonists. However, an inherent quality of magical-realistic art - the emphasis on the improbable or the unexpected - recedes into the background here, and gives over to a world dominated by impossible situations.[22]

Itinerary of Dreams

Gambartes used *avant-garde* procedures in his cartoons such as *collage*, a pictorial montage of different spatial fragments and the accumulation of objects and characters in disconcerting situations.[23] In these works, personal experiences, visions, and dreams - based on the juxtaposition of planes typical of the technique rather than on the more traditional compositional procedures - blurred the boundaries between reality and fiction, wakefulness and dream, everyday life and imagination. His friend, the publisher and collector Emilio Ellena, associated the artist's visual limitations - which became truly severe over the last years of his life - with the development of creative skills which allowed him to generate an enigmatic and personal universe. *"These difficulties* - says Ellena - *affected his life deeply from the moment they began, and contributed to create a magical world as strong as the one he sought in his paintings. He walked without seeing, he made collages with fragments of movies he had seen and thought very interesting before the problem began, and created amazing realities out of*

20 Girondo, Oliverio, *Interlunio*, Buenos Aires, *Sur*, 1937, n/p.

21 Roh, Franz, *op. cit.,* footnote 9, p. 136 y 113.

22 Menton, Seymour, *op. cit.*, note 10, p. 20-30

23 Even though in two of these temperas —*Circo* and *Motivo para oficinistas* — Gambartes used clippings from newspaper headlines and accounting book prints, most of them are —in Max Ernst's words on Magritte's works— "entirely handmade collages". In *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 210.

everyday life"[24]. This was how this artist built something which could be described by the title of one of his cartoons, painted in 1942: an ***Itinerario de sueños*** (Itinerary of Dreams). However, here the presence of supernatural beings and situations like monsters, ghosts, demons, and apparitions adds another component which in some cases makes it possible to position his work near the boundaries of fantasy.

However, based on their imagination and construction, the cartoons are close to a figurative surrealistic style, not due to the use of automatic methods, but rather for their emphasis on the combination of apparently diverse elements displayed in an equally strange context.

Numerous themes and motifs of the Breton movement are present in these temperas: animalised objects, rebellious nature, architectural metamorphosis, fragmentation and transformation of the human body, eroticism and death, magic and rituals, among others. Along with them, the mannequins and inanimate creatures, the ramps and wood board floors, and the combination of interior and exterior spaces are typical elements of metaphysical painting updated by surrealism, as well as by other trends like Dadaism and German realism.

However, perhaps the language Gambartes that used to treat these themes is one of the factors which make these works appear disturbing to an audience used to modernism. They portray familiar surrealistic situations linked to oneiric and irrational scenes, but with a planist and synthetic treatment that is similar to that of cartoons, advertising, animation cinema, and literary illustration. In addition, as if all these elements were not strange enough within the orthodoxy and seriousness of high modernism, they are shot through with humour and the world of childhood.

However, these cartoons' exclusively formalist production or with placid and selfless contemplation have nothing to do with childish candour and ingenuousness. They exude an acid sense of humour, sharp perception and sound criticism through a complex alchemy of aesthetic tendencies, iconographic repertoires, and nuclear procedures of the modern experience. Along with them, an ideological background rooted in the artist's political activity - he had permanently and productively coupled a new form of art with his social commitment from the early 1930s - subverts bourgeois values by depicting a new social and spatial cartography: the suburbs, the most deep-rooted people, their beliefs. ***Gualicho*** (Evil Spell), ***Magia negra*** (Black Magic), ***Superstición*** (Superstition) are the cartoons with most literally represent this torsion in Gambartes' work. The first shows the terrifying image of a witch surrounded by sinister objects and hybrid creatures which combine human, animal, and vegetable features, ruling over a suburban night. If we take a look at the floor of parallel wooden boards and the composition combining interior and exterior spaces in a strong perspective it is impossible not to associate it with Carrá's and Chirico's metaphysical work reproduced in *Realismo mágico* and perhaps with one of the most famous painting of the latter - *Las musas inquietantes* (The Disturbing Muses) - except that here the staid red castle of Ferrara has been replaced by what Payró saw as a mere translation of appearances: *"the little house in the suburbs, the grieving tree, the cross-shaped sign of a telephone post"*[25].

Men as Machines

Although some of these temperas refer to superstitions and beliefs - ***Motivo para espiritistas*** (Motif for Spiritualists), ***Folletín para escépticos*** (Serials for Sceptics) - while others are linked to children's entertainment and stories - ***El cuento de la buena pipa*** (The Never-Ending Story) - many of them take a sharp and non-concessive look on the capitalist system: the tedium and alienation prevailing everyday life, the misfortunes caused by money, the devastating aftermath of war. Thus, we can see in them how the arrival of money perverted the lives of primitive men. Next, we also find the heroism of modern life shown by the obsession for clocks: objects capable of measuring time which thus build the monotonous existence of the workers who struggle with them. Finally, Gambartes' absorption in the contemporary world's most dramatic stage, whose main characters - the fallen hero embodied in the image of the soldier with a broken sword and the flying monsters threatening civilians - are the actors of the massacre: *Guernica's* bomb fallout that became so widespread over the following years.

The criticism of mercantilism and money-based power appears early in his work with ***Kindergarten de Pepe Parlante*** (Pepe Parlante's Kindergarten) in 1938, and ***Prehistoria*** (Pre-history) in 1942. In the first cartoon, a street vendor offers his merchandise surrounded by manufactured objects that grow like plants and flowers and resemble female genitals, by dissected insects and by anthropomorphic eggs in sailor clothes. However, this man, who looks like an innocent hawker at first sight, actually becomes a character from another dimension when we realise that the background landscape is a collection of architecture from the five continents: windmills, castles with battlements, bulb-shaped towers, sharp pagodas. This means that *Pepe Parlante* belongs to a planetary dimension, while the snake wrapped around his body and the insect held in a pin reveal that he does not lack aggressiveness. His face also portrays the mask of death. His engrossed attitude and squint look make him look a lot like H. M. Davringhausen's strange characters like *the Dreamer*, a daydreaming killer, or *the Speculator*, a cold and calculating businessman, which are included in the anthology of images in Roh's book. His true nature also becomes apparent when we realise that the artist contrasts this figure with the equestrian silhouette of Don Quixote, an archetypical literary character. The counterpoint between culture and the market, art and mercantilism[26] - a typical theme of heroic *avant-gardes* - is particularly relevant in the light of Gambartes' recent path. Like all his partners at the *Mutualidad* he saw his artistic practice as true militancy that was linked more to political parties and groups,

24 Ellena, Emilio, *Memoria*, in *Gambartes* exhibition catalogue, Buenos Aires, ArteBA, May 1998, p. 6.

25 Payró, Julio E., *Leónidas Gambartes*, in the *Gambartes* exhibition catalogue, Van Riel Gallery, Buenos Aires, June 1968. This text was originally included in the catalogue of works at the *Gambartes* exhibition organised by the Argentine Embassy in Washington in 1965.

26 Sanguinetti, Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 7-13.

unions and political demonstrations than to museum salons and art galleries.[27]

In the second cartoon, a prehistoric monster with a huge coin on his back intimidates a group of cavemen who retreat from him. Only a small demon crowned with a top hat dominates the monster, using his long tail as a whip. This is the same incarnation of the capitalist businessman who controls the lives of the characters in ***Motivo para oficinistas*** (Motif for Office Workers). There, terrified by this presence, many anthropomorphic clocks wander around, while a robotic man in the centre represents his everyday situation of alienation. According to Córdova Iturburu, at the age of fifteen, the painter *"was forced to begin working at a commercial office, and to live the grey monotony of a humble employee"*[28]. It was certainly based on such experience and encouraged by his ideological convictions that Gambartes created ***Proyecto de sueño para oficinistas*** (Dream Project for Office Workers), painted in 1940. The main character - actually a self-portrait taken from a photograph - holds a crazy automaton made from desk supplies: a clock, an ink well, and fountain pens. Seated on accounting books in the centre of a large wooden floor, he daydreams about a non-existent morning in which he is still sleeping despite the torment of the alarm clock. The composition suggestively evokes a painting by George Grosz called *The Diabolo Player*, included in Franz Roh's book. There are obvious coincidences, since the writer defines the German artist as *"a Goya from 1900"* who *"wants to portray men as machines, as automatons, embedded in the empty yawn of an office from the global city"*[29]. In the light of this text, *Daum marries...* - another of Grosz's works included in *Realismo mágico* - can be considered as the iconographic matrix of the machine-man portrayed in ***Motivo para oficinistas.***

In ***El último viaje de Simbad el Marino*** (The Last Voyage of Sinbad the Sailor), painted in 1939, an old seafarer flies towards the stars riding a cloud to make what is surely his last voyage before the beginning of an imminent catastrophe which will shake the universe of man: a group of projectiles heads towards a dove of peace perched on a comet, and this deadly flock will not be frightened off even by the scarecrow dressed like a Pierrot. The long foreboded premonitions of the catastrophe have come true, and the lunar Pierrot is nothing but a confirmation of the old antagonism of the groups, parties, and many intellectual fronts that spoke out against the war and Fascism: culture fighting the barbarity which hovers over the world. During the interwar period, women are represented as mothers or bearers of the fruits of the earth, and are thus linked to nature. Meanwhile, men, who often portrayed as Harlequin or Pierrot like the characters from the *Commedia dell'arte*, are a reflection on culture in a world that is overwhelmed by hostility and destruction.[30]

A year later, when the aftermath of the conflicts became apparent, Gambartes painted ***Circo*** (Circus), where a master of ceremonies covered with newspaper headlines controls a marionette soldier acting on a ramp made of wooden boards. Around him, demons carry the money sign, acrobats fall to their death, and clowns cry over their dolls' death, depicting a world which has lost its civilised direction.

In 1941, ***Cartón para la vuelta de Mambrú*** (Cartoon for Mambrú's Return) shows a flat, articulated puppet which, like a Spanish Civil War soldier, returns bleeding and mutilated. In a stormy sky we see flying monsters and a plane which - like a metallic bird - drops bombs on ruined walls and bare trees. On the earth, an eyeball and a bleeding amputated hand show Gambartes' familiarity with Freud's ominous images typical of surrealistic art. This iconography finds a perfect match in a text written by the artist in 1944, just a few months after his mother's death: *"From a gloomy clog; blood, stones, and tears, a yellow hand was calling me. The tight coil of anxiety suffocated me."* In the same text, the phrase *"All green and shivery, a huge tree was in agony"*[31] may be an additional clue in the interpretation of the numerous forlorn trees in his work. The same remark made by Margarita Sarfatti about Raquel Forner could be possibly applied to Gambartes: an artist who walks through a Dantesque jungle where *"every tree is a twisted and tormented human figure"*[32].

A Scathing Vision

Given their form and content, the humorous temperas can be placed in a tense zone, between the world of plastic arts and a field that may be akin to artistic expression but is separate from pure painting. However, Gambartes and his friends of the *Mutualidad* always saw themselves as part of everyday life and politics, and therefore pro the transformation of both[33]. Therefore, it is not strange to see the artist's involvement in advertising, literary illustration, graphic design, and any form or content embedded in daily life. Given his radical political agenda and artistic procedures rooted in the avant-garde, this involvement, far from being neutral or positive, enriched his own production as well as providing a political commentary of everyday life, the realities of capitalism and contemporary events with a political subtext. We may wonder about the sources of Gambartes' launch of an aesthetic programme that tended to erode the separation between art and life through cartoons and a series of related book, newspaper and magazine designs.

At first, given their time frame, it would be difficult to dismiss the example of Molina Campos' temperas for the Alpargatas calendars, whose huge popularity and widespread dissemination could not have gone unnoticed by Gambartes. However, the localism in

27 According to Grela: "Our sole purpose was the revolutionary meaning we gave to our works, which implied a complete break with the bourgeoisie, galleries, and art critics. We weren't interested in them and we were happy and satisfied with our non-commercial activity. If we made a linoleum print, we wanted to sell the engravings among Party members or people who were really fond of those things... none of us painted a work in order to sell it afterwards, and the time we spent painting was equivalent to gluing posters on the street or selling underground newspapers or magazines." In Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, footnote 7, p. 30.

28 Córdova Iturburu, Cayetano, *Gambartes, oficiante del misterio*, in *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954, n/p.

29 Roh, Franz, *op. cit.*, footnote 9, p. 139.

30 Batchelor, David, *"This liberty and this order": art in France after the First World War*, in Briony, F., D. Batchelor & P. Wood, *Realism, rationalism, surrealism: art between the wars (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 15-16.

31 Included in Bruniard, Mele & Eduardo Serón, Gambartes, in *Cuaderno de Publicaciones de APROA* – APROA, No. 1, Rosario, 1986, p. 18.

32 De Sarfatti, Margarita G., *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires, Argos, 1947, p. 231.

33 For an enlightening perspective on the links between life, art and politics, see Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, USA, 1984.

Molina Campos' style and his exacerbation of the anecdotes, habits and physical features of the Buenos Aires pampas inhabitants was hardly consistent with Gambartes' work, particularly his humorous cartoons, as can be seen in his break with mimetic and representational aesthetics, despite his realistic approach to the topic and his unyielding search for new forms and techniques such as collage and photomontage, or the spatial discontinuities and use of simultaneity that breaks the linearity of the narrative, which is a feature in modernist constructions. Above all, makes use of this radical combination of objective aspects linked to the tangible and real, as well as the extremely subjective dimension where the deepest states of the consciousness arise.

Secondly, given the artist's affiliation with a movement called left-wing modernity, we must consider certain illustrations in newspapers and cultural magazines, which in those days endorsed a political commitment and the modern avant-garde aesthetic movement, such as the five issues of *Contra* magazine (which means "against") published in 1933. Its covers - designed by people like Guillermo Facio Hébequer, Tito Rey or Enrique Fernández Chelo - displayed a wide range of realistic styles from the expressionist exaltation of "monumentalism" to social caricature or constructive order. Within this group, we find prominent artists such as Frans Masereel from Belgium or Clément Moreau from Switzerland, who were renowned for maintaining a fluent dialogue between traditional scenes and the world of political illustration in their work shown in Buenos Aires and Rosario: the former through his illustrations and the latter within the framework of a venue that was very meaningful to the left-wing culture, such as the AIAPE (*Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores* - Association of Intellectuals, Artists, Journalists and Writers) art gallery in 1936. Also, noteworthy are the contributions of modern artists such as Emilio Pettoruti and Raquel Forner, Horacio Butler or Aquiles Badi, whose works used in ad campaigns renewed the imagery repertoire in large circulation newspapers.

On the other hand, Gambartes' sensitivity was probably stimulated by graphic and caricature exhibitions that took place at Witcomb's, such as Andrés Dameson's Caricature Show in 1931, or Delgado's *Affiches* exhibition in 1932. The caricature field must certainly have been most intriguing, and in this sense there was an obvious affinity between some of Gambartes' work and that of the Mexican caricaturist Miguel Covarruvias, especially if, beyond the formal, decidedly modern options, we focus on the coincidences in their iconography and their common fascination for archaeology and ethnography.

Covarrubias, famous for his book, *Negro Drawings*, whose designs were reviewed in Buenos Aires by the avant-garde publication *Martín Fierro*,[34] had begun a remarkable transformation of the caricature in the early 1920's. His opinion was that the genre, which had been influenced only slightly by trends such as cubism and futurism, would replace the traditional emphasis on contour and profile with a "formal abbreviation" that entailed reducing a picture to "its smallest and most essential expression". Ten years later, between 1931 and 1935, he created the *Impossible Interviews*, pictorial and verbal satires published in New York magazine *Vanity Fair*, "*one of the privileged forums for cosmopolitan creativity*", which like its successor, *Vogue*, could be found in newsstands in Rosario.[35]

One of these curious encounters was between Auguste Piccard and William Beebe, in an aquatic scene with boats, submarine spheres, mermaids and sharp-toothed fish beneath the light of a starry sky. The iconographic coincidences between these scenes and the vignettes Gambartes created for the *Boletín de Cultura Intelectual* (Intellectual Culture Bulletin) in January and February, 1940, could not be more suggestive. The first of those vignettes, under the title **Aquario** (Aquarius), depicts a sunken ship and bomber planes, a threatening sphere and books drifting away as the consequence of the catastrophe. The second one, **Peces** (Fish), returns to the image of a shipwreck caused by war. Under a starry sky, a small ship is overcome by a gunboat, while under the sea a large fish attacks a school of smaller ones. The coincidences do not end with the listing of the elements that make up these images. If we look at the eyes of the witch in ***Gualicho*** (Evil spell), for instance, and the eyes in the characters in the *Vanity Fair* illustrations, we can perceive similarities in the way both artists deal with the human figure.

The *Boletín*, whose publication extended over a period of almost a decade, with interruptions, from mid 1938 through late 1947. In a long sequence of issues between November of 1939 and October of 1943, we find clever little vignettes by Gambartes on the cover. These drawings are made with one or two types of ink and they were created to accompany the typefaces used in the headlines of each issue that illustrated the signs of the zodiac. Its director, writer R.E. Montes i Bradley, commented on Gambartes' aesthetic choice - whose work was identified with humorous cartoons from then - as moved both by the crude historical moment and the stimulus of the most intimate states of the mind. "*In this new cycle of life - he said - the artist, for external and internal reasons, has realised that humour is an expressive and juicy language. Due to the anarchy that rules in the civilised and cultivated world, the historical moment, exchanges its sensible ways for a dark fate, and loses its senses. it breaks its moral balance and disturbs the universal order of the substantial values of the spirit. The states of the mind, when you listen to their formidable, intimate struggles, are but a beautiful communicational metamorphosis of the subconscious that is very difficult to keep at bay.*

Thus, with his "scathing vision" Gambartes imagined and drew miniature characters and scenes that he assigned to the zodiac signs.[36] While some of these funny designs - where a little Cupid fallen into a waste paper basket represents Sagittarius, or a skein of wool with knitting needles for legs represents Capricorn - are intended as a parody in the face of the solemn traditional designs, others - the ones representing Aquarius or Pisces - are part of the critical view on war that he also expresses in his temperas. In addition, other traditional representations such as Virgo, Libra and Gemini display features in common with his humorous cartoons: the maiden and the old Faun, the birds cut through and through by arrows or knives.

34 Rodríguez Lozano, Manuel, "Miguel Covarrubias", in *Martín Fierro magazine*, Buenos Aires, year II, issue 21, 28 August 1925, p. 3.

35 Navarrete, Sylvia, *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, Mexico, CONACULTA/Era, 1993, p. 11-12.

36 Montes i Bradley, R.E., "On the ecliptic" in *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, Year 2, Issue 13, November 1939, p. 3.

A few months before the launch of the new season of the *Boletín*, and in the context of the Santa Fe Books Fair and the First Illustrated Poetry Convention, Gambartes collaborated with Montes i Bradley by illustration "*Poema de eternidad*" (Poem to Eternity) written in 1939: an ode to the eternal renewal of life in the birth to death cycle, the succession of day and night, the journey of the stars and the contrasts between living things, such as birds and fish, flowers and fruits. The poem's text is aligned vertically in typed font in the centre of the page, framed by a fine rectangle, freehanded by Gambartes. In the bottom right of the square the intersection of two graphite lines defines a shaded corner at the paper end. In the background, the artist uses a succession of curves that unite a world of waves and fish with that of a bird that spread its wings and forms a cross between the silhouettes of the sun and the moon. The clouds' organic design, the synthesis in the contours of bird and fish, the simple abstraction of the half moon and the sun's circle provide a marked contrast against the square geometry that frames the poem.

The illustration for the Poem, given its topics and formal treatment, draws a link between the metaphysical vignette for the Avant-Garde Plastic Art Exhibition and the *ex libris* ink drawings in the volumes of *Paraná* magazine: the silhouette of a young woman, entirely defined by the rhythm of the curves that shape her hair and the undulations of her skirt. Her hands unite extremes within nature, as she holds a flower pointing to the stars in her right hand and the fish from the emblematic Paraná river in her left. She is like a nymph in movement, unstable in her stance, and is completed by a phrase that reinforces this sense of vitality and rebirth: "Her hair, the foliage and the plumage are but one and the same thing." In all of these works we see that the economical and synthetic lines, the rhythm of the curves joining the extremes of the composition and the pencil or pen crosshatchings generating volume and a controlled spatiality are the formal constants which punctuate the artist's graphic trajectory.

In parallel with the *Boletín*, Montes i Bradley published the Paraná magazine under a very explicit motto: "The spine of the Mesopotamic region - the rich vein, the tense nerve and the clear voice of intellectual Argentina, Corrientes, Chaco, Entre Rios, Formosa, Misiones, Santa Fe - expressing their turmoil". Conceived as a series of thick quarterly volumes, published in 7 issues between the winter of 1941 and the summer of 1943, Paraná magazine condensed the cultural panorama of this vast geographical region of Argentina by covering its pages with the most relevant pearls of its literature and arts. Although there were great exponents of the visual arts such as Uriarte, Vanzo and Warecki, who were renowned for their modernity, and López Armesto, Gianzone and Berlengieri, who contributed a fantastical and surreal tone to the scene, Gambartes was one of the publication's most determined collaborators. He designed the ex libris, many of the caricatures, small drawings and the back cover vignettes. The latter, under the title "**Litoral Argentino"** (Littoral Argentina), condenses the artist's path during the short life of the magazine: they begin with a crying yacaré (a species of local alligator) that is clearly linked to the humorous language of cartoons and they close with a coloured corncob, akin to the language of his watercolours and dream-like drawings.

Powerful Telluric Roots

On the pages of *Paraná*, the publication of the *Cuadernos del Litoral* (Littoral Notebooks) was announced as part of the same editorial project that would now include *Pampa* by Fausto Hernández and *El brujo de paja* (The Straw Wizard), a children's comedy in three short acts, written by Fryda Schultz de Mantovani and illustrated by Gambartes.[37] In *El brujo de paja,* dreamlike and mysterious visions in the metaphysical art style filter through the innocent guise of a children's story. They are coupled with the enigmatic everydayness and lunar nature of German magical realism: obsessive flowers, night-time figures, and a wild landscape inhabited by the spectral silhouette of the wizard, which almost anticipates the fleeing figure which will later on appear in Gambartes' oneiric engravings and drawings. The wizard, an anthropomorphic construction roughly made with dry grass and rags, is strongly reminiscent of dolls, automatons, marionettes and mannequins, which are an attempt to emulate a living being. Another main character, a dog taking care of the children that has been turned into a marble statue by the wizard will be brought back to life by the river fishes who will feed him healing water, somehow evokes the surrealism present in this metaphysical theme: the substitution of living creatures for strongly provoking and disturbing inanimate beings.

The book's illustrations led its publisher to comment on Gambartes' career, which he saw as the *"optimistic search for artistic expression"* capable of translating an *"equivalent mood"*. Montes i Bradley developed this argument by stating that such equivalence was sometimes linked to *"the powerful telluric roots of an objectivism"* which became apparent in his *"concern to achieve ideal truthfulness, as can be seen in his attempt to reflect the soul of the suburbs within his watercolours"*. At other times it was linked *"to the meditative consideration of subjectivism's meandering, evidenced in the maximum peak of abstraction, as is the case with his attempt to hint at the reason for psychic conventionalism in his tempera humorous cartoons"*.[38] In other words, it had to do with the alternative that lay between realism and surrealism which stretched artistic production during the 1930s and is present in Gambartes' magical-realistic landscapes and humorous temperas. This magical realism could be identified with the *objectivism* and *ideal truthfulness* of which Montes i Bradley spoke, as it was certainly very similar to the notion of *ideal truism* which is one of the possible names for the new post-expressionist art used by Franz Roh in his book.

Gambartes illustrated the cover of *Ciudad en sábado* (City on a Saturday) by Facundo Marull with an accumulation of houses combining different perspectives and a few little rascals playing seesaw on a clock. With this image that is linked to his cartoons and certainly with the illustration of one of Marull's poems *Rosario Norte y su vejez de medias caídas* (Rosario Norte and his Half-down Old Age), presented at the 1939 Show, the painter introduces us into his friend's urban and definitely avant-garde writing style. They are nineteen poems written between 1936 and 1939, strongly anchored in urban spaces and in the experiences engendered by

37 The bookplate of *Cuadernos del Litoral* could be considered as the counterpart of the main drawing in *Paraná*. It portrays the figure of a sower who glides obliquely over a yellow rectangle throwing letters into the furrow. Here, as in his other drawings, Gambartes employs different visual textures and deep black planes to create a powerful masculine image linked to the typical chores of this region.

38 Montes i Bradley, R.E. in Fryda Schultz de Mantovani, *El brujo de paja (Comedia para niños, en 3 actos breves) Rosario*, *Cuadernos del Litoral*, 1941, n/p.

visiting them, as is evidenced by some of their titles: *Plaza Pringles sin María Luisa* (Pringles Park without María Luisa), *Exhumación de Wheelwright* (Disinterment of a Wheelwright), *Sonata del Parque Independencia* (Independence Park Sonata). These poems were also permeated by a night-time and surrealistic atmosphere, by the disconcerting juxtapositions probably emphasised by the writer's verbal automatism which was also used by Gambartes in his plastic work. They are accompanied by ten small fountain pen drawings which portray neighbourhood characters, carousels and horse-driven cars, as well as figures that blend into the landscape and who are subjected to extraordinary transformations. The drawings were probably made before 1941, the date when the book was published by the AIAPE from Rosario, and based on their linear nature and limited planes of texture they are perhaps the most primitive configuration of oneiric drawings developed during the first part of the decade. Of a strongly free design, made with a "shaky" and "irresolute" line,[39] they appear to prove that the artist is substituting an approximation of different realities with an automatic procedure, more similar to the instantaneous transcription of thinking fostered by surrealists. Perhaps initially a simple one is made by a fountain pen on paper.

The relevance Gambartes attributed to his production of temperas and drawings is revealed by the fact that two of his paradigmatic works were published in different issues of *Nueva Gaceta,* the noteworthy cultural magazine published by the AIAPE between May 1941 and June 1943. In the third issue, accompanied by a story by Facundo Marull, *El destierro maravilloso* (The Wonderful Exile), Gambartes presents one of his first oneiric drawings. Its iconography and figurative resources it seems to infer to something which still belongs to the realm of his humorous temperas in the hallucinatory world of his ink drawings: a figure sitting on a bed in a room with a wooden floor surrounded by a huge theatrical shoe, an unusually large fly and a threatening sun and clouds over a landscape of barren trees. A little later, in the ninth issue, ***Circo*** (Circus), one of his most openly political cartoons due to its reference to the world conflict, is reproduced. It accompanies the cover article *Misión del escritor* (Writer's Mission) by Héctor P. Agosti, which advocates ideological commitment and direct communication with the people.

If we observe the books and magazines that Gambartes illustrated during those years, we see the coexistence and smooth transition between humorous cartoon and oneiric drawing.[40] In reality, at least at the beginning, the same iconography is used within different techniques, creative procedures, and formal means: barren trees and inhabited landscapes, wooden boards and characters locked inside rooms, giant flies and amputated limbs, unusually large objects and miniature human beings. Afterwards, an endless gallery of demons, ghosts, spectres and legendary apparitions will appear. In short, they are the presence of death linked to the outbreak of war, which at times we cannot differentiate from the irrepressible flourishing of superstitions and popular beliefs with which the artist was obsessed.

The illustrations for Beatriz Vallejos' first book, *Alborada del Canto* (Singing Dawn), show the feeling of hopelessness engendered by the last throes of war in the its cover design - a snapped-off tree from which strange buds emerge. The poems, which begin with intimate memories of childhood and adolescence, end by evoking García Lorca, paying tribute to Romain Rolland's death, honouring the *maquis* who collaborated in the liberation of Paris, and announcing a new year and a new era. Accompanying this shift, Gambartes makes a fountain pen drawing of a rooster who crows that the sun is coming out on the high plateau, and beyond shows the typical iconography depicting the downfall of civilisation, embodied first in the motif of ruins preceded by a gigantic head, and then in the devastated landscape which frays out into the sky in a pile of rubble dry grass, broken branches and barren trees.

The Deepest Well of Ourselves

Between the end of July and the beginning of August 1949, *Amigos del Arte* presented an exhibition which gathered more than fifty works by Gambartes including watercolours painted on glass paper and ink drawings from the series ***Imágenes oníricas*** (Oneiric Images). At the closing ceremony the poet Arturo Fruttero read an essay about his friend's work, in which he warned that those who viewed them *"would feel their soul, as the air rarefies when you descend to the bottom of a mine or the depths of the sea. More than the blackness of the Indian ink that stands out from the whiteness of the paper. More than the obscure grave into whose depths you must plunge, along a never-ending path of infinite brushstrokes. It is because you feel that the hole portrayed in the drawing will lead the deepest well of ourselves. Who are these monsters who face us when we give them a face? Are they the result of a wild fantasy? Monstrous dreams of reason? Or are they the representation of a long and multifaceted self-portrait?"*[41]

In fact, this series of ink drawings made between 1941 and 1945 — although the sketches and extensions can be tracked before and after those years — had been given full shape during that period into the virtually black drawings mentioned by Fruttero. In some instances Gambartes included one or more figures who stood out from the background due to the strong contrast between light and shadow, and the complex graphic treatment which was distinctly differentiated from the untouched support. In other cases the automatic tracings overlapped onto one another, covering the paper completely beneath a tight network of lines out of which a whole world of terrifying apparitions emerged. In general terms, the barbarity of the war which had been forecast years before and which finally occurred with unprecedented brutality — fighting machines, bomb fallout, devastated cities, massacres — are portrayed within the first group via archetypical images like destruction, large heads, amputated hands, filiform female figures and uniformed corpses carrying guns. Within the second group, from the texture's blackness there emerges a universe of superstitions and beliefs, witches and covens, supernatural beings who suffer strange metamorphoses, apparitions and ghosts

39 These words, applied to the artist's late work, appear in Bayón, Damián, *Una 'pintura de cámara', la de Leónidas Gambartes* in Various Authors, *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p.18.

40 The illustrations for *Los dos jardines* (The Two Gardens), Monteiro Lobato's story published in the Anuario Jackson 1948 show the final extension of the language used in the humorous cartoons. However, here the series' imaginative trait is barely perceptible except in one detail: an enormous heart surrounded by an almost anthropomorphic plant.

41 Fruttero, Arturo, *Indagación de una pintura (Exploring a Painting)*, in *Revista de Historia de Rosario*, Rosario, Year II, No. 7-8, July-December 1964, p. 35.

inhabiting a natural environment that is as yet undomesticated by men.[42]

Around 1958, Gambartes had made a revealing statement included in a film by Simón Feldman: *"I needed to kill my own personal ghosts in order to focus on other people's."*[43] These words evoke the artist's biography, the stories heard from his father and grandmother, his experiences in the poor neighbourhood where he spent all his childhood, the visions he experienced at different moments of his life, and the visits to the coast and countryside near Rosario, where he had the chance to meet the people who fiercely kept up magical beliefs and practices deeply rooted in the popular culture.

A look into these works shows Gambartes' acute sensitivity to psychological, cultural, and political issues, since his research and probing into the territory of conscience, the exploration of different aspects of the ancient and underground culture, and his addressing these topics from a world-changing view warn us against reading his multifaceted production from an exclusively aesthetic perspective.

The fact that he belonged to an openly political groups in the early 1930s is not the only evidence to prove this. His artistic itinerary was nourished by the movements who advocated the renewal of modern art and by the struggles of the most radical political movements, and these led him to support consistent political views and behaviours as is evidenced by his affiliation to alternative artistic associations during the 1940s and 50s.

When the consolidation of fascism in Italy and Hitler's rise in Germany became an terrible reality which threatened not only the incipient Russian revolution but Western liberal democracies, Gambartes and his partners from the *Mutualidad* participated in an active anti-fascist and anti-war campaign through the Communist Party and other groups which championed the same cause. The participation of these artists at the *Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios* (Union of Revolutionary Writers and Artists) as early as in 1933 evokes the building of a social network of militants and intellectuals which prefigure — from the beginning of the decade and due to Romain Rolland and Henry Barbusse's tenaciousness — the politics of the Popular Fronts.

Years later, when the threats became reality with the outbreak of war and Germany's occupation of vast tracts of Europe, the development of the avant-garde movement was violently interrupted, driving surrealists and other artists away to the New World. The presence of Breton's advocates in Mexico and the Caribbean, in New York and the Western American coasts — his contact with Latin American art, ethnographic manifestations, and the culture of ancient pre-Hispanic societies — had a strong impact on the creators of the new continent, even in the far-away city of Buenos Aires, one of the southernmost and most cosmopolitan places in South America. Gambartes — who had been using a magical-realistic style for many years — was deeply influenced by this proliferation of surrealistic impulses, as can be seen n his humorous cartoons, and much the more so later in his oneiric drawings. The presence of a telluric, hidden, and supernatural side, which is latent in most of his artistic itinerary, definitely took shape when the search for the irrational, wonderful, mythical and magical became omnipresent in his work, at a time when a world repressed by the urban and bourgeois culture of a port city was struggling to see the light and work its way into the heart of modern art.

II. NATIVE CULTURES, CONTEMPORARY SENSITIVITY

From David to Tanguy

In November 1939, R.E. Montes i Bradley began to publish a series of articles about French art entitled *From David to Tanguy* in the *Boletín de Cultura Intelectual*. They were included in four issues until February 1940. The last, mostly devoted to developments in surrealism, contained decisive paragraphs of the manifesto *Towards a Free Revolutionary Art* written by André Breton, Diego Rivera, and León Trotsky. Considered as one of the core texts of Latin American avant-garde, whose historic cycle came to a spectacular end in 1938, the manifesto supported artists' independence from political powers — let us not forget the strong pressured exerted on art and culture by Stalin's Russia and Hitler's Germany — without falling into purism, and took the preparation of the revolution as its primary purpose.[44]

Gambartes — who from that time had begun to illustrate the *Boletín*'s cover with incisive zodiac vignettes to accompany each issue's headline — was not unfamiliar with these debates. From his highly radical left-wing perspective he had created an unusual work which coupled critical views of contemporary realities with the imagination: a line of thought and inventiveness which could travel the road of mystery inherent to metaphysical art and German magical realism, or the surrealist path of subversion of the physical world. The *Boletín, Paraná* magazine and other publications by Montes i Bradley [45] welcomed different authors whose work fluctuated between a critical look into the surrounding world and an adherence to some aspects of surrealism, which carried international prestige at that time. They were painters and drawers like Juan Berlengieri and Pedro Gianzone, who had belonged to Antonio Berni's group and were later joined by Amadeo López Armesto, a Spanish artist who had recently moved to Rosario and painted enigmatic works similar Gambartes' in terms of their

42 "There is a way to create shapes and colours. For a true artist this is like a fingerprint, something distinct and individual: a testimony. An artist is not a solitary operator, he is a man connected to his social environment. He is a recorder in the way he expresses and clarifies things which are otherworldly for other people." Interview with Leónidas Gambartes by Rubén Sevlever for *Pausa magazine*, published for the first time in the catalogue of the retrospective exhibition of his work at the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum in Santa Fe in 1958.

43 In 1958, the National Commission of Culture asked Simón Feldman to make a film about Gambartes' life and work, based on a script by Mabel Itzcovich and Feldman himself. A year later, under the title *Gambartes, pintor del Litoral*, the film was shown at the *Broadway* cinema in Rosario.

44 The text was early received by Borges' article *Un caudaloso manifiesto de Breton*, published in *El Hogar* on 2 December 1938. According to Jorge Schwartz, "*Borges derogatorily likens Breton, Rivera, and Trotsky's text with the manifestos of the 1920s, rejecting them because they represent cultural authoritarianism and aim to impose collective aesthetic projects which inhibit individual initiatives. In fact, it is a contradiction to propose 'a free revolutionary art' and at the same time defend the association of artists into a federation based on the opposition to 'pure art' and the preparation of artists for revolution*". In *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 458.

45 One of these publications of 1944 involved a group of poems by Montes i Bradley collected in *Alabado sea tu nombre*, the first of the *Carpetas del Grillo* with two dry-point engravings specially made by Juan Berlengieri, and a bookplate by Ricardo Warecki. It must be noted that the writer had also been in charge of the art page of *La Capital* newspaper in the 1930s, which he called *Balumba* —a word which means racket or muddle— and from which he supported the organisation of the controversial 5th Show where the large neo-realistic works made by Berni and the *Mutualidad* groups gained massive popularity.

iconography, atmosphere, and suggestion. The *AIAPE* was also a welcoming place, whose first magazine *Unidad en defensa de la cultura* (Unity in Defence of Culture) included illustrations made by artists who shared the same aesthetic preferences and ideological commitment. In those years, Gambartes was not only a regular of the *AIAPE*, participated in its activities and illustrated its last publication, the *Nueva Gaceta;* he also met frequently with writer José Portogalo — sent to Rosario by *Crítica* newspaper —, poet Facundo Marull, painters Andrés Calabrese and Domingo Garrone, and the brothers Guillermo and Godofredo Paino, who were sculptors and engravers. These meetings reveal the relationships and interactions among committed intellectuals and artists, for whom realism and the new forms of figuration were as important as surrealism. Antonio Berni, a typically committed creator of the time, had been involved in this trend as well as with Marxism during the last part of his stay in Paris. It was such a significant experience for him that it followed him during the 1930s, when he moved to Rosario and founded the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.* Although the testimonies of its members sometimes emphasise certain aesthetic options, their work proves that along with the different variants of protest realism and the technical influences of Siqueiros' muralism, the presence of surrealism was as relevant as the Dadaist procedures, the iconographic repertoires of Italian metaphysical painting, and the serious formal imprint of German realism. In the case of Gambartes, magical realism's motifs and metaphysical atmosphere had propelled him into the territory of mystery, away from the field of surrealist art. The artist was far from being alone in his attitude, which was linked to Spilimbergo's absorption in oneirism when the latter illustrated a strange night-time adventure by Oliverio Girondo in his work *Interlunio* (Interlunar Period); Juan Batlle Planas' temperas, automatic drawings, and *collages* exhibited at the *Teatro del Pueblo* in 1939; and the *Orión* group exhibitions held in 1939 and 1940. The aesthetic and ideological interactions prevailing in the 1930s were also exemplified by the fact that some of the members of the *Orión* group — like Orlando Pierri, Luis Barragán and the engraver Mauricio Lasansky — had created realistic experiences and large murals a few years before which warned of the harsh conditions endured by rural workers in the provinces.[46] As Raymond Williams correctly put it, during the period of the Popular Fronts, *"the forces were regrouped: the surrealists with the social realists, the constructivists with the folkloric artists, popular internationalism with popular nationalism"*[47].

During the late 1920s, the group who produced *Qué* magazine — the first surrealistic publication in Spanish whose only two issues came out in 1928 and 1930 — was outwardly unrelated to the artistic and literary avant-gardes in Buenos Aires, which had also been largely insensitive to this new trend's revolutionary dimension. However, in the early 1940s one of the magazine's creators, Elías Pitterbarg, held a series of meetings where surrealism was virtually the only topic of interest and where the conversations and practices of the artists and intellectuals present still demonstrated the close link between this trend and the left-wing politics which had characterised the previous decade.[48]

In various Latin American capitals like Mexico and Buenos Aires, surrealism was an aesthetic and political alternative which also enabled the drawing up of a new social and cultural cartography. Gambartes, who had learned its premises through Berni's recommendation, dove into the world of dreams, unique associations, and automatic practices; first, through his series of humorous cartoons between 1937 and 1942, and afterwards through his oneiric drawings between 1941 and 1945. In this way he maintained an intense and steady relationship with the creative procedures and the ideas of surrealism which allowed him to take a critical look at reality whilst highlighting the beliefs, superstitions and magical practices that were part of his childhood and which were nurtured by frequent visits to the city suburbs and his familiarity with the people there. It is worth noting that during the 1920s surrealist intellectuals and ethnographers had engendered strong cultural criticism through their extreme familiarity with the customs and way of life of societies from other continents and the conventional nature of the conceptions prevailing in the European world.[49] The impact of such research about the peoples of Africa, Oceania, Asia, and the Americas, along with the suggestion of the objects accumulated in the old Trocadéro museum was so strong that artists like Man Ray and Yves Tanguy held explosive exhibitions at the Surrealist Gallery showing avant-garde works accompanied by objects from Oceania and America.[50] In addition, during the years of diaspora and migration to the New World caused by the outbreak of World War II, the surrealists became actively interested in the myths and the magic of so-called *primitive* societies: Seligmann's incursion among the Tsimshian Indians, Max Ernst's travel to Arizona to find the ancient makers of *kachina* dolls, Wifredo Lam's voyage to the Caribbean, Breton's visit to Mexico, and the publication of the American Indian issue of *DYN* magazine are some of the international instances of this movement, which predictably reached the far-off city of Buenos Aires.[51]

In 1942 Gambartes exhibited his *Humorous Cartoons* at the Müller Gallery in Buenos Aires, with an introduction by José Portogalo, while some years later, in 1949, he exhibited his oneiric ink drawings at *Amigos del Arte* salons in Rosario, with an introduction by the poet Arturo Fruttero, who referred to the salient role played by "misery" and "mystery" in this set of the artist's works.[52] Misery which might allude to the darkest side of personal behaviour and thoughts, the most questionable social conduct within a system capable of going to extreme lengths to favour profit, or to the lack of the material goods and conditions essential for living. Both types of misery, as well as the mystery present in the most trivial events and things were tangible everyday reality for Gambartes, who had heard fabulous tales of the Tucumán countryside from his father, had experienced visions and apparitions, and had got

46 "In a large fresco they paint the drama of life in Patagonia. It is a work by Lasansky and Barragán", in *Crítica*, Buenos Aires, Argentina, 16 October 1935.

47 Williams, Raymond, The Politics of Modernism. Against New Conformists, Buenos Aires, Manantial, 1997 (1989), p. 83.

48 Rivera, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

49 Clifford, James, *On Ethnographic Surrealism, in Cultural Dilemmas. Anthropology, Literature, and Art in Post-modern Perspectives*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1988), p. 149-188.

50 Rubio, Oliva María, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 200.

51 Alix, Josefina & Martica Sawin, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, Queen Sofía National Museum Art Centre, 1999.

52 Fruttero, Arturo, *Indagación de una pintura*, *op. cit.*, p. 38.

to know the beliefs and rituals of the humble inhabitants of the suburbs where he spent his childhood. Like his teacher Antonio Berni, or Juan Grela, his inseparable companion at the *Mutualidad,* Gambartes also perceived the Faustian and predatory nature of modernity. Each of these artists developed a unique and acute view of the exclusions inherent in the exploration of the Latin American social scenario proposed by Siqueiros, the careful observation inherited from German realism and the rejection of the rationalistic and bourgeois world of surrealism. Grela, who had migrated with his family from the distant province of Tucumán, early on created a typical painting which combined the poverty surrounding the temporary residents of a tenement building in his native land with the supernatural power exuded by stories told by a reader. *"The painting I called 'El lector' (The Reader)* — says Grela — *is a memory of a scene I used to see every day at a tenement building in the province of Tucumán; there, every evening a strange man used sit in his room and read a book of horrifying stories to all the neighbours who wanted to listen to him. That atmosphere of terrifying fantasy combined with an appalling misery, embodied in the reader and his amazed listeners inspired me in this painting"*.[53] However, the tension of this piece's mysterious element became was fully defined when the painter discovered *La Basurita* (which means *the little dustbin*), a wretched neighbourhood in the south of Rosario, whose almost rural environment reminded him of the one he had known in the north, whose fascinating image accompanied him for many years.[54] Gambartes looked beyond the shanty towns and wastelands which caught Grela's attention, and focused directly on the dusty streets of the suburbs, the small streams that flow between fences and palisades, or the last row of small houses before the plains. In the series of linoleum engravings that he produced around 1942, mystery grows within colossal heads and barren trees which lift their arms to the sky like grieving figures, within ghosts and shadows that slither along the cobbles, in imaginary children amidst the houses. However, amongst them there are also the violently torn tree and the amputated hand, the gigantic fly and the bomb fallout that traces a whirlpool in the darkness. They speak of a different form of misery: the war that ravaged the world like an uncontrollable and devastating wind.

The Magical Children

Through his oneiric drawings, Gambartes had created a thrilling anthology of war: devastated fields surrounded by barbed wire fences, soldiers turned into corpses, buildings and walls in ruins. However, he had also entered a territory at which he had hinted in some of his humorous cartoons, from which he would never return: a world of witches and covens, sorcery and terrifying beings, anthropomorphic vegetables, fantastically metamorphosing characters, the superstitions and beliefs of the people who lived in the humble houses of neighbouring fields and the hovels by the Paraná river; people who had migrated from the interior provinces or who had lived there for many generations and still kept traces of the old northern cultures or the those of the littoral in spite of the successive mixture of races.

In ***El ídolo*** (The Idol), a painting from 1944, Gambartes once again couples the sense of devastation that inevitably permeates war time with a sense of *primitive* religiousness and reaffirms his supernatural explorations. A snapped tree surrounded by branches and pebbles which look like human remains in the middle of a lunar landscape is unmistakably reminiscent of the ever-sinister aftermath of a fight shot through with expectancy and grief. The unmistakably anthropomorphic nature of the tree stump, reinforced by the title of the painting, seems to prove that the author had read *Ismos* (Isms), a significant book by Ramón Gómez de la Serna published a year before, where the chapter on "Negrismo" refers to the operations of the historic avant-garde during the first decade of the 20th Century. At the peak of *négrophilie*, artists and intellectuals fascinated by *primitive* art created all kinds of idols, from the spectacular geometric African sculptures admired by the *fauves* and cubists, to evocatively shaped trunks which were not carved and yet symbolised ancient and exotic deities.[55]

However, in spite of these striking coincidences there is another strongly remarkable fact, considering Gambartes' interest in literature, especially poetry. During those years, Oliverio Girondo concluded *Tótem* (Totem), one of the poems included in *Persuasión de los días* (Persuasion of Days), with a phrase which seems to be artistically interpreted in the painting ***El ídolo***: *"Who will tell me whether it is a god or a tree!"*. Gambartes knew of Girondo's poem *Interlunio* as the reviewed text and illustrations had appeared in Montes i Bradley's *Boletín de Cultura Intelectual*. The poet's work once more became a possible reference with his poem *Noche Tótem* (Totem Night) from his book *En la masmédula*. In it a significant word appears: *mitoformas* (myth-forms). It was a word he used to describe some of his most representative work from 1954. In 1958, one of the poems of this book, *Topatumba*, was edited in a dossier with illustrations by the surrealist poet Enrique Molina which with their organic and geometric elements imitate both Wifredo Lam's wild universe inhabited by African spirits and Leónidas Gambartes' hieratic gods of the Americas.

However, in spite of its foreboding character, ***El ídolo***'s style and iconography are still linked to the series of humorous temperas and oneiric drawings which are influenced by automatism, surrealism in the definition of the image through the *collage* technique and the exploration of the universe of beliefs of indigenous societies and socially excluded groups, which moved away from the exclusively aesthetic and formal perception of the classic *primitivism* inherited from the French cubists. The new themes bubbling in Gambartes' imagination were given shape and structural support by two texts: the translation of *Primitive Art* by Franz Boas, which was dedicated to the artistic expression of the indigenous peoples of the North American Pacific coast and was highly esteemed by exiled surrealists, and *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism),

a collection of lessons by the renowned Uruguayan avant-garde artist Joaquín Torres García. The latter, who had lived in Paris

53 Rodríguez, Ernesto B., *Juan Grela G.*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 2.

54 "... in *La Basurita* (The Little Trash) I found a subjugated world... There was an atmosphere there, or maybe I was just predisposed towards it or in need of something of the sort, and it drove me to work... I felt the sensations of that neighbourhood in my own body, because they were somehow the kinds of things I had lived in my childhood." In Ghilioni, Emilio, *Conferencia sobre Grela*, Rosario, Bernardino Rivadavia Cultural Centre, 27/19/99, typed text.

55 Gómez de la Serna, Ramón, *Negrismo*, in *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 123-136.

during the fashion for negro art and had played a part in the *aestheticisation* of pre-Columbian objects through exhibitions like *Les Arts Anciens de L'Amerique* with the old *Trocadéro*'s collection. He gave many different examples of the European avant-gardes' appropriation and recovery of African and Polynesian statues, pieces from the Americas and all ancient civilisations. However, Torres García also presented a model for the creation of an image based on an orthogonal order inherited from neo-plasticism, which he had discovered prefigured in Andean American civilisations. This order subdivided the support according to the golden ratio, and created rectangles in which he placed a synthetic iconography that encapsulated humanity's universal heritage. Torres García's planism, geometry, and abstraction offered the possibility of restructuring within the image's support and synthetic construction. Gambartes did not take this literally; rather as a suggestion which allowed him to lay the deliberately simplified human figures, animals, objects, and architectures out not in rectangles that were limited by graphics but in a spatial order following vertical and horizontal directions, that allowed him define the position of the elements, and their depth in a whole new way.

Although Roger Pla suggested that his friend abandon *"the stagnant backwaters of surrealism"*[56] and embark on the adventure proposed by Torres García, both Gambartes and Grela had already become interested in this constructive direction which they had gleaned through references from other artists and individual reading, and which they embraced with unrelenting strength and conviction after the book's publication in their own, unique ways. However, beyond this suggestion, Roger Pla had a decisive influence on Gambartes. This can be deduced from the latter's works from the late 1940s and from the words of various critics who see a similarity in his painting with Pompeii and the Etruscans, Picasso and Campigli, who had clearly showed their desire to study the classical Western past.[57] The publication of Pla's book *La pintura pompeyana* (Pompeian Painting) in 1947 was certainly a decisive stimulus for the new images produced by Gambartes and the creation of a new order suggested by Torres García, who had also made use of the old Mediterranean influence since his early Catalan paintings.

Los niños mágicos (The Magical Children), a painting probably produced around 1953, suggests Gambartes' incursions into ancient art. In a text related to the piece, perhaps inspired by the artist's own words, its meaning is briefly explained: *"The child musicians represented in this painting are taking part of a magical ceremony. Certain characteristics of the piece evoke Pompeian frescos portraying practices of the Dionysus cult that were linked to demonology."* [58]. Pompeian murals[59] — some of their styles in particular — present mythological scenes deliberately framed with the intention of producing an effect of pictures lain on walls and architectural landscapes which look like the view through a window, thus exacerbating an effect of perforated walls. Among the examples of ancient Roman murals, the friezes of the Villa of the Mysteries may have offered a model that Gambartes could apply to his work. The characters in the friezes are arranged on a narrow road and stand out from a background of rectangular panels where the protagonists are conducting strange and solemn rituals. In this representation of Dionysian mysteries, the officiants conducting them merge with the figures of Dionysus and Ariadne, and their circle of satyrs and sileni, in a way that the mythical dimension merges with that of men. This is also the case in ***La ofrenda*** (The Offering), a work from 1962 in which two women are walking along a small road being observed from the walls by the deities they worship. Though paradigmatic, this is not the only painting in which Gambartes uses this procedure; in 1954, the sketch for a mural on ceramic tiles for Isidoro Slullitel's house shows a huge frieze with mothers and women carrying large vessels followed in a different depth by other figures who pose in a hieratic and solemn manner upon a background with geometric motifs.

The orthogonality that lies at the core of Torres García's system was reinforced by the composition and the iconography of Pompeian painting. It filled this series dedicated to showing the everyday life of an outdoor world in which houses blend with pasturelands, people mingle with the environment and the earth evades tilling, with staticism and solemnity. In these uncultivated lands located markedly close to the port city and its fields inhabited by European immigrants, a frieze of *primitive* life unfolds whose main characters are anonymous female figures. Represented as mothers or bearers of the fruits of the earth, these women hold their children or carry pumpkins and watermelons, corncobs and water vessels. Swathed in long robes, they dedicate themselves to washing or dying fabrics, are locked in intimate conversations or drink *mate* alone, and are framed by an austere architecture of whitewashed walls or by the endless plains. However, this everydayness is not exempt from extraordinary elements: there are pilgrims and the possessed, herbalists and sorceresses, card readers and witches, will-o'-the-wisps and gloomy nights to confirm it.

The Wizard

In August 1958, Gambartes took part in a radio show in which he explained the meaning of the word *payé*, which had become excessively familiar in his paintings over the past few years that were dedicated to showing the rituals and beliefs of the indigenous population, and through them to the exploration of the mythical past of ancient American cultures. *"The men from our continent", said Gambartes "cannot be unaware of the deep telluric root of the signs which, like the 'payé' are inherently American".* With a pedagogic emphasis and a militant attitude, the artist explained that this word was used in ancient indigenous societies to refer to those individuals who, using certain skills and magical-religious rituals, could learn to "cure evil", "predict the future", "communicate with spirits", "transform into certain animals", or "act as a protective god". However, it was also a concept which by way of successive transformations could *"identify not only the individual endowed with such magical power, but to refer to the different elements which compose his ritual"*.[60]

56 Letter to Leónidas Gambartes, 4 November 1944, reproduced in Giunta, Andrea, *Voces múltiples para una cronología*, in AA.VV., *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 133.

57 These are the essays by Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu, and Roger Pla included in *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954.

58 In the book published by Bonino, *op. cit.*, footnotes 27 and 57, n/p.

59 The characterisation of the ancient Roman painting has been taken from Janson, H. W., *Historia del Arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1965, p. 150-156

60 Gambartes, Leónidas, *Sobre el payé*, typed text.

The very first works addressing this theme appeared in the early 1950s and clearly represent the artist's conceptions. Thus for instance nobody doubts that the ***Gran Payé*** (Great *Payé*) is a man surrounded by a series of zoomorphic figures related to myths and rituals. Crowned with an impressive head ornament, his face hidden behind a stone mask and his body covered with paintings and tattoos, this *payé* is different from other contemporary versions. Based on their planism and fantastic construction, even under the same title — ***Payé*** and ***Gran Payé*** — other versions of these figures would represent the objects and characters involved in magical and religious rituals. However, in spite of these differences all these early figures share various similar aspects and appear to descend from a common ancestor whose traits they emulate. The wide nose, thick lips, and deep eye sockets of all these representations of the *payé* seem eventually to evoke the mutilated tree with a vaguely human face present in ***El ídolo.*** Perhaps this familiar feel is linked to an essential aspect of Gambartes' late work: the profoundly Latin American themes, those referring to the supernatural world and the beliefs of the Argentina's ancient societies, initially had a formal support derived from a rather generic *primitivism* which appears to be related to the manifestations of pre-Columbian civilisations and also to African and Polynesian idols or the objects made by North American indigenous peoples. ***Tapalque*** and ***Locodoige***, two paintings made on paper, appear to reinforce the idea of an incursion into the art of different societies, and particularly into black art. While the former is similar to African statues due to the shape of the face and breasts, the latter is particularly reminiscent of the masks that caught Picasso's attention. At all events, even if they show this generic *primitivism*, some motifs like the broken and wavy lines that represent branches and snakes, or the use of small bands like tears under the eyes are early traces of the most typical ancient pre-Columbian ceramics of northern Argentina.

During the 1950s, Gambartes must have read and explored ancient American art, particularly that of Andean and northern civilisations. One of the texts he may have consulted is the *Silabario de la decoración americana* (The Syllabary of American Decoration) by Ricardo Rojas, later reprinted by Losada in 1953. Another one, *Civilización Chaco Santiagueña* (Chaco-Santiago Civilisation) by the brothers Duncan and Emil Wagner which was consulted with great admiration in Juan Grela's studio although it had been published many years previously. Gambartes could not have missed this book, considering that both artists were passionate admirers of pre-Columbian art and keen to create an art of the Americas based on Torres García's premises. From the second half of the 1950s, the frequent revisiting of the ancient ceramic styles of northern Argentina and their unusual iconography became a reference which permeated all of Gambartes' works until his death in 1963. A clear example of these influences is found in ***El mago*** (The Wizard), one of the most spectacular versions of the *payé* or the *shaman* who uses his transformations to dominate the forces of the supernatural world. In the centre of this painting stands a powerful male figure who couples temporal power with supernatural terror through his features and attributes. Accompanied by two officiants who watch him attentively and solicitously, he carries a walking stick and ostensibly shows a snake caught between his teeth as proof of his power over the earth's forces and the world of men. Dominated by symmetry, ***El mago*** seems to freely recreate some of the features of Santamarian urns: the tear-shaped bands under the eyes, the nose represented by a long vertical line, the angular shape of the mouth, the ornamental zigzags and the snakes coiled into a spiral. A thorough analysis of his skirt, of this complex face and body paintings allows us to detect a succession of schematic faces unfolding vertically. When the image is inverted, as was also the case with the anthropic figures[61] of northwest Argentina, the faces are superimposed over each other, and it is not the man but the feline who is holding the snake in its jaws.

The theme of the *shaman* and the men who transform into fierce animals, particularly jaguars, is also present in many of Gambartes' later work. The man with jaguar features finds his counterpart in the anthropomorphised feline which appears in two versions after 1962 chasing and catching other beings from the world of spirits — ***Felino*** (Feline) — or lying amidst the skeletons of his opponents within the earth, the remnants of that fantastical fights — ***Serie de la tierra*** (Earth Series).

In 1954, using a highly synthetic language, Gambartes painted three figures, one of which has unmistakably ornitomorphic features, which look like sculptures due to their hieratism and solemnity. This is ***Personajes*** (Characters), the first version of a theme he resumed between 1961 and 1962, and which he used last in the final unfinished work before his death in March 1963. With different degrees of abstraction, yet with a moderate iconicity, the central characters of these paintings combine human and zoomorphic features. At first sight, one might think they are deities with bird and feline attributes who share some planes of their fantastical existence with the world of men. However, it seems that the latter —covered with face and body paintings, with masks and disguises evoking spirits and deities, or else with the appearance of *shamans* undergoing fantastical transformations— embody the recurring theme of this series. It would suffice to compare the central characters of ***Personajes*** with the figures in ***Dioses olvidados*** (Forgotten Gods) or ***Mitología mágica*** (Magical Mythology) to realise that despite their spectacular outfits, most of these beings are endowed with the humanity inherent to the officiants of ancient cults.

Senecio

In parallel with his creation of the ***Payés***, the ***Personajes*** and the different versions of the ***Felino***, —series that in one way or another represent the invocations of officiants

and the transformations of shaman*s* into animals in order to enter the supernatural universe— Gambartes painted another paradigmatic piece in 1958: ***Formas Kakuy*** (*Kakuy* Shapes)[62]. As well as the myths and legends of jaguar-men popular among the Argentine indigenous peoples, numerous stories about birds also prevailed. Among them is one where a woman is crying over her husband's death becomes an *urutau* bird, another where a girl abandoned by her brother at the top of a tree turns into a *cacuy*

61 González, Alberto Rex, *Arte estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

62 *Personajes míticos* —which obtained the Circle Prize in 1957 and was included in Domingo Minetti's collection— is possibly linked with *Formas Kakuy* (*Kakuy* Bird Shapes) not only in form but in substance. This painting portrays a woman and a bird with extremely long legs and neck on each side of a central figure who is undergoing an extraordinary transformation. Some scenes entitled *Mitología* (Mythology), one from 1957 and another one from 1961, perhaps also refer to mythical stories whose meaning is unknown to us.

bird. Roger Pla believed that in ***Formas Kakuy*** Gambartes had sought *"a type of expression"* which was not obviously related *"to the literary context of the legend"; r*ather essentially *"to its mysterious and dramatic content"*. The shapes were valuable *"in themselves"*. They were displayed in a rhythmic organisation that accompanied *"the non-sensory impression of the bird"* as well as synthesising the different elements of the body *"in order that they can in turn support the value of the shape"*. Consequently, the writer believed that these *Formas Kakuy "were referring to a pre-existing reality"* and were also *"invented shapes"*.[63] Beyond the terms used in this conceptualisation, which are evidence of the influence of high modernism and an aesthetic which is pushed to the background by reality, Gambartes had spoken about certain *"strange signs"* which surrounded his *payés* — in this case the ***Payé de la Danza Ceremonial*** (*Payé* of the Ceremonial Dance) — like *"plastic-graphic expressions of a certain mood inherent to our continent in general and to Argentina in particular"*. They were *"appearances"* which could not be conveyed through a naturalist language, and much the less so *"be explained by the written language, for it would reduce its expressive effect and mystery"*.[64]

This passion for mystery was not only expressed through magical *payés* and extraordinary characters, but also strongly represented in the series of mythical figures. The term, which did not actually appear in Gambartes' work until 1954 — ***Mitoformas en rojo y blanco*** (Mythical Figures in Red and White) — refers to a group of beings whose origin is obviously supernatural. Although in some cases they resemble deities or to stylised human figures due to their anthropomorphic nature, they seem most often to represent fantastical animals. The latter — remains of a mythical past blended with the earth's memory — are the most closely linked to the beings that appear in ***Entomología mágica*** (Magical Entomology), ***Bestiario*** (Bestiary), ***Génesis*** (Genesis) and ***Formas fósiles*** (Fossil Shapes). As is the case with these representations, the ***Formas del río*** (River Shapes), the ***Pez mágico*** (Magical Fish), the ***Mariposas*** (Butterflies) and the ***Insectos en la luz*** (Insects in the Light) remain as static as bones trapped inside ancient rocks.

Gambartes collected small fossils, an activity which might be considered as the origin of these works, as well as of ***Pájaro fósil*** (Fossil Bird), ***Pájaro pétreo*** (Stone Bird) and other similar works. Some of these inventories of extinct life may have been inspired by Pompeian painting, which included examples as strange as an unswept floor on which highly diverse objects are displayed as a constellation. Emilio Ellena recalled that *"when the search, discovery, and awareness of these mythical characters exhausted him until he felt almost destroyed, he took refuge in Klee's memory, which inspired the backgrounds of his insects and of some of his aquariums, or helped him record the shapes which he sensed rather than actually saw during his walks along the side of the Parana river. He even invented a kind of algebraic inverse of Senecio, which he called* ***Seduceo****"*[65]. In an obvious tribute to Klee, Gambartes made a painting on paper of a circular mask that evokes the shapes, graphics, and textures of the Swiss artist. However, this was not the only reference to the master he so admired: a small pumpkin painted with pale, happy colours, arranged in a countryside whose boundaries are sometimes clear-cut and sometimes blurred, emulates the ambiguous and disturbing mask of Senecio. However, these connections are not exclusively linked to formal similarities; they are rooted in a deep familiarity with the practice of art and the unique combination of candour and gruesomeness which both artists incorporated in their work. The idea that Klee's hand was not solely guided by *"an intellectual speculation"* but also *"by the darkest impulses"*[66] is reminiscent of Gambartes' words regarding his own production: *"I do not make informative or intellectual formulations. I work with my intuition, my instincts and my heart, which together make up a collection of ambiguities, and also with my intellect. And if they appear with categorical certainty in their formal expression, if they tend to evoke something legendary or documentary, it will be in any case the intimate response emerging from my innermost self"*[67]. The possibility relating impulses originating in the darkest places with responses emerging from an innermost self is emphasised by an analysis of Senecio which could also be applied to most of Gambartes' works: *"At first sight, Senecio is nothing but a doll's head, impassive and harmless. However, you soon experience a burning feeling from those eyes that seem to be rolling in their sockets. The tenderness of pink and yellow becomes ambiguous, and you believe that the flowers are hiding a terrible poison beneath their beautiful appearance. Finally, there is something untameable and vaguely devilish revealed in that half-feline, half-human head"*[68]. Another secret affinity with Klee's familiarity with the art of *primitive* peoples, so treasured in German ethnographic museums, is found in Gambartes' passion for pre-Columbian art. This is evidenced in the numerous masks and faces subdivided into geometric fields he included in his later pieces. During these years, the artist read and analysed the images of various important books on "primitive" and pre-Columbian art, and also visited different museums in the interior of Argentina which kept some archaeological pieces. As he painted the small pumpkin with Senecio's mask, he covered some bigger pumpkins with freely designed geometrical graphics in an emulation of the ancient ceramics of northwest Argentina. In this line of work and as an expansion of his painting, he liked to work upon some of the objects which accompanied his artistic endeavour: his paint box with the image of a bird that appears to be inspired by the textiles of the Peruvian coast,[69] and his eye-catching brush box with a piece of faceted wood which evokes Brancusi's sculptures.

Feeling and Looking at America

In a brief text in which Gambartes referred to the different meanings of the word *payé*, their roles in ancient American societies and their survival in littoral Argentina, he also spoke about his own work in a way that it sounded like a sort of programme on aesthetics and a reflection on its scope. Taking the ***Payé de la Danza Ceremonial*** (*Payé* of the Ceremonial Dance) as a paradigmatic example of his work, he stated that this painting was "*made with his back to European forms*" and at the same time "*feeling and looking at the Americas*". In other words, he selectively used "*elements of the*

63 Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.
64 Gambartes, Leónidas, *op. cit.*, footnote 60.
65 Ellena, Emilio, *op. cit.*, footnote 23, p. 7.
66 Muller, Joseph-Emile, *Klee. Figuras y máscaras*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1971, n/p.
67 Gambartes, Leónidas, *Answers to a questionnaire* by *Atlántida* Magazine, Rosario, 1960, typed text.
68 Muller, Joseph-Emile, *op. cit.*, footnote 66, n/p.
69 Gambartes was able to see many of these designs in Alfredo Taullard's book, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, published in Buenos Aires by Guillermo Kraft publishing house in 1949.

language" such as "*composition, colour, graphics and drawing*" and studied "*the processes by which modern painting has broken down the path of specific expression*". These modes of expression were used by the painter in a very precise way in order to show forever "*the most profound relationships*" of the ancient Americas —everyday life impregnated with magic and religiousness and the hints of a past that is still alive, the visual expressions of a mythical universe that have been dug up by archaeologists, something which also entailed an important challenge. This means that he was aware that the shapes were "*strange to the ordinary observer who has thus far never seen Argentine-American work*".[70] During those years, critics repeatedly highlighted Gambartes' uniqueness, and within the prestigious environment of the *Grupo Litoral* both he and Juan Grela unfolded an artistic practice and a Latin American aesthetic that was strongly influenced by Joaquín Torres García's theory. Reading *Universalismo Constructivo* and the unusual application of some of its principles by these two artists produced as many tensions among their peers[71] as findings of extraordinary quality and beauty. Based on the golden ratio, a neat and barren line, and watercolour planes, Grela created a repertoire of the humble life of the littoral in which he actively communicated his social views. Making use of modernism's heritage as well as to the structures and motifs of pre-Columbian art, Gambartes attempted to bring a world back to life which was undoubtedly very strange and provocative in a commercial port city like Rosario that had been built mainly by European immigrants. This was precisely what Gambartes reaffirmed that same year in an interview with Rubén Sevlever: "I believe that I paint the feeling of superstition, magic, the land's memory, the shapes and colours that merge from them, the daily life of a certain type of person in our country (I'm talking about those who are deeply rooted in our environment, those who *are* South America to some extent). I endeavour, within the sphere of my littoral experience, to convey - more than the vast expanses of sown cornfields or cattle pastures - the country's deep and mythical core, which is at the centre of the spirit, and in this way connect with mankind as a whole. I try to do this within the specific language of painting."[72] Shortly afterwards, in his answers to a questionnaire by Atlántida magazine, he once again described himself as an artist who spoke the "*universal language of painting*" but "*as a man of the Americas*". He repeated his repertoire of themes including man, geography, memories and myths that were based on "*the still-undecipherable signs of the old native cultures and the unquestionable presence of contemporary sensitivity*".[73]

70 Gambartes, Leónidas, *op. cit*, footnote 60.

71 For a version regarding the different internal lines of the *Grupo Litoral* and perspectives on Torres García's introduction, see Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, footnote 7, particularly the chapter *Los pintores modernos: regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo*, p. 45-71.

72 Sevlever, Rubén, in the catalogue of the *Gambartes* exhibition, Santa Fe, Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts, September 1958.

73 Gambartes, Leónidas, *Answers to a Questionnaire* by *Atlántida* Magazine, *op. cit.*, footnote 67.

A Chronology with Many Voices[1]

Andrea Giunta

Analysing an artist and his work based on testimonies, documents, and different interpretations of this material implies a long "research and collage" process[2]. A great effort is required to hatch and weave an image through a multi - perspective, diverse, and eclectic viewpoint. Confronting, revealing contradictions and mistakes, combining multiple "voices" - those of the artist, the critics, other painters - so that they speak together in unison.

Moving away from a single perspective also has many advantages. Basically, it allows readers to use their critical thinking skills and choose between visions, constructing the image of the artist and his work themselves. This allows for active observation which helps them confront the artist's work with what has been written about it, i.e. make a critical judgment.

This process of construction by fragments has only been possible due to the careful and loving attitude of Gambartes' family, who have kept everything ever written about him. We have used certain specific criteria to analyse a wide collection of Catalogues, essays, articles, conferences, letters, manuscripts, etc.[3] First, we offer the broadest possible view, including not only his work and aesthetic conception, but also relevant aspects of his personality. We have also included post - mortem exhibitions and tributes. We have used a single criterion for the arrangement of the information. Sometimes, quotations are chronologically arranged, while others they are grouped by theme.

We occasionally add our voice to all the others'. It is not intended to be a unifying or determining voice, but to join the others in order to enrich the different possible interpretations.

1 Abridged to the 1909–1963 period from the complete chronology published by the author in AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992

2 Called so by Miko Lauer in his book *Szyszlo: indagación y collage*, Lima, Mosca Azul, 1975. There may be some differences, because we have used a chronological arrangement and fewer testimonies from the artist given the impossibility to interview him.

3 The information inherent in his professional life has been taken from the chronology made by his children Betty Gambartes de Gordon and Leónidas Hugo Gambartes.

"[...] Our everyday life, free from economic hardships, […] was typical of that of any middle - class family, and the sense of togetherness grew inside us as a continuation of a well - established home run by a kind and hard - working mother as well as a visibly cheerful and atavistically noble father. My maternal grandmother, Mrs Carmen Romero, taught Leo his first words […]. She used to speak about La Rioja, extolling the figure of *El Chacho* and his deeds, as a patrician and bold character of her homeland. […] as well as the ordinary facts and characters from his beloved Tucumán that his father often smilingly recalled, Ita - that was her nickname - may have had a strong influence in Gambartes' imagination and his love of the land. The distinctive figure of his grandmother stands out due to her integrity, her adoration of the grandson, and her contempt for atrocities. […] one afternoon, a few months after Ita's death, he was with his brother Roberto […] and had the vision and experienced the momentary happiness of seeing her make the bed. "Can't you see her? She's there, Ita is there," he exclaimed to his astonished brother, who was unable to see her. On another occasion, some years later, he saw her once more, hastily crossing Paraguay street […].
[Leo] read avidly from a very early age. By puberty, he had read many literary works, like our eldest brother Roberto. […] When he was just a few years old, Leo needed to create with his own hands, to give shape to the drawings he made in the air, so he used to ask us for clay and mud to mold animals and objects […]." (Memories of his brother, Perfecto Gambartes)

"[...] Gambartes' father was a humble Creole, born and raised in the rural highlands of Tucumán. He knew all the names of the animals from the mountains, the birds, trees, and plants, and he also knew the properties of all medicinal and poisonous herbs. With a vivacious and purposeful voice full of nuances and touching enthusiasm, he used to tell stories from Tucumán about guilty men who were turned into birds and animals, about sorcery and spells, will-o-the-wisps, ghosts, and apparitions, about miraculous healings. Superstition, truth and legend, along with witch - knowledge about nature and its creatures merged passionately in his stories to combine reality with imagination and fantasy with fact, so much so that, in Gambartes' words, 'the tales I read later about gnomes and fairies never portrayed such a vivid and lifelike reality […]'." (Córdova Iturburu, *Gambartes, oficiante del misterio*, in *Gambartes,* Buenos Aires, Bonino, 1954)

"[...] it was the differentiating characteristic of Gambartes' Creole family: simplicity, good nature, genuine intellectual nobility, and contempt for quick *success* and glory. This was Leónidas Gambartes. He did not become conceited when everybody, here and abroad, said that he was one of Argentina's best plastic artists; he was not dazzled by Goliath's Head; he never doubted that an artist who struggles when 'the secret is inside him' can achieve his own and his work's potential in the provinces, regardless of all the limitations this environment may have, as much as in the crowded capital cities […]." (Galfrascoli, Germán, *Luz y sombra de Gambartes, La Capital,* Rosario, 5 May 1963)

"[...] Poverty forced him to give up high school, and at the age of fifteen he had to start working in an office and experience the daily monotony of a lowly clerk […]." (Córdova Iturburu, ibid.)

"[...] I believe that a vocation develops during the course of a learning period. I knew that I didn't like studying other subjects and there was no certainty that I would like painting. I believe that I discovered vocation through the course of my work. Since I was a child I have felt that painting was my calling. I worked, I drew and then I began to study it and work with method. I am now a long way from where I started. If I had my time again I would still choose to be a painter. If I went back I wouldn't enter any of the liberal professions, still less in the commercialised environment we live in today. At the outset a vocation isn't a conscious thing. I have always been pretty unenthusiastic about universities, schools and state organisations […]." (Gambartes,

1909
On 13 February, Leónidas Benigno Gambartes is born in Rosario, the son of Pedro Leónidas Gambartes and Elvira Narvona, both from Tucumán. He is the second of five brothers (Roberto Francisco, Manuel Atilio, Perfecto, and Pedro Alberto).
Rosario - the city in which he lives all his life - couples a hectic urban lifestyle, characterised by newly arrived (Italian and Spanish) immigrants, with a local population who still believe in myths and legends who will be displaced by the process of modernisation. An antagonistic environment where rural meets urban, and tradition meets progress.
Gambartes studies at the No. 66 "Pueyrredón" School in Rosario. His interest in photography begins at an early age. Through this he retains some aspects of the surrounding reality and uses them later in his paintings: suburban neighbourhoods, littoral landscapes, members of the riverside communities.

1924 - 25
He is employed as an office worker at *La Policlínica,* a healthcare service centre founded and supervised by his father.

1927 (approx.)
He works at the accountant department of the Weil & Cía Cereal Company. He becomes interested in art.

1932
On 18 August the *Agrupación de Artistas Plásticos Refugio* (Plastic Artists Association Refuge) is founded at the library of the old Municipal Museum.

1933
In February, he starts work as a cartographer at *Paraná Inferior* within the national Ministry of Public Works. He will remain in this job until five months before his death.
Gambartes had severe eye problems, and thus his sight was limited and flawed. In spite of this disadvantage - which became worse over time - he was an outstanding cartographer. His works are still kept at *Paraná Inferior* offices as part of its museum's collection.

1933/34
Along with Antonio Berni and other artists from Rosario, he founds the *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* (Mutual Benefit Association of Visual Artists and Students of Rosario), which was closed down by the police in 1938.
In 1933, David Alfaro Siqueiros visits Buenos Aires and Rosario, to give the lecture *El artista al servicio de la revolución* (Artists in the service of revolution).
Between 1933 and 1937, he paints watercolours of the city of Rosario, the suburbs, trees and waste lands.

1936
He founds M.G. (Mignolo and Gambartes) Advertising with a childhood friend.

1937
On 3 June, the first meeting of the Argentine Society of Plastic Artists takes place, where various courses are offered. Gambartes teaches Art History.

1937 - 1942
After a short training period with Berni, Gambartes starts to work on his own. He paints the *Cartones Humorísticos (*Humorous Cartoons) series.

1938
He wins the *Círculo* award for best watercolour: Gold Medal for ***Arroyito Ludueña*** (Ludueña Stream) at the First Annual Show of Rosario Artists, Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum.
He draws ***Minguito quiere ser guapo*** (Minguito wants to be handsome) for the cover of *El Suplemento* (Year XIX, No. 758, 20 April 1938).
He designs the initial vignettes for *Mellizos* magazine, Intellectual Culture Bulletin of Rosario, edited and directed by Rodolfo Montes i Bradley.

1939
He illustrates the books *Rosario Norte y su vejez de media caída* by Facundo Marull, and *Poema de eternidad* by R.E. Montes i Bradley.
He draws zodiac sign vignettes for *Mellizos* magazine.

Leónidas, interview by Rubén Sevlever for the Retrospective Exhibition Catalogue at the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum, Santa Fe, 1958)

"[…] The name was chosen by José A. Dabay and unanimously approved: '*Refugio* (Refuge),' said Dabay,'will be a true shelter for artists; a shelter of which they have thus far been deprived.'The emblem of *Refugio* was designed by Leónidas Gambartes […]." (Slullitel, Isidoro*, Cronología del Arte en Rosario*, *Editorial Biblioteca*, 1968, p. 43)

"[…] Training was so hard to get for a young boy in Rosario, at least it was for me. It was just crazy. Because where in Rosario did you find artistic expression that would help you grow your love for art? All in all, there is a secret aspect to this city which came with the river and was created around it. There are still some marks of its recent past. It is still very young, and was built solely due to the effort of its inhabitants, who are but the Spanish peasants and Italian *contadini,* ergo its lack of aristocratic aspirations.
However in 1932, we [a bunch of guys] became seriously determined to become painters, in spite of the environment and those around us. Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Grela, out of touch Domingo Garrone, among others, made a firm decision to take a close look inside the Old World studios. So we got hold of specialist magazines and books, which were of course written in foreign languages, translated them, and circulated them amongst all interested parties. It was all very hard work for us, especially because of the hostile environment. For many years we tried to find consistency among those foreign ways of expression and our world, which was driven by a strong professional vocation.
There were no sponsors, of course. Neither were we collaterally supported by people's sympathy. Quite on the contrary, those who were apparently interested in painting were much farther away from the problem than we were. […] The truth is that we learned to be painters, and then when the different speeches were propagated and reached the whole population, we founded the *Grupo Litoral* whose work is renowned nationwide […]." (Gambartes, Leónidas, interview by Abel L. Rodríguez, *América en la pintura de Leónidas Gambartes, La Capital,* Rosario, January 1961)

"[…] We used to draw at an old museum on Santa Fe street. Berni had come back from France and wanted to form a group. He learned there that there were some guys who liked drawing and invited us to be part of the group. We accepted because he gave us classes […]. The *Mutualidad* is the beginning of the modern movement in Rosario. Until then, a vague impressionism prevailed in Rosario. […]
The *Mutualidad* was at the forefront of an avant garde movement which involved science as well as painting. Berni taught drawing and painting, the Zeno brothers taught medicine. Roger Pla taught literature, and Sigfrido Maza, philosophy. […] Many of them eventually moved to Buenos Aires. Gambartes and I stayed in Rosario […]." (Grela, Juan, interview conducted in Rosario by A. Giunta, August 1991)

" […] The director [of the *Mutualidad*] was Antonio Berni, and among its members there were Berlengieri; Medardo Pantoja, who then became a member of the *Grupo del Norte* – Northern Group; Calabrese; Gambartes; Grela; Gianzone, who is currently living in Buenos Aires; Piccoli; Garrone, who died young; Roger Pla, who taught literature; Biscione, a craftsman who taught Argentine History; Mántica, who taught Esperanto; Sigfrido Maza, a philosophy teacher; Sívori; Tita Maldonado; […] without forgetting Bertolano, who was not only the cook, but also an avid reader and plastic art expert. And there was also García, who was a promising painter, but who died tragically a few years later. As you can see, it was a heterogeneous and heterodox group that represented the need for an organisation able to provide painters with the necessary facilities and knowledge, workplace, and especially the incentive of sharing with their peers. In fact, it was they who proposed the creation of the Provincial School of Fine Arts to the government in 1935." (Slullitel, I., idem, p. 44 - 45)

"Antonio Berni comes back to Rosario from Europe at that time. In Paris, he has lived the double experience – artistic and political – of surrealism. His presence is moving, stirring, conflicting, and arouses artistic and social concerns. Thus the *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos*) is founded, a true studio for artistic creation and personal growth, for study and debate, where one day the great Mexican muralist David Alfaro Siqueiros arrives, bringing his overwhelming Jacobin eloquence in which art and politics blend into a single revolutionary intention. This is what Leónidas Gambartes was experiencing in those days. Art and politics go hand in hand in his mind in a turmoil of passionate and indiscriminate fervour. But once that sudden rush calmed down, [he discovers] Cezanne and Van Gogh, Gauguin and Picasso, and these pioneers of the new painting lead him to think about the strictly pictorial problems of artistic structure, colour, expression, invention, and creative freedom. So at the studio he patiently takes on the task of solving key theoretical problems of how to paint still life. [However] he realises […] that if he goes down that road he will only find the answers to the problems that have already been asked and resolved by the School of Paris, and that if he insists on that task, he will only gain a single perspective: repeating newborn European formulas which are already visibly starting to become outdated […]." (Córdova Iturburu, ibid.)

"Leo had the chance of meeting the renowned muralist David A. Siqueiros when he came to Argentina. Siqueiros was surprised to see his work and asked how he had been able to master the watercolour technique without ever having left Rosario." (Memories of his brother Perfecto Gambartes)

"[…] At the beginning, in the time of the *Mutualidad* in Rosario […] Gambartes started to make quick and fresh mural sketches, followed by strongly subjective motifs where within an environment of magical realism, the matter of natural objects - rocks, flowers, shells - vibrates in an intensely lyrical atmosphere characterised by shapes positioned in almost hallucinatory close - ups. ***Naturaleza lírica*** (Lyrical Nature), the title of a canvas of such period (which Gambartes gave to me in those days and I still have with me) clearly defines this intention from the name […]." (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes, Ediciones Emilio Ellena*, 1959)

"Somewhere between 1937 and 1941, Gambartes makes a series of cartoons which show an attitude that is at first sight somewhat unusual because it is so different from that which had hitherto prevailed in his previous work, and much the more so as of the next decade - rather dramatic, or serious at least […]. They are temperas of luscious colours dominated by warm shades - even blues and skies are full of light - and figuratively solid drawings made with broad and well - defined strokes intended to narrate an anecdote usually inspired by children's themes, or linked to mythology or children's literature, sometimes directly woven into everyday life. The playful appearance of the cartoons in terms of both shape and colour as well as of the anecdote narrated is a way of portraying children's themes in the first group, with the amusing and funny spirit which captivates children. However, at the same time they have an ironic undercurrent which alludes to the human condition in general, shows the painter's sense of humour, and exclusively reaches adults without interfering with children's interpretation, i.e. without going beyond the boundaries of children's literature. […] Those who have met Gambartes will never be able to detach his image from his permanently biting and even sardonic undercurrent. Sometimes he endows his forgotten gods or geneses or fossils with something grotesque, something lying at the very structure of his language, not far away from the area which is not necessarily bitter but not necessarily joyful either, where the humorous gesture is born. […]. Gambartes made his humorous cartoons for fun, he implicitly kept them apart from his work, not because he underestimated them, rather in the way of novelists or poets when they occasionally write a detective novel. […] This ironic aspect is emphasised in cartoons which might be deemed to address adult themes. […] ***Proyecto de sueño para oficinistas*** (Dream Project for Office Workers) addresses very simple symbols

1940

His father dies on 5 November. He writes a poem in his memory.

1941

In May, he exhibits watercolour notes at *Amigos del Arte de Rosario* (Rosario Friends of Art). He presents two temperas (***Comunicado de prensa*** – Press Release and ***Prehistoria*** – Prehistory) and a watercolour (***Calle suburbana*** – Suburban Street) at the first collective show of the Independent Association of Plastic Artists of Rosario.

In September, he exhibits *Cartones Humorísticos* for the first time in Buenos Aires, at the Müller Gallery.

He illustrates *Paraná* magazine, edited and directed by Montes i Bradley. He illustrates the children's comic *El brujo de paja* by Fryda Schultz de Mantovani, edited by *Cuadernos del Litoral* publishing house as part of the *Hechos Líricos* series.

1942

The *Agrupación de Plásticos Independientes* (Independent Plastic Artists Association) is founded by many members of the previous *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos*: the Painos brothers (sculptors), Biscione, Piccoli, Gambartes, Vanzo, Grela, Gianzone, López Armesto, García Carrera, Garrone, Uriarte, Warecki, Herrero Miranda, and Nicolás Antonio from San Luis (sculptor and painter).

He exhibits 26 *Cartones Humorísticos* at the *Casa del Artista* in Santa Fe. He is given an award by the Rosario "Rotary Club" for his watercolour ***El puente*** (The Bridge).

1943

He wins the Santa Fe Stock Exchange award at the XX Annual Painting, Sculpture, and Engraving Show of Santa Fe for the watercolour ***La calle*** (The Road).

He exhibits seventy works (watercolours, temperas, drawings, and engravings) at the Castagnino Museum in Rosario.

He teaches free classes at the Agustín Álvarez Popular Free University.

Between 1942 and 1945 (approx.), he makes a series of fountain pen drawings and another of linoleum engravings, plus a xylography. According to Emilio Ellena, the printing plates of these engravings (***Mandadero del vino*** – Wine Errand Boy, ***Retorno*** – Return, ***El cuadro*** – The Picture,

and ***El regalo*** – The Gift) were recovered a few days before Gambartes' death.

1944

He meets Beatriz Obeid.

He wins the Purchase Prize of the Municipality of Rosario for the oil painting ***Suburbio*** (Suburbs).

His mother dies on 14 May.

Gambartes, who was at the time making dream - like drawings, receives a letter from Roger Pla advising him to approach abstract art in order to move away from surrealism. Pla recommends that he read *Constructive Universalism* by Torres García. The documentation suggests that Gambartes was probably already probing into what his friend advised.

On 17 November, his students from the first and second courses of Artistic Drawing at the Agustín Álvarez Popular University give him Torres García's *Constructive Universalism*.

Gambartes and Grela read this book avidly. It answers questions they have had since their stimulating period of training with Berni at the mutual benefit society.

Constructive Universalism contains essential chapters (or "lessons") to understand Gambartes' later plastic - conceptual work. Firstly, it allows him to move away from the descriptive dimension of his early watercolours. From this time on, all his objects and landscapes are applied an orthogonal and geometrical plan and are often supported by the golden ratio (***Figuras y paredes*** – Figures and Walls, ***Mientras pasa la vida*** – As Life Goes By, ***Don Piedrita*** – Don Piedrita, ***El mate*** – The Mate). As Torres explains, Gambartes measures horizontal and vertical planes, subordinating one to the other. He makes another change and moves from probing into his inner self ("oneiric" drawings) to diving into the collective dimension of myths. Based on Torres García's inversion strategy (*Nuestro Norte es el Sur* – Our North is the South, *Constructive Universalism*, Lesson 30), he will make a stronger attempt to create an art of the Americas which takes the universal culture heritage into account. In this way he will incorporate a permanent reference to popular pre - Columbian beliefs. As for the language, he will start using the colour palette of the potteries of Northern Argentina, as well as some of his anthropomorphic schemes. The technique while ***Estudio sobre la timidez*** (Research about Shyness) addresses more esoteric ones. However, in both cases the deepest derisive intention is to criticise not so much the characters themselves as that which life - a certain life - has made of them.

Apart from admiring the tremendously skilful hand of the painter, […] not much can be said about them in terms of painting, simply because the artist was in a holiday mode here, and that is an additional meaning conveyed by his cartoons. However, it is impossible to overlook the charm of the colour planes, the purity and decorative elegance of its arabesques and contours, and the sheer freedom and deliberate spirit of insignificance they exude. They invade us and make us part of a pleasurable and refreshing break […]." (Pla, Roger, *La veta humourística en Gambartes*, in *Cinco cartones Humorísticos de Leónidas Gambartes* by Leónidas Gambartes, *Ediciones Gambartes*, 1973)

"It is not easy to objectify Leo Gambartes' aesthetic module. […] Sometimes his cartoons show a deeply lyrical dimension shot through with flashes of anxiety and acid surges of colour and clashing drawings. A social nonconformity that is deeply rooted in human nature is portrayed by his chilly purples and sordid lime greens, followed by dirty yellows and blues. It is then that the artist's imagination becomes extroverted. The subjectivism which feeds his creations takes life in concrete shapes, not precisely to be liked, but to cause the most severe critics to think.

Leo Gambartes' cartoons have a permanently human orientation. His language - colour - achieves accurate shades. He masters it extraordinarily easily. However, that mastery does not dwell on the trivialities of any stage of a game. On the contrary, it evidences a permanent attempt to overcome obstacles. And he does overcome, although not without difficulty or suffering. His is an acting art. He builds his sense of humour by sublimating his childhood and dreams through a process of eliminating triviality. Neither appreciating nor using the premises of formalism, he musters his emphasis and integrates it into a 'transworld' of concrete and identifiable shapes. His paintings depict an oppressive reality articulated in repression, which delays man and frustrates his journey through time - past, present, future. […]

Fantasy and imagination, dreams and reality are coupled into an expressive chromatic scale. In his cartoons, abstraction is a vital function. Each of them is a testimony to a virile concern, to a desire to ascend. […]

The object - either a coin, a superstition, a prejudice, an act of injustice or postponement - is the target of Leo Gambartes' eye. There springs from this tangible object an dream - like, curious, agreeable tide which communicates his freedoms and desires, his sense of humour and depth, projected in brilliant and amusing intentions. Summing up, the petrification of a subarea which is not translated into symbols, rather into images of a tangible, everyday - like, never idealised reality - a dove or a match -, creates an atmosphere of dreams, humour, and grief in Leo Gambartes' cartoons." (Portogalo, José, *Los cartones de Leo Gambartes,* foreword for the exhibition at the Müller Gallery, Buenos Aires, 1942)

"[…] Leónidas Gambartes was one of the rare artists who possessed a solid and genuine humanistic culture and an excellent literary background. I remember telling him kindly and amusingly how jealous I was of him because he invaded my jurisdiction and wrote better poems than I did, aside from being a great painter […]." (Galfrascoli, Germán O., id.)

"[…] Gambartes died on 2 March1963. I met him for the last time over dinner a few days before at a small restaurant on Ovidio Lagos street in Rosario. He told me, 'Don Víctor found some pieces of wood in Mr S. de Ventura y Santolaria's room which might be - according to his description - printing plates engraved by me some twenty years ago.'

'S. de Ventura y Santolaria' was the aristocratic name Gambartes had given to Mr Daniel Ventura. The old man lived in a two - room wooden construction built on a piece of land next to Gambartes' house in Rosario, and had the virtue of gratefully receiving and

taking each and every item discarded by his neighbours to his dwelling. Gambartes used to describe Don Ventura's rooms, where 'dozens of men with big moustaches stare at you from golden and silver ovals.' The weird characters he referred to were portraits of strangers which have been saved from certain destruction by this peculiar old man. […]
Don Víctor - Mr Víctor Pendivater -, the other character mentioned by Gambartes, was, along with other friends, in charge of keeping Don Ventura's possessions in order. Among the enormous number of objects piled up in those rooms there were the five engravings - four linoleum pieces and one xylography - included in this dossier. No one will ever know how they ended up there. Perhaps they were a gift from the artist. Or perhaps they were saved from one of Gambartes' destructive attacks." (Ellena, Emilio, *Cinco grabados. Leónidas Gambartes,* Rosario, *Ediciones Ellena*, 1963)

"[…] Even though the engravings […] belong to an intermediate period of Gambartes' production, they reveal his full artistic maturity.
Let us analyse them. Strokes: impeccable, with infinite variations, subtly intertwined, with an accurate dynamism and accent. Shapes: from the rational geometry of objects, going through well - balanced reminiscences, as in the anatomy of the child staring at ***El cuadro*** (The Picture), he achieves an intentional deformation of his characters, saturating his compositions with an expressive spirituality (not dramatically in the way of Daumier) which acts as a link to merge into the unreality of ghostly shapes; […] there is something immaterial, transcendental in all of them, which is not contrived in the inclusions of the usual Mandala symbols like those representing life and death (the moon in ***El cuadro*** and ***El retorno*** – The Return), the crosses on the windows and on the airplane in the painting which undoubtedly symbolise the destruction of war, with a human hand torn from a decomposing casualty being eaten by insects, the latter symbolised by a single gigantic fly, while life is already being reborn in the flowers at the bottom left - hand corner […].
Retorno: an obviously dream - like composition. On the left, the flat head of the neighbourhood boy from which the ghost of the adult man emerges which is also connected to the cobblestones of the street. He seems to be trying to escape in the cart (victory) that has stopped in the middle of the road with its wheels heavily outlined (the sun, life). The absence of horses produces the typical anxiety of dreams, when you want to run away but have no legs. In the top right - hand corner, the moon with its inverted horns points at the fateful doom of death over a leafless and perhaps dry tree with five branches - Gambartes' five brothers. The number five is repeated in the columns of the parapet of the building, then goes down to four and finally to three - a male phallic symbol - in the square openings of the Gambartes' house - female symbols […]." (Ostrovsky, David, dissertation *Simbolismo en los grabados de Gambartes* at the Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum in Rosario, 23 August 1964)

"[…] The painter [defines this stage] as a liberation from himself, 'I needed to destroy my own personal demons - says Gambartes - in order to pay attention to those of others'." (From the film *Gambartes* by Simón Feldman, 1958)

"[…] Who are those monsters that we faced when we give them a face? Are they the result of a wild fantasy? Monstrous dreams of reason? Or are they the representation of a long and multi - faceted self - portrait?
[…] we have seen these others, we see these others, in our mind and all around us, but we forget or pretend to forget that these others are ourselves. […] Misery and mystery feed the two - sided painting of Leónidas Gambartes, and if they do not reach each and every man – no one wants that anyway – they are definitely the feet on which our humanity stands. […]
Someone had to go down to hell, and Gambartes had descended to bring us his drawings and watercolours, so the more present the image of hell in front of us, the safer and more desirable our conquest of heaven […]." (Fruttero, Arturo, *Indagación de una pintura* essay read on 6 August 1949, at the exhibition of watercolours on glass he will apply to this work, *cromo al yeso* (gouache on gessoed board), is very similar to the sgraffito used in pottery.

1945
He exhibits 22 fountain pen drawings at *Amigos del Arte de Rosario*. He wins the Purchase Prize for the fountain pen drawing ***Suburbio*** (Suburbs) at the 1st City Landscapes Show, at *Amigos del Arte de Rosario.*.
He begins to work on a theme repertoire which he will continue throughout his life: the "witches" series will be continued by "sorceresses", "spiritualists", and "enchanters" some years later.
From this time on, Gambartes' work will focus on two different themes. The first could be called "scenes of everyday life" and portrays figures on a landscape, women working, and people in farmhouses. The second belongs to a magical - religious dimension. It begins with the witches and sorceries, to achieve its most significant expression with the *payés* and mythical figures.
It must be noted that there is a different treatment of shapes in these works. Everyday figures are created based on planism and orthogonality, not on the systematic use of the golden ratio. When Gambartes enters the mythical dimension, he abandons the golden ratio, sticks to planism and introduces frontality. However, these differences are not categorical: the two series are conceptually and formally intertwined.

1946
As of 3 June, he teaches the course *Introduction to Understanding the Plastic Arts* at *Amigos del Arte de Rosario.*
On 11 July, he marries Beatriz Camila Obeid.
From this moment on, Gambartes rarely dates his works. This chronological non-differentiation is driven by the idea that all his subsequent works express a similar intention materialised in different ways.
Gambartes returns to popular themes considerably changing his treatment of figures and objects. The planimetry, the solid construction with a geometrical base and an orthogonal articulation of these works reveal the influence of Torres García. The 1949 oil painting ***La pileta*** (The Sink) is a clear example of the changes his work

has gone through. Gambartes tries to find a complete rather than an imitative order which moves from geometry to nature. He does not aim to "describe or imitate, but to create different sets within an aesthetic order". (Torres García, *Constructive Universalism,* p. 34) The result is *true drawing*, where the false concept of physical sight is rectified by intelligence. Working on the geometric plane allows the artist to reach the deepest sense of the universal.

1947

He wins the "Jockey Club" Award in the drawing section of the 3rd City Landscapes Show, held at *Amigos del Arte de Rosario* for the fountain pen drawing ***Puente Viejo sobre el arroyo Ludueña*** (Old Bridge over the Ludueña Stream).

At the XXVI Rosario Show held at the Castagnino Museum, he wins the Purchase Prices for ***El tributo*** (The Tribute). He paints ***Paisaje de barrio*** (Neighbourhood Landscape).

Gambartes sees himself as a representative of his community. In this sense, he expresses the collective rather than the individual myth. He seizes the surrounding reality from the ruling plane of myths, aiming to rebuild the link between the sacred and the profane. The mythical narrative lends an eternal significance to the *local* history; it evokes an original time, the beginning, although without the intention to regress. It represents an immersion into the origins in search for an integral starting point. Gambartes is the officiant of this works. The meticulous preparation of the canvas, as well as the different stages of the production process, evoke the slow and methodical time of the rituals. He wants to emulate in contemporaneousness the experience of a world which is facing extinction. On the surface, he draws a sgraffito design of the myth territory.

The symbology clearly denotes a pattern or network (symbolic structure) which is strongly linked to the female world. Apart from depicting women, he insists on two elements: earth and water, which are positive and passive female principles linked to rain, night, and the moon. He portrays the geography of the Pampa and local women doing their daily chores. Femininity is appreciated as a positive power: mothers, enchanters, sorceresses who have the power to give life, to foresee and "oneiric drawings" held by Gambartes at *Amigos del Arte*. Published in *Revista de Historia de Rosario,* Year II, No. 7 - 8, July - December 1964, p. 35 - 45)

"[The drawings] appear to be the result of long extra hours in his artistic work, devoted to carefully recording a series of nightmares inhabited by monsters and witches, distressing landscapes, and horror scenes with the sole use of a nib.

The narrative efficacy of his pictures is flawless and in some cases they gain value irrespective of the themes they depict. For example, in ***Presencias*** (Presences), a city built of people where implicit shapes dominate the representation; ***Espantapájaros*** (Scarecrow), which harmoniously encapsulates quite varied graphics; ***La visita*** (The Visit), with a good foreground - background interaction; or ***El conciliábulo*** (The Conciliabule), where white emphasises shadows. […]" (H.A.P., *Curiosos dibujos de Leónidas Gambartes, La Prensa,* Buenos Aires, 10 May 1960)

"[…] God forbid that you get stuck in the stagnant and inevitably stinking backwater of surrealism. I am afraid that all of your current sensitive predisposition will culminate in an inward - i.e. illusory - liberation that you have already overcome. (Let's remember that it has not been overcome by us but by reality.)

Why don't you explore abstract art a bit? As an antidote it wouldn't be bad, although it also entails a similar risk. As an example of an antidote, I suggest Torres García's book (which I have not read). The other day I endured a controversial attack by some of his followers, and I was able to appreciate both the serious danger it implies and also its antiseptic value. It is a good disinfectant. […]." (Roger Pla, letter to Leónidas Gambartes, 4 November 1944)

"[…] I was a teacher at *Amigos del Arte* with Gambartes. My students asked him what would be a good gift for me (because I was giving free classes). Torres García's book was available at the *Austral* bookstore […], we went together to ask how much it was, but we couldn't afford it. I was concerned about the problem of the Golden Section [which Berni had talked to us about] […]. Gambartes told them [that I was interested in Torres García's book], and so they bought it for me. […] Gambartes did some work on the Golden Section, but gave it up. He was very interested in the pre - Columbian period […]. Within the *Grupo Litoral* this was the only support I could get in this regard […]." (Grela, Juan, id.)

"[…] Leónidas Gambartes studies different expressions - archaic, Greek and Etruscan, Pompeiian and pre - Columbian American - and probes deeply in his surrounding world. Thus he penetrates the matter of colour and the technique through which such matter will find his aesthetic mark.

[…] With his reflective and austere view of life and art, Gambartes is aware of the importance of preparing a piece, a specific preparation consisting in subtle sleights and intertwined strokes to achieve aesthetic quality, suitable for fresco painting or for the transparent effect of oil painting. He paints figures and, through his intellectual and sensitive discipline, endows them with vibrations where the pigmentation supports an atmosphere and a *shade* within the painting. The atmosphere is created by his figures of women and sad children, dull, grieving people who have an undeniably visible bond with the land. Such figures are grouped at a straight angle with the plain or the gully behind them. Given his Tucumán and La Rioja roots, it is not surprising that this painter evokes - in the province of Santa Fe - the customs of old Guarani Indians when he paints the *Payé* or the toad sorcerer, making it emerge from a wild background surrounded by flowery thistles through which he humanises the animal in his natural environment. The human figures - women doing chores or resting next to typical houses or under a sky with moving clouds - combine a lyrical and a dramatic feel. Gambartes works on the underlying mood of the landscape, supported by a severe geometric simplification, a solid organisation of the lines, and a transposition where ancient meets telluric and cosmic, superlative terms […]." (Brughetti, Romualdo, *Geografía Plástica Argentina,* Buenos Aires, Nova, 1958, p. 54 - 55)

"[…] Unkempt women who toil all day long from the kitchen to the sink, surrounded by dirty, messy children, make up the daily visible population, apart from - of course - the gangs of boys who live amidst the dust and mud of the streets and waste lands, awaiting childhood adventures full of risks and surprises, precocious experiences and amazing learning. Evoking his carefree childhood days wandering through those streets and waste lands Gambartes tells how, as a child, he grew familiar with certain phenomenal realities born of superstition and poverty. It was there that he learned that the everyday beggar with the transparent eyes and a frayed burlap sack was actually a werewolf, an evil being who lost his human appearance at midnight and shapeshifted into a hairy wolf whose eyes blazed with a devilish spark. It was there that he learned that the gloomy and silent old lady whose tin hovel was surreptitiously visited at twilight by women from distant neighbourhoods or the country was endowed with marvellous powers. She cured the upset stomach of children who would otherwise die of convulsions without the aid of her ash cross on their spine. She would give happiness back to abandoned women turning the indifference of an unfaithful spouse into passionate love through powerful rituals performed on a photograph. She knew what words to say to worm animals. She knew secret love potions that, when slipped into an drink at an opportune moment, could turn indifference into unconditional passion. She cast sinister spells with magical consequences involving burying a toad at midnight mumbling secret ritual words at the cemetery. […]." (Córdova Iturburu, ibid.)

"[…] He was particularly, powerfully, almost obsessively interested in certain types. Because there persistently remained in these types distant descendants of who knows what remote mixed races, through their myths deformed by popular superstition […]. Without knowing it, without foreseeing it, he was perhaps in contact through certain types with a strain of the America racial past. These 'dark ones' were - for those who were able to sense it - actually the living presence of what remained in the littoral area of the indigenous world. And it was that, rather than a preconceived idea, which spontaneously grabbed the painter's attention. He was interested in these Creole *surivivors* who perform ancient rites to this day, solve their problems with perhaps pre - Columbian sorcery, recite strange prayers, and watch the 'white' world go by them without being a part of it. This was his thing. Perhaps Gambartes at first intuitive inclination was mysteriously influenced by the fact that through his maternal line he himself has a little bit, just a distant single drop, it's true, of Indian blood. […] However, while Mexican painters see before them not only such racial reality, but also the artistic expressions which perpetuate it […], their Argentine counterparts were only able to perceive isolated instances of such types, women and children in whose mixed origin this deeply hidden and often invisible racial world survives. […] That is why his was an almost paleontological feat, since driven by an at first intuitive impulse he artistically and sensitively rebuilt a long - gone world out of an isolated element. […] As was the case with other painters of the Americas, Gambartes found the technical experience of modern painting - not exclusively that of the School of Paris - was useful as an effective tool to express indigenous themes. […] Tamayo in Mexico, Mérida in Guatemala, and Portinari in Brazil [used] the techniques of Klee and Picasso, or the general rules of abstract painting, each based on their own independent starting point, to give shape to their indigenous themes. The expressive deformation, the psychological value of colours and the sensitive vibration of the lines; the sense of time and space in terms of the compositional fabric; the clear - sighted speculations with qualities; and the metaphysical value of flat inks and planimetric structure […] were other chromatic and linear components which would not be set in motion for the sake of purely decorative aestheticism, as occurred with many European painters and, in general, with all imitators in the modern world, but which would serve an artistic purpose in content terms: to crystallise a buried and mysterious world[…]. A primitive and obscure humankind, sometimes tragically grotesque, emerges from these canvases crying that it has been forgotten, that it has fallen behind the times […]." (Pla, Roger, *Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes*, *Gambartes*, *Ediciones Bonino*, 1954)

the future, to cast spells, to communicate with superior forces.
The animal world also evokes the female dimension: fish, snakes, lizards, toads.
Birds are also usually present as symbols of spiritualisation, messengers of the gods that when together have male connotations (***Nocturno agorero*** – Gloomy Night).
There are only a few active male principles. The sun prevails among them: it helps us to perceive his interest in discovering and adding cultural value to his geographical environment. In connection with this vital principle, corn and roosters are part of the male iconography.

1948
He illustrates the tale *Los dos jardines* (The Two Gardens) by Monteiro Lobato, published in the *Anuario Jackson* (Jackson Yearbook) in 1948.

1949
He exhibits 33 watercolours and 15 fountain pen drawings at the Genaro Pérez Municipal Museum in Córdoba. He wins First Prize in the painting category at the 5th City Landscapes Show in *Amigos del Arte de Rosario* for the oil painting ***Esquina de Empalme Graneros*** – Empalme Graneros Corner (Donated by Dr Pablo Borrás).
He paints ***Conjuro*** (Sorcery), his first gouache on gessoed board painting (according to 1958 retrospective Catalogue), the technique which will henceforth characterise most of his production. With this work he begins his series of sorcery and sorcerers.
Articulated by planes, facing forward, his mythological figures are emotionally activated by his brush strokes which create a mural - like surface. He applies the pigment over plastered and sanded hardboard, and then scratches it to add texture to the surface and plays with background lights. His work regains a handcrafted ceramic technique through the way his pieces feel to the touch. This solution also allows him to work despite his eye problem. Gambartes addresses the surface not as a totality, but as a fragment. He moves forward by sections that he carefully explores making use of his skills as a cartographer.

1950

The *Grupo Litoral* (Littoral Group) is formed. Apart from Gambartes, it is founded by García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann, Uriarte, and Warecki. When Garrone dies and Zerva leaves, Giacaglia and Ludueña join the group.

The group shows an integrative and constructive intention. Their only assertions are against academic formulae and conventions, and basically aim to create their work based on an internal reality. Although they want to introduce modern art into the Rosario scene, they do not advocate a consistent aesthetic. This is revealed by the works of the group's members, which project a common concern about portraying the littoral landscape and its inhabitants. They work hard, holding exhibitions in Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Resistencia, and Buenos Aires.

1951

He wins the Santa Fe Government Award at the XXIX Rosario Show for his work ***Amigas*** (Girl Friends). He is also awarded the *Amigos de Alvaro Audet* award at the 6th City Landscapes Show in Rosario for his work ***Esquina suburbana*** (Suburban Corner).

He takes part in the First Joaquín V. González Art Show in La Rioja. The jury decides to share out the prize among all participants in order to use the works purchased to set up the Municipal Museum of Fine Arts.

He wins the National University of the Littoral Purchase Prize at the XXVIII Annual Painting, Sculpture, Drawing, and Engraving Show of Santa Fe for the painting ***Figuras en el paisaje*** (Figures on the Landscape).

He exhibits the gouache on gessoed board painting ***Payé*** in Buenos Aires, at the Kraft Gallery of Contemporary Argentine Painters. This is the beginning of a series which he will develop in later years.

1953

In July, the *Grupo Litoral* holds an exhibition in Buenos Aires, at the Bonino Gallery. Gambartes presents ***Payé, Cartomancia*** (Fortune - telling Cards), ***Figuras y paredes*** (Figures and Walls), and ***Los niños*** (The Boys).

In September, he travels to Nonogasta in La Rioja. He paints several watercolour sketches.

Gambartes replies to this interpretation by Roger Pla in the following letter:

"Dear friend,

It has taken me a while to reply to your letter, and I want to refer to your long article for *Life* after having read it a couple of times.

Overall, I believe you have made an accurate and sensitive analysis about my work, but I must object to some small details - which are not significant in the whole - because I think of them otherwise: for example, I am not driven by the 'dark people' of the gully and the observation of their chores and trifles. Overall, these people are human garbage dumped by the city on its outskirts, and I do not believe they have indigenous traits or magical customs as you state in your article. However, this is not the point: the origin of what I do is totally different. It is not immediate. I am not an observer. It is that for some obscure reason I felt forced to portray those figures and those shapes, the characteristics of the plain and the natives. I was not searching for an indigenousness which has almost disappeared in our country, rather I was making use of a non - indigenous reality. In any case, it has to do with the oldest people in this land, who may be of indigenous or Spanish origin. But what I am actually interested in is the obscure memory of the land which is represented precisely by those figures and symbolised by the *payé*, which is perfectly explained in your definitions.

As I said, they are small things. For example, it is totally inaccurate to say that that there is a drop of indigenous blood in me through my maternal line. In fact it is through my paternal line. Anyway, I was surprised by your extraordinary powers of analysis. I have always been fascinated by some people's capacity to go beyond appearances - in this case conditioned appearances - to see and reveal essential things.

There will be a better time to discuss some other points that I won't mention here because I want to send you my reply as soon as possible. I hope you do the same so that I have the chance to write you a longer letter, unless we are lucky enough to meet before that, if either of us travels.

Please send my warmest regards to your family. I shake your hand, my friend."

(Letter from Gambartes to Roger Pla, Rosario, 12 June 1953)

" […] Relinquishing perspective […], Gambartes resolves his shapes on the surface and the central space of the plane. He consistently breaks up the colours in his palette using white, black, or complimentary hues, enhancing them or changing them for the shades or muted colours of fields, with a saturated dominant (reds, oranges, blues, purples). The figures - usually predominant and salient in contrast with the background - are positioned in isolation, distinctly outlined through the colour or value until they are almost cut out, and are subjected to a progressive geometric simplification that deprives them of local details and traits.

As for the theme, he begins by recreating it, finding a meaning to it based on his own littoral environment - humble people, suburban farmyards, riverside animals and plants - in a slow yet constant journey into secret traditional cults, the mystery of ritual actions, the magic of amulets and sorcery, shifting from objects to symbols and from symbols to signs. He journeys from the shapes of everyday life to the shapes of the legends, from the coastal riverside to the environments of the ancient Americas, petroglyphs, fossils, totems, and from the certainty of being awake to the hazardous adventure of going to sleep […]." (Vittori, José Luis, *La región y sus creadores,* Rosario, *Editorial Fundación Ross*, 1986, p. 202 - 203)

"[…] An artist is not a solitary operator, he is a man connected to his social environment. He is a recorder in the way he expresses and clarifies things which are otherworldly for other people.[…] I believe that I paint the feeling of superstition, magic, the land's memory, the shapes and colors that merge from them, the daily life of a certain type of person in our country (I'm talking about those who are deeply rooted in our environment, those who *are* South America to some extent). I endeavor, within the sphere of my littoral experience, to convey - more than the vast expanses of sown cornfields or cattle pastures - the country's deep and mythical core, which is at the

centre of the spirit, and in this way connect with mankind as a whole. I try to do this within the specific language of painting.
[…] European schools or *-isms* are a state of understanding which has interpreted the general problem of the age-old laws of painting - they have submitted these to degrees of analysis in history. European painting from Impressionism until now has been an exhaustive yet biased study of these general laws. The same ephemerality of the - *isms* determines this character; personally, learning them has been useful to me to express myself freely using the language of painting. As for the tendency, it can be in any case, and since I cannot repeat European intelligence problems, the discovery of American shapes based on my littoral environment. […]". (Gambartes, Leónidas, interview by Rubén Sevlever, 1958)

"[…] I speak the language of painting, which is a universal language, but I speak as a man from the Americas, as an Argentine, of its memories and myths, of its people and geography, of its vegetation and minerals, with the responsibility of my spirit towards the still indecipherable signs of the old cultures and the undeniable presence of contemporary sensitivity. I aspire to be both myself and our physical-cultural landscape filled with popular experiences […]." (Gambartes, Leónidas, interview in *Atlántida* - Atlantis magazine, 1960)

"[…] To me, the American Continent is ours. It has the history of all the continents in the world as well as their cultural background. You do not need to be a lynx to see our big native cultures, the wonderful expressions of Peru, the pre-Columbian art from Guatemala and Mexico, to spare you further details. Everybody can see that we possess a fascinating background where the inhabitants of this region reached the peak of artistic expressions due to the strength of their creative impulse. Now they are, under the pretext of universality, trying to reduce us to the partial language of *–isms*, we cannot but realise that art is not a game, but a transcendent function of man which has been present since prehistory and which is still not extinct. So whether it is the geography of the human being, ancient mythical memories, or the legends of our people, an infinite range of new things emerges which can only be useful for the creative artist.
Those who are not completely certain that art is a transcendental mission that they are for some mysterious reason in charge of performing, should devote themselves rather to the practical chores of life […]." (Gambartes, Leónidas, interview by Abel L. Rodríguez, 1961)

"I just tried to listen to the voices of the things around me, and I often thought there was something stronger than me forcing me to work so hard to express all those anonymous voices; perhaps that is why I have come to believe that an artist is primarily a revealer of essential truths, who offers his solidarity to those who he somehow represents." (Gambartes, Leónidas, Catalogue of the Genesis Gallery exhibition, Rosario, 1977)

"[…] Had he not been an artist of the 20th century, Gambartes would not have been able to identify his particular mode of expression, nor in consequence to express it with such force and conviction. It has been said of him, "In form Gambartes shows himself to be a cultured Western painter; in content he is an indigenous South American, a primitive". We are tempted to reverse these terms and say that in form he is a primitive and in content a cultured western painter. […] the content of his work, born out of a cultured 20th century artist's thoughts, evokes humans' terror in general throughout the world. It is the universality of his ideas and his artistic language that gives Gambartes' work its true meaning […]." (Payró, Julio E., *Gambartes*, Rosario, *Ediciones Ellena*, 1960)

He begins the series ***Formas fósiles*** (Fossile Shapes).

1954

He exhibits 33 gouache on gessoed board paintings at the Bonino Gallery in Buenos Aires, with an introduction by Manuel Mujica Láinez. The gallery publishes a bilingual (Spanish/English) book with texts by Manuel Mujica Láinez, Córdova Iturburu, and Roger Pla. The newspapers *La Razón*, *La Nación*, and *El Mundo*, and the renowned magazine *Ver y Estimar* provide a wide coverage of this exhibition, among many other publications and the Rosario press.
With this exhibition he earns his reputation in Buenos Aires. The bond between the Capital and the provinces has been always defined as a relationship between the centre and the suburbs. This antagonism represents an area of conflict where the notions of stagnation and provinciality, progress and internationality have played a salient role. The prevailing belief in the provinces is that Buenos Aires grew at their expense. In the art field, the Capital plays a part in legitimising artists from the provinces, just as big European and American centres do with the artists from Buenos Aires.
Gambartes is recognised in Buenos Aires because he builds an aesthetic that is based on intentionally regional aspects. In an area dominated by the geometrical influence which had boomed the previous decade, the works of Gambartes and the *Grupo Litoral* are appreciated as new forms of expression in the avant-garde environment of the Capital. A letter to his wife from "this city of haste" shows that Gambartes felt that he was beginning to be recognised after this exhibition.
He begins to paint the *Mitoformas* (Mythical Figures) series.
He makes a mural sketch for Dr Isidoro Slullitel's house in Rosario. It is made of engobe tiles on Alberdi ceramics, and the passage is created by Jorge Vila Ortiz. Without State support the muralist project is left unfinished in Buenos Aires and Montevideo. Torres is only able to paint the Saint Bois Colony murals (now destroyed). Buenos Aires' most famous examples are the murals by Berni, Colmeiro, Spilimbergo, Urruchúa, and Castagnino at the *Galería Pacífico* shopping centre.

In Rosario, Grela paints a modifiable glass mural at a private residence. Gambartes is only able to complete the project at Dr Slullitel's house.

1956

He travels to Santiago del Estero and paints watercolour sketches. *Ediciones Meridion* (Meridion Editions) from Buenos Aires publishes *Poemas de amor* (Love Poems) by Alfonsina Storni, illustrated by Gambartes. He also illustrates the story *Visita de pésame* (Condolence Visit) by Fernando Asuan Rico, published in the newspaper *La Capital*.
He exhibits 25 works at the *Pizarro* gallery in Buenos Aires.
He is invited to the Venice Biennial.

1957

He wins the first *Círculo* award.
He is invited to the *4th* International Art Exhibition of São Paulo in Brazil. His work ***Conjuro ofídico*** (Ophidian Sorcery) wins the First Purchase National Participation Prize at the *Primer Salón del Litoral* (First Littoral Show) in Entre Ríos province.
He wins the First Purchase Prize at the National Show of Plastic Art of Córdoba for his work ***Figuras en el paisaje*** (Figures on the Landscape).
He takes part in the Cinzano Show at the Velázquez Gallery in Buenos Aires, sponsored by the Italian Embassy and the National Ministry of Education.

1958

He is invited to participate in the 1st Inter-American Painting and Engraving Biennial Exhibition in Mexico. His work ***Brujería*** (Witchcraft) wins the First Purchase Prize at the *3rd* National Painting and Sculpture Show in San Miguel de Tucumán. He wins the First Purchase *Martín Rodríguez Galisteo* Prize for his work ***Litoral*** (Littoral) at the XXXV Annual Show in Santa Fe. He takes part in the Pan-American Salon of Porto Alegre in Brazil.
The *Grupo Litoral* takes part in an exhibition at the Van Riel Gallery in Buenos Aires, with an introduction by Julio Payró. They also exhibit their works at the Avellaneda House Museum in San Miguel de Tucumán.
Gambartes is appointed to be part of the Argentine team for the Exhibition in Brussels, Belgium, where he wins Silver Medal.

"[…] This painting [***Paisaje de barrio*** – Neighbourhood Landscape] shows a shift in his work after he met one of the greatest Latin American creators: Torres García. In 1944, Torres published *Universalismo Constructivo* which Leo read carefully, and then recommended to many of the members of the group which would be later called *Grupo Litoral* […]." (Ellena, Emilio, conference given on 14 July 1980, at the *Homenaje a Gambartes*, held at the Gordon Gallery, Buenos Aires)

"[…] He must have been aware of the books from Mesoamerica about time, space, cults, genealogies: the codices, those fantastic gouache on gessoed board paintings on long folded sheets, drawn and painted on *copó*, *maguey*, or *amate* paper, whose paste was whitened with lime white and then the grain was smoothed out with calcium carbonate or calcium sulphate, on top of which the watercolours were applied […]." (Vittori, José Luis, ibid., p. 203)

"[…] In 1950, he made his first cromos al yeso *(*gouache on gessoed board) paintings. […] In1949, the Cuban painter Mario Carreño held an exhibition at the Bonino (which was called Samos at that time) in Buenos Aires. […] My working hypothesis is that this is the origin [of the gouache on gessoed board paintings]. Mario's inks were painted on gessoed sheets bought in the United States. I believe he discovered a technique which could be adapted to one of the strong limitations of his work: his sight. […] This would be the most personal aspect of his production in terms of technique. […] The gesso technique consists of plaster and glue. The right proportion had not been documented. […] He had to produce it himself, because [the paper] was not sold here. He used plaster and glue, but perhaps he added some other binding agent. He applied it with spatula and brush, and then sanded it. He used watercolours, the best he could get. He preferred to use fine materials. He came up with the name *cromo al yeso* […] he would often use oil paints on the *gessoed board*, while other times he would apply oil paints directly. He really liked creating different textures. Sometimes he would apply a piece of paper to the fresh oils and then take it away, to obtain a rough texture." (Ellena, Emilio, ibid.)

"[…] This is a method to treat the canvas with overlapping layers of plaster with a rubber-based binding agent that once it was dry gave a matt surface for painting, rough yet absorbent, white as lime, projecting mineral-linked meanings. This material, porous and in need of humidity, is highly suitable for covering with water-based paint - Gambartes used watercolours […] - and through strokes of different saturation and value allows subtle transparencies, graduating the quantity of medium. After applying the paint the background emerges on to the surface of colour through scratching and poking with the back of the brush or a sharp tool. It is then that colour and treatment provide the planes with the qualities linked to the vegetal consistency of crop fields swaying in the wind, the soil covered with straw and weeds, the branches and canes of the huts, the criss-cross baskets, and the vegetal and textile weaves. He used these procedures at the peak of his artistic career. Through these treatments, he incorporated a new concept into his overall production: repetition. An action which is a response to the mechanics of the body rather than to work, that entails an iterative and consistent motion on the canvas. […] A pattern whose natural consistency brings organic repetition closer to that achieved by man through basic, handcrafted materials rather than industrial ones. It also provides evidence of the presence of a repetitive and unvaried time and work, a hypnotic rhythm from which it is very difficult to escape, which underlies the painting as its background, barely differentiated by shades and values […]." (Sendra, Rafael, *Rosario, Ciudad y Artes Plásticas*, p. 53 - 54)

"[…] Leo worked on a notebook, then transferred the primary lines that interested him to the plastered cardboard, and finally worked by segments, because he couldn't see the complete painting. He had a 20 x 30cm field of view, outside of which everything appeared distorted. […] He had a major eye problem which he made reference to only once in his work, in the painting ***El bálsamo para los ojos*** (Eye Balm) where

the female character picks up the balm pot and lifts it towards her eyes. […]". (Ellena, Emilio, ibid.)
"[…] this group was founded based not on a common artistic tendency, rather upon the desire to create an organic and consistent unit capable of fulfilling the needs of a growing movement, of understanding the new emerging painting schools of the time.
His primary merit was his curiosity about the new schools, which turned him into the spearhead of the renewal of painting tastes in our city. He had a strong influence in Rosario, and he also created his own category within Argentina. The group gradually consolidated in our city and was welcomed locally. […] The bond between the painter and his audience had just been born, and it began to grow in Rosario only after the creation of the *Grupo Litoral* […]." (Slullitel, Isidoro, conference at the *Homenaje a Leónidas Gambartes*, *Biblioteca Mitre* – Mitre Library, Rosario, May 1973)

The *Grupo Litoral's* Manifesto
"Since the beginning of this century, a clash of concepts has broken out in the field of fine arts, and it is becoming worse every day. Even though we do not mean to turn painting - on which this group will be focused - into an instrument of conflict, we believe it is necessary to state our position, clarify our aesthetic view as much as possible, and declare sincerely and firmly the drivers and purposes of our artistic propositions.
We understand that the current concept battle is nothing but the result of the tremendous commotion caused in all and every aspect of humanity, a commotion whose effects are becoming worse just as we enter the second half of this century, startling men to a new awakening. With their eyes open to a strange view, they probe their inner selves to find an answer to unsuspected facts, to newly born shapes and amazing resonances. In the light of this unprecedented dawn, the new spirit is giving birth to a language which is also new that it requires in order to express itself.
The concrete realisation of such language must occur in the field of art. From now on, the senses will facilitate the transmission of impressions towards the deepest corners of the self where the new states of the soul dwell. Today's painting cannot be satisfied with the placid visual phenomenon; it cannot halt at the boundaries of so-called outer beauty; it cannot take pleasure only in the light effects which produce ephemeral reflections, feeble shades, false representations of things. The nature of trivial landscapes, of accurately objective details: quite on the contrary, it works from within the very soul of the artist like a stimulus that encourages them to create new shapes over given shapes, to seek the essence of things beyond their appearance.
We do not support any school or profess any *-ism*. We simply condemn the academic approach and conventional formulas, for we believe that they restrict man's freedom to express the revelations of his new spirit in his new language.
Respecting the full rigor of our trade whose peak we wish to reach, freedom will be essential to fulfil the aesthetic purposes claimed by this generation.
We are learning to use this freedom consciously. We are practicing the technique which will lead us to its purest and noblest expression. We are at the service of today's man and his new spirit.
We now aim for those who see the works we exhibit for public consideration to accompany us in our learning and comprehension. Thus the fruit of our desires will ripen in our mutual benefit."
(Included in Bruniard, Mele & Eduardo A. Serón, *Gambartes*, *Cuaderno de Publicaciones de APROA* – APROA Publication Notebook, No. 1, Rosario, 1986, p. 19)

***Payé* of the Ceremonial Dance**
The etymology of the word *payé* [pa - yé] allows us to infer that it defines an individual who foresees the end, i.e. death in the language of the *tupí* tribes where it originated.
The sources passed on by the chroniclers of these races, which lie at the very roots of the culture of the Americas, specify that a *payé* is an individual who, by means of

A retrospective exhibition of 199 works is held at the Rosa Galisteo de Rodríguez Museum in Santa Fe. The National Commission of Culture asks Simón Feldman to make a film about Gambartes' work. The script, by Mabel Itzcovich and Simón Feldman, includes texts by Roger Pla. The soundtrack is recorded live in the Littoral area by the Musicology Institute.
He is invited for the first time to take part in the *Palanza* Prize.
He paints ***Formas Kakuy*** (*Kakuy*[1] Shapes).

1959
The film *Gambartes, pintor del Litoral* (Gambartes, Littoral Painter) by Simón Feldman is shown at the Broadway movie theatre in Rosario. He wins the First Prize for his painting ***Mito arcaico*** (Archaic Myth) at the II Ika Show for the Centre, North, Cuyo, and Littoral Areas, held at the Emilio Caraffa Provincial Fine Arts Museum in Córdoba.
The Ministry of Foreign Affairs and Worship invites him to send two of his works to an "Argentine Week" in Lima, Peru (***Magia del maíz*** – Corn Magic and ***Personajes mágicos*** – Magical Characters).

1960
He holds an exhibition at the Van Riel Gallery in Buenos Aires with an introduction by Juan Batlle Planas.
Some of his latest drawings and watercolours are exhibited at the Renom Gallery in Rosario.
14 oneiric drawings are exhibited at the Libertad Gallery in Buenos Aires. He is invited to participate in the Palanza Prize for the second time.
He takes part in the First International Exhibition of Modern Art held at the Buenos Aires Museum of Modern Art with his work ***Mitoforma*** (Mythical Figure).
He becomes a teacher of Art History at the Institute of Superior Music of the National University of the Littoral.

1961
He is invited to participate in the *Contemporary Argentine Art* exhibition, sponsored by the Argentine Embassy in Brazil, at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art. He sends the work ***Mitología mágica*** (Magical Mythology).

1 Typical night bird of the the Santiago del Estero area.

He wins First Prize for painting at the National Plastic Art Show for ***Espacio y figuras*** (Space and Figures), where he is awarded the Gold Medal by the Chamber of Deputies of the Argentine Nation. He is invited to participate in the Palanza Prize.

1962

In October, shortly before he dies, he is granted a disability pension, four months before retiring, after almost thirty years working as a cartographer in spite of his eye problems. It is precisely at this time - and not for long - that he is able to devote himself full time to painting.

He takes part in the First Inter-American Art Biennial organised by *Industria Kaiser Argentina* at the Emilio Caraffa Provincial Fine Arts Museum in Córdoba. This exhibition (whose jury was headed by Herbert Read) is shown in Washington. At that time, R. Rockefeller purchases the 1962 gouache on gessoed board painting ***Personajes*** (Characters).

The exhibition *100 dibujos y pinturas de la colección Emilio Ellena* is held at the Juan B. Castagnino Museum in Rosario.

1963

He dies on 2 March.

Collector Emilio Ellena from Rosario publishes a dossier with Gambartes' engravings - Ellena Editions - based on the printing plates discovered little before his death. In October 1963, the engravings are shown in the exhibition *Gambartes, su obra gráfica* at the O Gallery in Rosario, along with the dossier's presentation.

deception and creating a halo of mystery causes others to believe that he possesses certain powers which position him within a superhuman world to which - according to these chronicles - it is impossible that he belongs.

But when we take a closer look at the origins of such historical reports, it becomes apparent that the authors were unable to accept certain magical processes of our rich American culture. Most of them had strict religious views - Jesuits, like Manuel da Nóbrega or José de Anchieta; Calvinists, like Juan de Léry - and when faced with the magical-religious behaviour of these races were only able to see the external rites, which they deemed artificial or fake.

This is how they built a preliminary and undoubtedly inaccurate definition of the *payé*: an ignorant and deceitful sorcerer who has chosen such activity because it is convenient and profitable.

However, the inhabitants of our continent cannot overlook the deep telluric root of the inherently American expressions like the *payé*.

We can say that the primary meaning of the word *payé* refers to an individual who, by virtue of an innate and non-transferable capacity is able to cure evil - either by means of primitive medicine or magical-religious rituals, to foresee the future, and to communicate with the spirits; as well as to shapeshift into certain animals (the *payé-jaguar* of the Guarani tribe) or to behave like a protective deity (a *payé* used to teach the Tupi people to grow cassava).

The former concept is successively transformed and afterwards can be used to identify not only the individual endowed with such magical capacity, but also to refer to the different elements which make up its ritual. So *payé* is also the amulet he hands out to perform the cure; the prediction itself; the spirit, in sum, which links the sorcerer with the magical beings he creates or transmits.

Far from being a typical social institution of the primitive organisations of American races, the *payé* lives in the language and feelings of those men who are still part of the genuine races from America. And so our Littoral is the living example of how this agreeable magic has been maintained and practiced, embodied in this amulet which is attributed the most varied yet equally mysterious purposes.

Payé de la danza ceremonial (*Payé* of the Ceremonial Dance) evidently expresses the spirit of the dance, all the magical content inherent to the *payé*, represented in this case by the mythical ritual dance evoked in that strange figure which is but one of the many aspects of a *payé*. Additionally, we know for a fact that among the primitive tribes that built civilisations in the Americas, dancing was a significant act aimed at invoking their deities.

As for painting itself, it developed far away from the European schools, even though its communicational elements (colour, graphics, and drawings) are a result of studying the processes with which modern European painting has broken down the path of specific expression. These elements are used to feel and observe America, taking its deepest relationships, like the *payé* and the strange signs on the sides of the paintings, representing visual-graphic materialisations of a mood which is typical of our continent in general and Argentina in particular.

These appearances (which cannot be explained in writing, since it would reduce its expressive effect and mystery) seem strange to the ordinary observer, because they have hitherto not seen any Argentine-American work seeking the deepest roots of our national being and trying to identify it in order to gain awareness of our collective origin. (Gambartes, Leónidas, on a LRA National Radio show, August 1958)

"[…] There is a duality in how Leo uses the word *conjuro* (sorcery). It refers to the sorceresses, the women who practice sorcery, but it also refers to the signs linked to the magical act performed by the sorceresses, which would represent the spirit of the sorcery. This is also the case with the *payé*. In some cases, it refers to the physical *payé* which is handed out, a tobacco tree leaf or a doll. In others, it refers to the spirit of the object. Such duality is present throughout Leo's work […]." (Ellena, Emilio, ibid.)

"[…] The *payé* is the magical amulet with which indigenous people cure their evils, cast love spells, or bring misfortunes and death to their enemies. The witch or *curandera* who is probably a distant descendant of the littoral sorceress or the Guarani shamans - who also reads cards, provides miraculous recipes, and casts devilish spells - makes her *payé* with secret materials and hands it to her clients with specific recommendations. This *payé* is usually in the shape of a devilish doll whose structure is reminiscent of certain totemic representations and, in a very suggestive manner, fishes [which were essential for the economy of the littoral primitive peoples, who disappeared as tribal communities by the end of the 18th Century]. It is not unreasonable to assume that it is included among the primitive magical representations with extremely specific meanings. The power of a *payé* is dreadful. The shape of some of its magical elements like bones and feathers evoke the European Paleolithic period. It is that atmosphere of horror and unfathomable magic which Gambartes portrays on the canvas in his *Payés* series, and this is most importantly due to the games he plays with colours and shapes which, abstractly considered, are filled with visual meaning and formal value […]." (Pla, Roger, ibid.)

"In Buenos Aires, the name Leónidas Gambartes is already a distinct revelation. With telluric and cosmic depth, he has brought to us a radiant, revived, colourful and hopeful message of the land and people from the provinces through a work of a broad plastic scope. […]
There will certainly be those who consider Gambartes as regionally-focussed, limited, folklorish, etc. They do not realise that by dint of his regional focus Gambartes has been able to accomplish the universality that can only be achieved by true creators. We are used to seeing South Americans reach universality at the expense of their own personality, since their strongest desire is to be more European than Europeans themselves, and thus live in constant mimicry.
When it comes to art, one should be absolutely personal before being universal. One should have created one's own style and language, an unmistakable and individual vision of beings, objects, and landscapes, which will later on become a universal value for its stature and quality. And this personality is not developed on the street, at exhibitions or academies, but in the most rigorous and consolidated solitude.
All this and much more is conveyed by Gambartes, who spent some of his non-solitary time with us in the bustle and festivity of Buenos Aires, a city which he finds both overwhelming and disturbing. Buenos Aires feigns indifference towards the lives of those from the provinces, but gave him an unexpectedly warm welcome. […] His rich culture, deep voice, and eloquence rarely seen in other painters make Gambartes a refined and articulate speaker. When I met him in Rosario, after sharing a brief conversation with him and others, I watched his pleasant attitude transforming the meeting into a passionate audience listening to a single dynamic and eloquent speaker […]." (Moretti Canedo, Malisa, *Una pintura argentina con tendencias universalistas es la de Leónidas Gambartes*, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 23 March 1955)

"[…] He always like murals as a line of work. Perhaps he was encouraged by the idea of creating a painting style linked to American movements that strongly interested him. His interest did not have to do with formal aspects, and although he criticised the [Mexican] muralist movement, it was linked to what Torres and the muralists had proposed as a more direct access of their work to the public. […] If we remove the figures, we can almost able see a constructivist structure similar to those proposed by Torres in most of his works. The essential proportions follow the golden ratio. […] This work would be a sort of summary in which he introduces the primary theme of his work, scenes of everyday life using the gouache on gessoed board technique." (Ellena, Emilio, ibid.)

"The *Círculo* award [was quite renowned in Rosario twenty years ago] […]. A society made up of restless and well-off members owned a theatre called *El Círculo* organised a show to give an award that would be a real incentive for the winner. They invited the most talented artists. […] Leo, Grela, Vanzo, Herrero, Uriarte, Ottmann, García Carrera... the most renowned painters of the city. They also made a great effort to invite a VIP jury: Julio Payró, Jorge Romero Brest, and Manuel Mujica or Cordova, I am not sure... they were the most respectable candidates. The material sent by Leo was extraordinary. ***Personajes míticos*** (Mythical Characters), owned by Minetti for a long time, ***Acuario*** (Aquarium), owned by Dr Ostrovsky, and the award-winning ***Conjuro rojo*** (Red Sorcery). Leo was unanimously voted the winner. […]." (Ellena, Emilio, ibid.)

"[…] The Museum director was Jorge Vila Ortiz - who painted the mural - and the secretary was Eduardo Seron […]. He was invited for a retrospective. Leo did not like participating in official events. He was quite anarchic, he did not support any specific political party, but he was a man of strongly progressive ideas. At that time, after the fall of Perón, he was not fond of the idea of receiving an official tribute, but Eduardo and Jorge convinced him […] The Santa Fe exhibition was a milestone in his work. During the first few years, he worked in precarious conditions, struggling against the lack of space. His *cromos al yeso* were piling up, he finished one painting a week and sold only a few of them. […] He plastered both sides, to give them the same tension. The reverse side, which remained blank, was leant on another piece, but since it was plastered, there was always some slight rubbing on the painting [on which it rested]. He could not frame them. But the retrospective helped him frame all his works, which was vital for their preservation. […] The other important consequence of the retrospective was that Simón [Feldman] could work comfortably on the movie […]." (Ellena, Emilio, ibid.)

"[…] The participation in the *Palanza* is one of the high points in his production. He travelled to Santa Fe with me […] and selected the works from his exhibition which would represent him. He chose ***Mitología mágica*** (Magical Mythology), which was later purchased by Birri, ***Las curanderas*** (The *Curanderas*), and the ***Gran Payé Yuyero*** (Great Herbalist *Payé*). There were other two I do not remember… Leo did not win the *Palanza* prize any of the three times he participated, but he was lucky enough to be invited that same year to take part in an exhibition held in Brussels by the Ministry of Foreign Affairs […]." (Ellena, Emilio, ibid.)

"The *Formas Kakuy* (*Kakuy* Shapes) refer to popular legends. The *kakuy* is a night bird from the jungle in the north of Argentina. Tradition says that a woman who was left hanging from a tree in the forest, abandoned by her brother suddenly felt her arms going numb, her eyes shrinking, and feathers sprouting from her skin, while her legs turned into claws and her mouth into a beak, finally becoming a *kakuy* bird. From then on, she wandered around the forest calling her brother with a wailing cry." (Coluccio, Félix, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, *El Ateneo*, 1950)

"[…] ***Formas kakuy*** (*Kakyu* Shapes), which refers to the legend of the siblings, aims for - and achieves - a certain form of expression that has nothing to do with the literary context of the legend, but with its mysterious and dramatic content. The shapes are valuable in themselves and are composed with a rhythm which is somehow consistent with the upward motion of the bird, whose elements - legs, wings - are synthesised so that they can simultaneously add value to the shape. Thus, these *kakuy* shapes refer to a pre-existing reality, but at the same time - and this is not a paradox - use invented shapes. […]". (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosario, *Ediciones Ellena*, 1959)

"[…] He will be born in a family with the surname of Gambartes. Fire upon fire; water upon water; land upon land; air upon air. May time read this last name well. *Gamb - artes. Gamb - artes. Gamb - artes* (Gamb - arts). A man of the Arts. A man who will devote himself to the Arts. Argentine, born in Rosario. […] The land where Gambartes was born is almost entirely flat. The heights of the gully where he walks are a geographic locality. Sometimes, things are suspended, and in each of these situations its inhabitants resolve myths, are abandoned, curl up, stretch their muscles, use their judgment or lose it. At this time there appear the mythical figures of shelter, of cure, of colour, the "myth-minerals", the "myth-vegetables", the "myth-animals", the "myth-structures", the "myth-arts - Gambartes". The resolution of God and his intrusion into the conscience has more to do with regions than with men. The painter has been educated under this principle. It protected him and taught him to follow the trail. And he knows that the magic from the Mesopotamia is different from the magic of the Pampas, that the magic from Buenos Aires is different from the magic of the capital of Santa Cruz, and that the wizard from Chascomús is different from the witch from the Mar Chiquita lagoon.
[...] Europe is far away, epileptic. We are bewitched by the land, and there is no point in trying to live in a different way. Our redemption lies with the apocalyptic *payé*. Gambartes is the heir, history has already been told. Gambartes is the master, we already know why. Gambartes rules because he has been chosen and he knows that a painting is something when above all it is a plant with 365,000 leaves. No, no. The roots of the plant are not the rotten flowers of the *Belle Époque* or the old continent of delicious grapes. Gambartes knows that life is not prepared for disease, that you cannot love or understand a land if you cannot dominate its secret forces […]." (Batlle Planas, Juan, foreword to the exhibition at the Van Riel Gallery, 1960)

"On behalf of your painter friends I say goodbye to you Leo:
You have always been a man, a friend, and a loyal, selfless, brave, and extremely restless painter. For all these reasons, in your youth you were an active member of our beloved *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* in 1935 [1933/34], presided over by Antonio Berni. You shared that movement with us, a movement which was an invaluable breeding ground in our environment due to its revolutionary views in the artistic and social fields. Until the last moment of your life, you honoured that first principle. We stuck to our artistic curiosity and grew strongly interested in the new painting schools, sharing our concerns with others like us in the *Plásticos Independientes* group and then the *Grupo Litoral*. You were there with your restless, brave, and selfless spirit, to work again for a progressive and free alternative.
After your years of youth, your personality grew in the field of art and in life. You used your mastery of the arts in the service of an ideal in order to fulfil a clear goal: we are men of this land, and we must build our South American way of expression. This tied in perfectly well with your former views supporting a progressive movement so that your work could sing loud and clear to the four winds and be heard all around the world: you did not want an artistic colony in the Americas. Your position as a free man encouraged you to be constantly committed to others, supporting those who fight against injustice in this land. You always supported the sense of freedom, because as a great artist you knew that men need peace and freedom to create.
Leo, with your virtues and flaws like any other human being, you built your personality, your friends, your family, but I dare say that your greatest achievement has been your artistic work, for it was your true passion. It will live forever to show us that the artist is still with us. Goodbye Leo." (Juan Grela's words on the occasion of Gambartes' death)

PORTUGUÊS

Intuições do (in)visível

Diana Wechsler

"Ele vivia em imagens. Tinha o costume de levar moedas. Quando caminhávamos pela rua, atirava-as por sobre o ombro. Ninguém lhe perguntava o porquê, simplesmente aceitávamos, já que ele teria alguma razão para fazer isso. Hoje, quando encontramos uma moeda na calçada, pensamos em Leo. Mas não sabemos o que essa moeda significa; o que sabemos é que ela representa Leo com a sua magia, o seu mistério e a sua fascinação. Entende como é?" Depoimento de Emma Garmendia no documentário *Verdades esenciales* de Miguel Mato, 2004.

Na memória das pessoas que o conheceram, a figura de Leo Gambartes aparece estreitamente ligada à capacidade de colocar em imagens aspectos não evidentes da realidade. A intensidade das suas convicções e a certeza sobre os seus propósitos com a pintura são a marca da sua identidade. É que *ele vivia em imagens*. Talvez por essa razão ninguém se perguntasse sobre o gesto mágico de jogar moedas ao caminhar pela rua. E por isso mesmo, hoje em dia, esse gesto é recuperado em sua capacidade de representação. No fim das contas, essa seria a razão daquelas moedas: a possibilidade de tornar-se presente através dessa imagem.

Talvez outro gesto — o último? —, que aparece na lembrança da filha, tenha sido realizado buscando um efeito semelhante. Diariamente Leo repetia os mesmos rituais: acordava ao amanhecer, cumpria o trabalho de cartógrafo no Ministério de Obras Públicas até a hora do almoço[1], voltava para casa, comia frugalmente e se instalava no ateliê até o sol se pôr. Limpava então os pincéis, trocava a água e já deixava pronta a água com a qual trabalharia no dia seguinte. Mas o dia 1º de março de 1963 não foi igual. O ritual não foi cumprido, pelo menos não completamente. Nesse dia ele não trocou a água, o que Betty percebeu na manhã do dia 2 de março, quando acordou e se sentou no ateliê do pai para esperar as notícias que chegavam do hospital para onde ele havia sido levado durante a madrugada. Tinha previsto que não pintaria mais ou resolveu que a jornada ainda não havia terminado e que continuaria trabalhando? De uma forma ou de outra, o sinal estava ali para quem pudesse percebê-lo, a imagem estava construída para quem pudesse evocá-la.

Sabemos que a capacidade de representação das imagens é definida como a possibilidade de tornar presente uma ausência, algo que os artistas conhecem muito bem, definição confirmada pelo sentido mágico designado às imagens em diferentes horizontes culturais. A magia é outra das condições associadas à figura de Gambartes; por que então não pensar a sua pintura neste sentido? Por que não revisá-la do ponto de vista dessa posição de representação, daquela capacidade de tornar visível o que não aparece à primeira vista? Aprendemos que só vemos o que sabemos. Desta forma, a infinita capacidade de evocação das imagens fica virtualmente restrita, a menos até que consigamos apreender a cifra cultural a partir da qual é possível avançar sobre elas.

1 Desde o fim de 1961 já não trabalhava no Ministério, de modo que podia dedicar mais tempo à pintura, aos seus rituais íntimos com ela.

Muitos autores dedicaram ensaios a realizar uma análise que iluminasse a obra deste artista.[2] Em todos eles, aparece repetidamente a identificação de uma iconografia singular a partir da qual Gambartes recuperou aspectos de uma memória imaterial enraizada na cotidianidade dos setores populares, daqueles que, como ele mesmo os identificava, não têm voz e buscam que algo ou alguém os represente.

"*Eu só procurava escutar a voz das coisas ao redor e muitas vezes pensei que algo mais forte que eu me obrigava a trabalhar infatigavelmente para expressar todas essas vozes anônimas; talvez por isso tenha chegado a acreditar que um artista é, antes de mais nada, um revelador de verdades essenciais, solidário com as pessoas a quem de alguma maneira representa*".

Este foi o seu propósito. Ensaiemos aqui então a possibilidade de pensá-lo como um *payé*, a partir da lógica dos seus rituais e do sentido mágico designado não apenas à sua obra, mas também aos numerosos gestos do seu trabalho cotidiano. A figura do *payé*, intensamente explorada por Gambartes, poderia ser pensada como um autorretrato simbólico recriado em cada obra: ainda que com atribuições diversas, de alguma forma representa a si mesmo, ao ser ele o artífice de cada uma das obras. Avancemos então com esta hipótese.

A pintura, o ritual

"*Todo jogo se define pelo conjunto das suas regras, que possibilita um número quase infinito de partidas; mas o rito, que também é 'jogado', se assemelha mais a uma partida privilegiada, escolhida e conservada entre todas as possíveis, porque somente ela é obtida de um determinado tipo de equilíbrio entre dois campos. (…) No caso do ritual (…) uma assimetria preconcebida e postulada é estabelecida entre profano e sagrado, fiéis e oficiante, mortos e vivos, iniciados e não-iniciados, (…) e o 'jogo' consiste em passar todos os participantes para o lado do grupo vencedor, por meio de acontecimentos cuja natureza e regras têm um caráter verdadeiramente estrutural*". Claude Lévi-Strauss[3]

Beatriz Obeid, sua esposa, afirma que ele enfrentou a pintura todos os dias da sua vida. Diríamos, como Lévi-Strauss, que *ele jogou esse jogo*. De uma posição privilegiada, por meio de uma prática — a da pintura —, que considerava "*inerente ao homem*", dado que se trata

2 Cayetano Córdova Iturburu, Roger Pla e Julio E. Payró, Damián Bayón, Elsa Flores Ballesteros, Rosa María Ravera, Fernando Farina e Andrea Giunta, dentre muitos outros, formam parte das vozes e miradas de críticos, ensaístas e historiadores que contribuíram na construção de um relato sobre a vida e a obra de Leónidas Gambartes; vários presentes neste mesmo volume.

3 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1984, p. 55-58.

de "*uma atitude humana mantida desde a pré-história*"[4], Gambartes foi o oficiante de um jogo jogado todos os dias: igual e diferente ao mesmo tempo.

A partir de um sentido duplo, intuitivo e experimental, repensou e trabalhou minuciosamente em cada obra, colocando a serviço do seu projeto criador o afinco do artesão, capaz de repetir várias vezes a mesma ação, para conseguir qualidades técnicas destinadas a conquistar-revelar novos horizontes de sentido.

Cobrir a superfície da tela com uma camada fina de gesso e cola. Deixá-la secar. Lixá-la até conseguir texturas diferentes. Cobrir novamente a superfície com a mistura de gesso e cola. Deixar secar outra vez e repetir a lixação. Uma vez alcançada a qualidade desejada da superfície, traçar as linhas estruturais com um buril ou com o cabo de um pincel formando sulcos que, não só de forma visual, mas também táctil, possam orientar o trabalho. Preparar a aquarela e avançar na construção das imagens com camadas superpostas de cor que, algumas vezes por transparência, outras por novas lixações ou raspões, permitam alcançar as cores e condições imaginadas. Assim, curtas e precisas, estas poderiam ter sido as instruções que norteavam, severas, em alguma parede, o ateliê de Gambartes.

Recordado por Emilio Ellena[5] e repensado por Rafael Sendra, o *método* que Gambartes instaura para o seu trabalho desde 1950 *"incorpora um novo conceito: a repetição. Um gesto que* — prossegue Sendra — *responde à mecânica do corpo e não à da indústria. Também,* — observa este autor — *indica a presença de um tempo e de um trabalho reiterado e invariável, de um ritmo hipnótico do qual é difícil se desvencilhar, que subjaz como fundo no quadro (...)".*[6]

Como se repetisse o trabalho de um oleiro que busca dar a cada uma das suas peças uma marca que a situe em série com as outras, mas sem deixar de indicar que cada uma delas é diferente; como se buscasse recuperar o sentido hipnótico das danças rituais ou das histórias narradas ao redor do fogo ou ao pé da cama de uma criança que passa da vigília ao sono, a obra de Gambartes apresenta sobre estas superfícies trabalhadas de gesso, cola e aquarelas, imagens de uma identidade explícita em que ressoam outras, de diferentes tempos e origens. Cada obra exibe o gesto, a *maneira* de Gambartes, o que dá este sentido de unidade ao conjunto. Todas elas se apresentam como peças de um único jogo em que as imagens, como Elsa Flores Ballesteros observa, sofrem uma metamorfose e condensam, por sua vez, formas e significados diversos.[7] Essas operações ocorrem de forma contínua, particularmente no que, junto a Edward Said, poderíamos chamar o *"estilo tardio"*[8] de Gambartes. Nessas obras percebe-se tanto a continuidade do trabalho e a maturidade na capacidade de resolução, como a introdução de complexidades até então ausentes, que permanecem aí como interrogantes ou questões de tensão destinadas a abrir outros caminhos.

Gambartes-payé, Payé-Gambartes

Retomemos algumas questões no final deste ensaio. Quase todos os textos têm no título o nome (ou seja, o sobrenome) do artista, como se, parafraseando Juan Batlle Planas, *Gamb-artes, Gamb-artes, Gamb-artes*, constituísse uma identidade com *homem das artes*. Batlle Planas repete o nome do artista desta forma em seu texto. Como se fossem as palavras de um conjuro, esta menção tripla o conduz diretamente ao mundo da arte, ao seu mundo, este território em comum por onde ambos transitaram de maneiras diferentes.

"O payé é uma figura que possui uma profunda raiz telúrica", salienta Gambartes em uma conversa mantida em 1958.[9] O primeiro significado dele, acrescenta, é o que se refere àquele indivíduo que, "*por uma capacidade inata e intransferível, chega a poder curar os males — seja por vias de uma medicina primária ou por meio de rituais mágico-religiosos —, a prever o futuro e a se comunicar com espíritos (o payé-jaguar dos guaranis) ou a agir como um deus protetor (um payé ensina os tupis a plantar a mandioca)".*

O conceito de *payé* se expande e nomeia também o *amuleto* que o mago produz, o seu *espírito*, em suma — prossegue — *vincula o feiticeiro e os entes mágicos que ele cria ou transmite.* Trata-se de uma *magia simpática* que persiste nos homens do litoral ainda atualmente.

A partir destas afirmações, não seria um equívoco pensar que ele próprio se colocou no lugar do *payé* como uma pessoa capaz de escutar e de condensar estes elementos imateriais que rondam a memória e o cotidiano do homem americano e, ao mesmo tempo, como artífice de rituais e produtor de *amuletos* capazes de corporificar essas presenças.

Gambartes, artista-mago-oficiante, torna-se responsável por uma série de objetos que, além de oferecer novas imagens ao mundo do visível, contribuem para a construção de um modo de ver e de uma realidade figurativa singulares dentro dos complexos processos da arte moderna. Neste sentido, é possível identificar o que Flores Ballesteros aponta como uma *mudança de paradigma*, radicada no *olhar sobre a América*[10], alinhada com os ensinamentos de Joaquín Torres García, em termos de *o nosso norte é o sul*[11].

4 Leónidas Gambartes, entrevista realizada por Rubén Sevlever em 1958 e publicada pela primeira vez no catálogo da exposição retrospectiva da obra de Gambartes, realizada no Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", em Santa Fe, no mesmo ano. Foi reeditada no catálogo da retrospectiva do MNBA de 1992, Fundación Gordon (VV.AA., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992) de donde se retoma aqui, p. 23-27.

5 Andrea Giunta em "Voces múltiples para una cronología" retoma a conferência de Emilio Ellena do dia 14 de julho de 1980 na "Exposición de Homenaje a Gambartes" realizada na Gordon Gallery de Buenos Aires, em que Ellena retoma aspectos do trabalho de Gambartes no catálogo da exposição retrospectiva do MNBA de 1992 (VV. AA., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 143). Também cabe lembrar aqui o trabalho de editor de Ellena, que abriu caminho para a publicação de textos reveladores sobre a obra de Gambartes, como os de Roger Pla, Julio Payró e os seus próprios, dentre outros.

6 Sendra, Rafael, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosário, Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional de Rosario, 1990, p. 53-54.

7 Ballesteros, Elsa Flores, "Introducción a la obra de Leónidas Gambartes" em VV.AA., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 34.

8 Edward Said aponta que *"o último, ou tardio, período da vida, da decadência do corpo, da deterioração da saúde ou de outros fatores que, inclusive no caso de uma pessoa jovem, deixa entrever a possibilidade de um fim prematuro"* abre na obra e no pensamento dos grandes artistas ou intelectuais *"uma nova linguagem"*, que ele denomina de *"estilo tardio"*. É aí onde nem tudo é um ponto de chegada, harmonia ou resolução de problemas apresentados na obra do início, ou repetição das conquistas alcançadas, mas onde também aparecem questões novas — justamente por causa dessas novas condições de existência — que Said identifica como *"intransigência, dificuldade e contradição não resolvidas"*. Estas são notas de leitura do sugestivo ensaio de Said (*Sobre el estilo tardío*, Buenos Aires, Debate, 2009), como indícios para a continuidade do meu trabalho sobre Gambartes.

9 Leónidas Gambartes, Programa da LRA Radio Nacional, agosto de 1958, em Giunta, Andrea, ob. cit. p. 146-147.

10 Ballesteros, Elsa Flores, *ob. cit.* p. 39.

11 Cfr. Lección 30, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

Assim, tanto a posição como a obra de Gambartes aparecem como um indício particularmente significativo para pensar o que Juan Antonio Ramírez denominou "*a desordem ilusória da arte da modernidade*", em referência à *sua maneira peculiar de entender a ordem*, cujo princípio reitor seria *a expansão aparentemente indefinida*. Nesta expansão "*se encontra a peculiaridade de que cada novo gesto criativo modifica de algum modo os territórios previamente conhecidos da arte*".[12]

Precisamente, *Payé*-Gambartes, Gambartes-*payé*, aparece como artífice de um gesto criativo novo e com ele é possível vislumbrar uma nova expansão da arte moderna.

12 Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (des) orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

Introdução à obra de Leónidas Gambartes[1]

Elsa Flores Ballesteros

Contrariamente ao que opinam alguns críticos que já escreveram sobre Gambartes, consideramos que sua pintura está vinculada ao Indigenismo latino-americano muito mais que à produção primitiva universal. Consideramos também que, apesar de a proporção de imigração europeia no Rio da Prata ter sido preponderante e decisiva para a população local, e que essa circunstância tenha motivado a qualificação de "América transplantada" por parte de Darcy Ribeiro, o indigenismo latino-americano não pode, de maneira alguma, ser considerado exótico ou forâneo na Argentina.

América Latina e o Indigenismo

A América Latina oscilou entre uma Idade de Ouro deixada no passado e uma Utopia situada no futuro. As relações entre a primeira e a segunda variaram historicamente: cruzaram-se, deslocaram-se, fundiram-se. Uma estranha convergência levou a radicar algumas utopias europeias de antiga linhagem em territórios imprecisos da América e, após as vicissitudes da Conquista e a subsequente colonização, grande parte da América mestiça voltou os olhos à Idade pré-colombiana, erigida em Idade de Ouro. O poeta modernista Rubén Darío escrevia: "*Se há poesia na nossa América, ela está (...) no índio legendário e no inca sensual e fino, e no grande Montezuma do trono de ouro*".

Os países onde o indigenismo surgiu e se desenvolveu foram os países chamados por Darcy Ribeiro de "países testemunha": basicamente México e Peru, marcados por um passado pré-colombiano prestigioso e por uma continuidade étnica, apesar das adições e modificações operadas por diversos tipos de mestiçagem e das profundas transformações que a conquista e a colonização produziram a nível político, social, econômico e cultural.

O que José Tamayo Herrera, empregando o termo de Karl Jaspers, chama de "tempo-eixo" do indigenismo, ou indigenismo clássico[2], tem dois polos fundamentais: um é a pós-revolução mexicana e o decidido apoio oficial às etnias indígenas, manifestado através do trabalho de Vasconcelos, da fundação do Instituto Nacional de Antropologia e da enérgica política indigenista, que inclui o fomento da produção artesanal. Plasticamente, essa atitude se concretiza graças ao esforço efetuado pelos muralistas, especialmente Rivera, Orozco e Siqueiros, para dar forma a iconografias inéditas até esse momento, que correspondem a categorias estéticas que não devem nada, ou muito pouco, às ocidentais, e mediante as quais se registram as fisionomias astecas e maias e seu entorno natural e cultural na Idade de Ouro pré-colombiana e na posterior, embora as imagens estejam inseridas em um espaço renascentista ou proto-renascentista, com alguns complementos expressionistas ou futuristas, conforme o caso. O outro polo poderia ser situado no Peru, entre 1926 e 1937, liderado por José Carlos Mariátegui, que elabora uma versão sócio-política e econômica do indigenismo, baseada no marxismo gramsciano, que introduz a variante que substitui a figura do proletário pela do índio. Como no caso do México, a introdução do pensamento indigenista gera no Peru um rico movimento na história das ideias, na literatura e nas artes plásticas. O indigenismo pictórico peruano, nesse período, está fundado em um costumbrismo que, iniciado por José Sabogal - seguindo os passos de Zuloaga, na Espanha e de Bermúdez, no norte argentino - está longe de alcançar a qualidade pictórica de um Laso (lembrar de *O menino oleiro*), de um Daniel Hernández ou de um Teófilo Castillo. Quando se institucionaliza, cai facilmente em um folclorismo *for export*, mas tem o inegável mérito de colocar em cena o homem da serra, e, como escreve Luis Valcárcel em 1927, "*a serra é a nacionalidade*".[3]

O indigenismo pictórico dará seus melhores frutos posteriormente, a partir dos anos 50 do século XX, coincidindo com o ingresso das Ciências Sociais na América Latina, com o conhecimento científico (antropológico) das culturas indígenas e também com a revalorização de suas diversas formas de produção simbólica. No entanto, nesse período, trata-se mais, como apontou Ángel Rama seguindo a José María Arguedas, da revalorização do mestiço e da mestiçagem. Na convergência, a arte abstrata latino-americana se enriquece com cores, desenhos, cadências, símbolo tomados preferencialmente do índio pré-colombiano (e nisso incidem os grandes avanços da arqueologia) ou do contemporâneo, já mestiçado.

Gambartes e o Indigenismo

Se buscamos em Gambartes uma verificação da nossa hipótese indigenista, nos encontramos com testemunhos opostos e até contraditórios. De fato, além das interpretações diferentes efetuadas pelos críticos, o próprio artista fornece vias divergentes. Na carta a Roger Pla, escrita em 12 de junho de 1953 e recentemente encontrada, Gambartes critica a explicação "indigenista" de sua obra dada por Pla, baseando-se no fato de que o "*indigenismo (...) quase não existe no país*". É preciso levar em conta, neste caso, que na demoecologia amparadora do indigenismo mais difundido - o dos "países testemunha" - a população indígena foi grandemente predominante, enquanto na Argentina, a imigração de origem europeia a encobriu sob a mestiçagem. Mas o artista ressalta, de todo modo, seu interesse em "*uma realidade (...) dos habitantes mais antigos da terra, cuja raiz pode ser aborígene ou espanhola*".

Por outro lado, aquele mesmo indigenismo do "tempo-eixo", rapidamente oficializado, embora tenha colocado em cena a fisionomia indígena e seus contextos, o fez de um ponto de vista geralmente costumbrista, baseado mais na observação superficial do que em uma intuição profunda. Por isso Gambartes repudia a possibilidade de relacionar sua obra com uma "contemplação" dos habitantes dos barrancos rosarinos, e assim apenas reafirma sua busca pelo essencial além das aparências.

1 Publicado em AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992.

2 Tamayo Herrera, José, *El pensamiento indigenista*, Lima, Mosca Azul, 1981, p. 13.

3 Valcárcel, Luis E., "Andinismo e indigenismo", em Tamayo Herrera, José, *op. cit.*, nota 3, p. 112.

O que o artista persegue é "*essa memória obscura da terra, representada justamente por essas figuras e simbolizada pelo payé* (...)". Esse objetivo o guia dos anos 50 até a sua morte, e o leva a adentrar-se mais e mais profundamente em um mundo mágico-mítico, cujo núcleo originário, na América, é indígena. Assim atestam suas múltiplas *mitoformas*, seus *personagens mágicos*, seus *payés*, suas citações respeitosas à iconografia pré-colombiana. Por isso incluímos sua produção na órbita indigenista (em um sentido amplo) e por isso dizemos que sua viagem ao profundo da pintura é, também, uma viagem ao profundo da América.

Rosário, enclave da "América transplantada"?

Gambartes nasceu em 1909, em Rosário, cidade constituída em torno da imagem da Virgem de Rosário, que pertencera aos índios *calchaquíes* e era venerada na Capela da Concepção, depois chamada Capela do Rosário. De 1811 a 1813, quando se travou o combate de San Lorenzo, Rosário foi, como diz o historiador Juan Álvarez, "*um dos campos de batalha em que se desenrolou a Independência*"[4]. Declarada município em 1852, o grande impulso econômico se deu entre 1861 e 1910, período em que foi construído o porto e abertas as ferrovias e as estradas que fizeram com que a "*Ilustre e Fiel Vila*" servisse de porta de entrada para o centro e norte do país. Ocorreu também um grande crescimento demográfico com a chegada maciça de imigrantes: o 3º Censo Municipal, de 1910, revelou que havia 150.686 habitantes, dos quais 88.512 eram argentinos e 62.174, estrangeiros. Em 1926, a população já era de 407.000 habitantes: 223.853 argentinos e 187.147 estrangeiros, com grande predomínio de italianos e espanhóis.

Devido à riqueza em trigo que saía por seu porto, Rosário foi chamada, nas primeiras décadas do século, de "o celeiro do mundo", e por estas e outras razões, de "a Chicago argentina". Isso não impediu que, em 1815, fossem organizadas "panelas populares" e que o *crack* da bolsa de 1929 tenha repercutido na cidade até meados da década seguinte.

Mas, embora as estratégias da urbanização tenham privilegiado os europeus imigrantes e seus descendentes, a população nativa não desapareceu. Fortemente misturada, ficou relegada à periferia da cidade ou à zona rural circundante, ou às ilhas do rio Paraná, e aumentou com "os que vem do Interior", que neste caso eram do noroeste da Argentina. Como diz Héctor Bonaparte, "*sua pele é morena apesar de terem sobrenomes gringos, mas predominam os de origem espanhola, devido à mestiçagem*"[5]. Suas atividades: "*peão, lenhador, barraqueiro, frentista, pescador, gente que vive dos bicos mais variados*".[6]

O índio sobrevive neles, transmitindo sua mentalidade mágica, presente nas histórias de aparições, de *luzes misteriosas*, de lobisomens, de almas penadas, de *gualichos*, de *payés*. Essas histórias circulam oralmente e suscitam crenças e comportamentos específicos que unem os setores suburbanos e campesinos graças aos elos comuns da pobreza, principalmente com o surgimento dos meios de massa.

Gambartes, apesar de nascido em Rosário, vem de uma família nortenha (os pais, de Tucumán, a avó materna, de La Rioja), através dos quais possivelmente lhe foi dada uma certa quantidade de sangue indígena. Chegam a ele, também, especialmente pela boca do pai, relatos que alimentarão sua infância, presentes no campo tucumano, onde o índio sobrevive, não tanto racial mas culturalmente, muito mais do que no Litoral. São relatos que se inscrevem na área de irradiação dos mitemas, que na verdade perduram como núcleos dos mesticemas sobre os quais fala Jaime Barrios Peña, para quem os mesmos "*contêm conteúdos ideológicos e sentidos estruturais que se dão em ocasiões de profundo sedimento ideológico e conceitual, deslizando-se na expressão estética e na história como ponto de fuga, busca permanente, jogo de polaridade e concreção de liberdade (...). Esse é seu modelo mais genuíno e inédito, o mito vivo*"[7].

Nesses relatos existem, por conseguinte, estruturas repetíveis (como estudou Lévi-Strauss), cuja formação é distante, e que contêm, também, uma tentativa de explicar a origem, razão pela qual têm, frequentemente, uma oculta intenção de interpretação cosmogenética. Neles, uma corrente animista comum une o mundo vegetal, animal e até mineral ao humano, e possivelmente por isso, costuma ocorrer entre os elementos desses mundos uma estranha metamorfose reversível: em determinadas circunstâncias, o animal ou o vegetal se transforma em seres humanos e estes naqueles (essa qualidade aparece claramente no período "onírico" de Gambartes, e também em muitos *cromos em gesso*).

Os atores míticos e as relações que os unem estão submetidos a complexos processos de condensação, e talvez por isso, podem tocar zonas profundas do inconsciente comum, conectar-se com medos diurnos e terrores noturnos, promover a necessidade do xamã e de sua atividade conjuratória.

A atitude que essas *lendas* suscitam se reforça no ambiente suburbano de Rosário. Quando criança e já na juventude, Gambartes percorre a zona que circunda essa cidade da província de Santa Fé, rodeada de chácaras. Caminha pelos bairros mais afastados, pelas ruas que desembocam no rio Paraná e que vão aparecer repetidamente nas paisagens do Grupo do Litoral, alguns anos mais tardes. Nas mulheres que lavam roupa em tanques de cimento, nas que compartilham os quintais abertos com galinhas, cachorros e algum pássaro, nas cartomantes, nos curandeiros de bairro, nos vagabundos errantes, Gambartes encontra, sob a máscara do sincretismo, a antiga pele indígena, e com ela o mundo mágico-mítico.

A Mutualidade de Artistas e Estudantes Plásticos

Um acontecimento fundamental na formação de Leónidas Gambartes é a fundação, em Rosário, em 1933, da Mutualidade de Artistas e Estudantes Plásticos.

Na Europa, havia ocorrido a Revolução Russa em 1917, e o pós-guerra havia trazido consigo uma série de mudanças. Na América, a pós-revolução mexicana havia colocado José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública, e de aí ele lançou uma convocatória aos artistas jovens e levou adiante o movimento muralista. Em 1923, os artistas identificados com as propostas revolucionárias se uniram

4 Citado por De Marco, Miguel, *Rosario desde sus orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Librería Apis, 1991, p. 17.

5 Bonaparte, Héctor, "Los que llegaron del Interior", em *Rosario. Historias de aquí a la vuelta*, N.º 6, Rosario, De aquí a la vuelta, 1991, p. 1.

6 Idem.

7 Barrios Peña, Jaime, *Arte mestizo en América Latina. Discurso y mutación cultural*, Buenos Aires, Fénix, 1989, p. 15.

no Sindicato de Pintores, Escultores e Gravuristas Revolucionários do México, lançando sua declaração: "*Às raças nativas; aos soldados transformados em verdugos por seus chefes, aos trabalhadores e camponeses açoitados pelos ricos, aos intelectuais que não adulam a burguesia*"[8]. No ano seguinte, um jornal do sindicato, *El machete*, promovia uma arte com "função social".

Acontecimentos diversamente interpretados obrigaram Siqueiros a exilar-se em 1932; viajou então à Califórnia, ao Uruguai e à Argentina. Em Buenos Aires e Rosário, deu conferências sobre "O artista a serviço da revolução", em 1933.

Por sua parte, Berni havia voltado de Paris em 1932, onde havia sido testemunha da cisão refletida no Segundo Manifesto Surrealista, que apareceu em 1930, momento em que Paris era sede de um interesse ativo pela "revolução". Lá, aderiu ao grupo mais politizado, que contava entre seus membros com o poeta Louis Aragon e o filósofo Henri Lefebvre, e se tornou amigo de Lino Enea Spilimbergo. Cândido Portinari tinha chegado em Paris um ano depois de Berni, e Joaquín Torres García vivia lá desde 1921.

Em 1933, já havia ocorrido o crack da bolsa de Nova Iorque, com profundas repercussões na vida econômica argentina, e havia chegado o que Leopoldo Lugones chamou de "*A hora da espada*". As "panelas populares" alimentavam os desempregados de Rosário e Berni explorava o bairro de Pichincha e os arredores da estação ferroviária de Rosário Norte, à época também conhecida como Sunchales.

Nesse contexto, é fundada em Rosário a Mutualidade de Artistas e Estudantes Plásticos, sobre a qual Isidoro Slullitel disse: "*O diretor era Antonio Berni e entre seus membros estavam Berlengieri, Medardo Pantoja (…), Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone (…), Piccoli, Garrone (…), Roger Pla, que dava aulas de Literatura, Biscione, Astesano, professor de História Argentina, Mantica, de Esperanto, Sigfrido Maza, de Filosofia, Sívori, Tita Maldonado (…) sem esquecer Bertolano (…). e García (…)*"[9].

Dada a convergência de David Alfaro Siqueiros e Antonio Berni, que coincidem em seus critérios políticos e estéticos, acreditamos que essa Mutualidade é um reflexo do sindicato mexicano, e que tem o mesmo espírito. Antonio Berni dá cursos aos quais começa a comparecer o jovem Leónidas Gambartes, então com 24 anos.

Na nossa opinião, são decisivos na formação de Gambartes o fato de pertencer ao círculo da Mutualidade e sua aproximação a Berni. Nesse mesmo ano, Gambartes, Siqueiros, Juan Carlos Castagnino e Enrique Lázaro assinam um manifesto intitulado *Exercício plástico*, no qual se propõe uma estética realista, mas com explícita adoção dos meios técnicos modernos, o que abre a porta à experimentação e a fecha a um realismo esclerosado.

Mas certamente o que mais influencia Gambartes é o contato com Siqueiros e a orientação indigenista da Revolução mexicana, embora ele não coloque isso em prática imediatamente. Efetivamente, cabe lembrar um texto de Siqueiros: "*A compreensão do admirável fundo humano da arte negra e da arte primitiva em geral, deu clara e profunda orientação às artes plásticas perdidas quatro séculos atrás em um opaco caminho de desacerto; aproximemo-nos, de nosso lado, às obras dos antigos povos de nossos vales, dos pintores e dos escultores indígenas (maias, astecas, incas, etc.): nossa proximidade climatológica com eles nos dará a assimilação do vigor construtivo de suas obras, nas quais existe um claro conhecimento elementar da natureza, que podemos usar como ponto de partida. Adotemos sua energia sintética, sem chegar, naturalmente, às lamentáveis reconstruções arqueológicas (indianismo, primitivismo, americanismo) tão em moda entre nós e que estão nos levando a estilizações de vida efêmera*".[10]

Entretanto, embora esteja profundamente mobilizado por essa corrente que circula vinda do México, Gambartes não adere ao muralismo mexicano em sua forma concreta. Tampouco acreditamos que tenha se interessado pelas propostas de Adolfo Best Maugard, que havia conseguido levar à educação pública um método de ensino de desenho baseado na análise das linhas e dos núcleos morfológicos predominantes nos monumentos pré-colombianos.

Como professor, Antonio Berni introduz Gambartes nos *ismos* vigentes: pós-impressionismo, pós-cubismo, surrealismo, nos códigos picassianos. Seu realismo não o limita como docente, mas o limita ao compromisso ideológico (nesse primeiro período, ele mesmo está mais perto do surrealismo do que do realismo).

O Grupo Litoral

O outro polo decisivo na vida do artista Gambartes é sua atividade como cofundador e integrante do Grupo Litoral. Esse grupo se forma com o propósito de modificar positivamente a estrutura do campo artístico rosarino, dominado por posturas academicistas e conservadoras. Isidoro Slullitel menciona, em sua *Cronologia de Rosário*, os artistas, muitos deles italianos, que dominavam a cena desde finais do século passado: Casella, Ragazzini, Gaspary, etc. A geração que se impõe a partir dos anos 30 (Emilia Betolé, Guido, Castillo, etc.) não muda muito o panorama. Lucio Fontana, nascido em Rosário em 1899 e dez anos mais velho que Gambartes, havia viajado à Itália e, de 1939 a 1946, morou na Argentina, em Buenos Aires, onde em 1946 publicou o *Manifesto branco do espacialismo*.[11]

O país havia mudado consideravelmente desde os anos da Mutualidade. A Argentina tinha vivido o primeiro período Peronista e faltavam três anos para o golpe de Estado que precederia a Revolução Libertadora. Uma industrialização acelerada havia incrementado as migrações do campo à cidade e formado na periferia das grandes cidades - e Rosário não é diferente - um cinturão de "*villas miseria*", que são as *favelas*, as *chabolas* e os *cerros* da Argentina. Ocorre um incremento dos meios de comunicação de massa (auge das radionovelas, surgimento da televisão, crescimento do cinema).

Isso coincide com a crise - que já estava em marcha há mais de uma década - do realismo tradicional, com uma visão diferente da objetualidade, com a expansão da arte abstrata e o surgimento de novos artistas.

Em 1950, se reúnem Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco Garcia Carrera, Hugo Ottman, Alberto Pedrotti, Guitiérrez Almada, Carlos Uriarte e Ricardo Warecki, e fundam o Grupo Litoral, ao

8 Manifesto emitido por esse sindicato em 1923 e assinado por Siqueiros, Rivera, Orozco, Revueltas, Alva Guadarrama, Cuero e Florida.

9 Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Editora Biblioteca, 1968, p. 44.

10 Citado por Traba, Marta, "La tradición de lo nacional", proposta em mimeógrafo, Museu de Arte Contemporânea de Caracas, 1978.

11 Slullitel, Isidoro, *op. cit.*, nota 10.

qual, dois anos mais tarde, se incorporam Froilán Ludueña e Pedro Giacaglia.

Sobre a inserção de Gambartes nesse grupo, Julio E. Payró escreveu: "*...é nesse meio, e intimamente vinculado com tal grupo artístico, um dos mais harmoniosos da nossa terra, que se formou Gambartes no franco e saudável companheirismo, no debate fraternal, no infinito exame das múltiplas facetas da linguagem plástica e moderna...*".[12]

No Manifesto do grupo, escrito no mesmo ano de sua fundação, aparece claramente a necessidade de *aggiornamento*. Aludem ao "*tremendo assombro sofrido pela humanidade, em todas as ordens, cujos efeitos se agravam, precisamente, em meados do século em que vivemos*", e propõem um "*idioma também novo*", considerando que "*a concretização cabal desse idioma corresponde à arte*". Não adotam nenhum *ismo* específico, ao contrário, condenam "*o sentido acadêmico e as fórmulas convencionais*" porque castram a liberdade do homem, meta suprema que perseguem, "*para expressar as revelações de seu novo espírito com uma nova linguagem*"[13].

Esse grupo vai produzir e difundir uma obra de elevada qualidade, a partir de um pluralismo de poéticas. Embora defendam a "modernização" da linguagem, vão configurar paulatinamente uma estética regional ou sub-regional visto que, sem esquecer as últimas experiências visuais internacionais, não caem em uma atitude mimética exagerada; pelo contrário, incorporam aspectos étnicos ou ecológicos locais e, repudiando a homogeneização de um código estilístico comum, imprimem uma marca característica a suas obras.

(Pedro Giacaglia relembra o clima de amizade que imperava no grupo e a curiosidade despertada pelas notícias internacionais. Lembra, por exemplo, que Arturo Fruttero lia para eles, numa mesa do Café Savoy, a versão francesa de *O espiritual na arte* de Kandinsky, que ainda não havia sido traduzido ao espanhol).

Outra característica que unifica o grupo é o desejo de permanecer em Rosário, e a partir de lá inserir-se na história da arte nacional sem necessidade de mudar-se para Buenos Aires e sem que, por isso, sua arte seja taxada de "provinciana".

Gambartes, na rota de outros grandes artistas latino-americanos

Gambartes conhecia profundamente a história da arte e a arte de seu tempo. Estudava, com sua meticulosidade característica, Picasso, Klee, Kandinsky, comprava revistas e livros de arte, esgotava as possibilidades de informação de seu meio, nutrindo o "museu imaginário" de sua vasta biblioteca. No entanto, acreditamos que se trata de um raro exemplo de intertextualidade latino-americana, singular em um artista argentino, ainda mais naquela época e residindo no interior.

Um dos artistas com o qual encontramos uma secreta afinidade é Rufino Tamayo, nascido em 1899, que se opõe às convenções (que considera retrógradas) instauradas pelo muralismo mexicano, mas não ao seu espírito. André Breton, comentando uma declaração dele, escreve: "*Todo o itinerário de Tamayo se inspira nestas necessidades vitais: por um lado, abrir novamente a via de grande comunicação que a pintura, enquanto língua universal, deve ser entre os continentes e para isso mitigar a discordância dos vocabulários voltando a tornar honrosa a busca técnica que continua sendo a única base de sua unificação; por outro lado, limpar o que pode ter de acidental em seus aspectos ou de episódico em suas lutas, para verter no crisol da alma humana, o México eterno*".[14]

Em seu trabalho sobre as cores em Tamayo, Juan Acha não destaca tanto os aspectos universais - sem negá-los - como os latino-americanos presentes na arte do artista mexicano. Concentrando-se na cor, diz: "*Não é que acreditemos na existência de forças sobrenaturais atrás da cor. Simplesmente sentimos que ela vive e sentimos isso por ela ter como alma um substrato mítico e mágico (...) Porque a subversão de Tamayo tem fins específicos e cognoscitivos desse substrato. E ele não inventa os rosas, violetas e os acordes um tanto ácidos e insólitos que caracterizam suas pinturas. Ele os extrai da arte pop e da vida camponesa de seu país, consideradas os melhores depositários da identidade nacional, das raízes pré-hispânicas e do substrato mítico e mágico de nossa mestiçagem cultural. Em síntese: as cores de Tamayo nos atraem e nos tocam porque reconhecemos em suas vibrações parte do que somos. Nos faz sentir o que é nosso*".[15]

Juan Acha valoriza a tentativa de traçar uma história da arte latino-americana que implique uma relação de continuidade entre os grandes artistas do continente, e por isso se refere ao fato de que Tamayo se transforma "*no ponto de partida de tendências pictóricas mexicanas e latino-americanas*", e aos "*pintores que partem das cores e alcançam sua individualidade, como o mexicano Pedro Coronel, o peruano Fernando de Szyszlo e o colombiano Alejandro Obregón, para mencionar os casos mais conhecidos. A cor de Tamayo foi, então, matéria de continuidade, de evolução*".[16]

Se atribuímos tanta importância a Rufino Tamayo é porque acreditamos que o indigenismo não se esgota na constituição de uma iconografia e que há modos subjacentes de abraçá-lo, talvez ainda mais profundamente. Voltemos a lembrar de Juan Acha: "*Rufino Tamayo é quem inicia o conhecimento e revelação de nosso substrato indígena, como Wifredo Lam o do africano e Gabriel García Márquez o do que mistura todos os ingredientes*". E também porque, por um lado, reiteramos, pensamos que existe um notável parentesco entre Rufino Tamayo e Leónidas Gambartes, e, por outro, talvez em consequência, consideramos que é lícito e até urgente incluir a produção deste último na esfera do imaginário latino-americano com raízes regionais.

É possível detectar também uma relação com Carlos Mérida, o artista guatemalteco nascido em 1891, e que em 1919, em plena efervescência pós-revolucionária, foi morar no México. Como faz com Tamayo, Gambartes o cita frequentemente. Sobre ele, John Stringer diz: "*Na arte latino-americana, Carlos Mérida ocupa o lugar tanto de mestre quanto de pioneiro. Ao conseguir unir os descobrimentos modernistas da pintura do século XX com as antigas tradições indígenas das Américas, Mérida produziu inovações que transcendem os limites nacionais*".[17]

O próprio Mérida, em um notável *autorretrato* publicado em 1950, não apenas faz um lúcido caminho pela sua história artística como

12 Payró, Julio E., "Leónidas Gambartes", em *Gambartes*, Rosario, Ediciones Ellena, 1960, s/n.

13 Reproduzido por Bruniard, Mele y Eduardo Serón, "Gambartes", *Cuaderno de Publicaciones de APROA*, N.º 1, Universidade Nacional de Rosario, 1986, p. 19.

14 Breton, André, "Rufino Tamayo", *Vuelta Sudamericana*, N.º 4, novembro de 1986, p. 52.

15 Acha, Juan, "Lo nuestro en el color de Tamayo", *Horizontes. Revista de Arte*, N.º 5, Buenos Aires, agosto-setembro de 1979, p. 30.

16 *Idem*.

17 Stringer, John, "Introducción", em *Carlos Mérida*, Nova York, Center for Inter-American Relations, 1981, s/n.

também, com respeito à pintura, se expressa em termos muito semelhantes aos de Gambartes. Por outro lado, situa no mesmo texto sua tomada de consciência dos valores nativos em uma data anterior ao período muralista. Assim, menciona que ao regressar de Paris à Guatemala em 1914, teve a sensação de ter "*descoberto um novo mundo povoado de visões tais que eclipsavam por completo a soma de impressões recebidas na Europa*".[18]

O conflito surgido entre o artista ávido da estética acidental e o que quer ser fiel à "sua tradição e sua raça" termina em uma exposição que tem lugar no México, em 1919, na Academia de Belas Artes, e que pode ter alguma incidência no primeiro indigenismo pictórico mexicano. Mas as melhores produções são as posteriores a 1929, quando consegue conciliar a abstração pós-cubista com a abstração de seus antepassados maias. Compreende então que "o folclore é uma armadilha que atrapalha o artista", da qual não se pode escapar por meio da arte. Resolve a relação entre o real e o aparente em conexão com a relação entre arte e natureza: "*Não pode haver liberação do fato concreto enquanto não se realize a transformação de tal fato em organismo plástico. Assim feito, não perdura nada além da essência, a autêntica realidade, já desprovida de sua camada externa, ou seja, o espírito*". E acredita que suas "*reminiscências maias*" se conciliam com Klee, Kandinsky, Miró, Picasso.[19]

Gambartes não encontra em seu entorno os monumentos da cultura maia, mas faz da América sua pátria quando diz: "*Entendo o que é nosso com um sentido amplo. Para mim, é nosso o Continente Americano que tem a história de todos os continentes do mundo e os antecedentes culturais que possuem*". Gambartes considera um patrimônio comum "*nossas grandes culturas nativas, as maravilhosas expressões do Peru, da arte pré-colombiana, da Guatemala e do México*", e afirma que "*possuímos uma quantidade maravilhosa de antecedentes nos quais seus habitantes chegaram às expressões mais elevadas*". Resgata, junto a esses monumentos, o que perdura entre nós de uma etnia antiga, parcialmente sobrevivente junto com a paisagem, como fonte capaz de nutrir o criador: "*Por isso, fale-se da geografia da pessoa humana, das velhas lembranças míticas ou das lendas de nosso povo, aparece uma gama infinita de novidades que só podem ser úteis para o artista criador*".[20]

Mas também, como em Tamayo, como em Mérida, surge o propósito explícito de aliar o universal e o regional, o homem e a paisagem, o pré-histórico e o atual: "*Falo com a linguagem da pintura, que é universal, mas falo como um homem da América, como argentino, de suas memórias e de seus mitos, do homem e de sua geografia, de seu vegetal e mineral, com a responsabilidade que os símbolos ainda indecifráveis das velhas culturas nativas e a presença indubitável da sensibilidade contemporânea significam para o meu espírito* ".[21]

Outro artista ao que se costuma vincular Gambartes é o uruguaio Joaquín Torres García. Sabemos que as sucessivas poéticas do grande mestre do Rio da Prata tiveram como eixo comum, a partir de 1929, a estrutura construtiva da obra e um sistema simbólico extraído do reservatório universal e do pré-colombiano. O caráter construtivo da obra teve como sustentação a proporção áurea, e os símbolos introduzidos, a esquematização icônica.

Mas se não queremos parar nessa síntese, podemos, assim como analisar suas obras, também rever seus numerosos escritos, através dos quais ele foi desfiando ideias que tiveram uma projeção didática "universal". Assim, escreveu: "*Estrutura significa reconhecimento de que, no fundo de tudo reside a unidade. Fora desse conceito, tudo é fragmentado, sem base*" (1935). Referia-se à "*mística atitude do artista, em íntima comunicação com o espírito: pois todos os seus caminhos, dores, esforços e todas as suas renúncias foram para chegar (...) a essa identificação final entre o mundo visível e invisível, cujo muro ou tabique é ele mesmo, entre ambos*" (1948). O que devia ser buscado, segundo ele, era "*que a estrutura da arte fosse a mesma que a do Mundo, e assim a arte poderia dar a expressão do Mundo em realidade e em totalidade e não fragmentariamente e por figuração ou descrição*" (1935). "*Devemos recuperar o objeto, reintegrá-lo (...), mas (...) não no aparente e sim no que toca à sua essência. Em consequência, devemos olhar mais para o interno do que para o externo; para a ideia mais do que para a sua realidade material; para o ser e não para a coisa*" (1947). "*Dentro do concreto, toda forma é simbólica e, portanto, também mágica*" (1935). A respeito da relação entre o local e o universal, dizia: "*Fixa-se a base ou o ponto de apoio de um indivíduo que está na Tradição, não no particular, mas no universal*" (1942). "*Pode-se dizer de uma maneira bastante assertiva que só dentro de uma tradição pode existir uma grande arte*" (1947). Entroncava a estrutura com o inconsciente: "*... esquema geométrico de coisa e estrutura, tudo vem desse profundo retorno de algo, que chamamos manifestação subconsciente*" (1935). Fixava as regras que a "construção" do quadro devia obedecer: "*A primeira e principal é a lei da frontalidade: desaparece, com ela, a terceira dimensão no quadro (...). Ao mesmo tempo, sob essa lei, precisa-se o sistema ortogonal, a função de planos e volumes dentro desse sistema, e assim consegue-se, para a arte plástica, um funcionalismo vital, autêntico e não figurativo. Mas já sabemos que esse movimento, essa vida da plástica, deve ocorrer não apenas dentro de um ritmo, mas também dentro de um ordenamento, e daí a medida. Os diferentes espaços, planos ou volumes devem guardar relação: do contrário, faltaria unidade na obra, e isso é algo essencial, bem como o equilíbrio, ou seja, a compensação das diferentes massas, seja por planos ou volumes, o que se poderia chamar de um sistema de contraponto, que também é regulado pela medida. Assim a obra, ainda que seja figurativa, não é naturalista, porque um ordenamento domina seu conjunto*" (1934). Este ordenamento, ortogonal para Torres Garcia, se unia à seção áurea, que, acreditava, regia não só a arte, mas o universo, e que qualifica de "*cifra maravilhosa, ponto de encontro no infinito, fora do qual já não é possível achar essa unidade*" (1935).[22]

Juan Grela conta como o *Universalismo construtivo*, publicado em 1944, foi lido nesse mesmo ano por ele e Gambartes. Tomando o que talvez seja o mais representativo de Torres García - a proporção áurea - tentou-se medir alguns quadros de Gambartes, especialmente os da série de *lavadeiras* ou *personagens cotidianos*, que mostram figuras distribuídas harmoniosamente, geralmente escalonadas em um plano. O resultado foi positivo em muitos casos e negativos na maior parte deles, sobretudo nos *payés*, o que

18 Mérida, Carlos, "Autorretrato/Self-Portrait", *ib*.

19 Idem.

20 Rodríguez, Abel L., "América en la pintura de Leónidas Gambartes. Entrevista a Gambartes", *La Capital*, Rosario, 12 de janeiro de 1961.

21 Entrevista realizada em razão de sua exposição no Museu Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fé, em 1958. Era diretor do museu J. Vila Ortiz, e secretário, E. Serón.

22 Torres García, Joaquín, *Escritos*, Seleção e prólogo de Juan Flo, Montevidéu, ARCA, 1974.

corrobora que a influência de Torres García sobre Gambartes não deve ser buscada tanto nesse aspecto (que, além do mais, segundo disseram os próprios familiares de Joaquín Torres García a Emilio Ellena, não é fundamental na obra do mestre uruguaio[23]). Mas é evidente que a leitura das obras do artista rosarino pode ser enriquecida notavelmente à luz das ideias e das próprias obras de Torres García, que à distância seguiu proporcionando suas aulas pedagógicas para a *construção* do quadro.

Quanto ao amor de Gambartes pelos murais, concretizado apenas uma vez, encontramos duas vertentes influentes: a do muralismo mexicano e a de Torres García. Do primeiro, resgatou, muito mais que a iconografia realizada e a promoção de uma "arte consagratória do Estado", a utilização dos espaços públicos para uma ação "educativa global". Torres García também havia manifestado seu amor pelo mural em um livro precoce, *Notes sobre art*, e fora os afrescos e esboços de afrescos produzidos para a assembleia de Barcelona, que obedeciam mais ao *espírito mediterrâneo* que queria resgatar para a *Catalunha eterna*, temos que destacar a importância do ***Monumento cósmico*** de 1938 no Parque Rodó e outros trabalhos muralistas como ***El Sol***, ***Locomotora blanca*** e ***Pax in Lucem***, elaborados em 1944 para o Hospital de Saint Bois de Montevidéu, lamentavelmente destruídos pelo fogo, e que obedeciam muito mais à aliança dos sistemas construtivo e simbólico, que foi a base de sua estética madura. O *ordenamento construtivo* do mural efetuado por Gambartes na casa do doutor Slullitel em Rosário parece dominado pelos ensinamentos de Torres García, embora exista divergência na preferência do segundo pelo figurativo e do primeiro pelo abstrato.

A conciliação entre o universal e o regional, a afirmação da cultura ameríndia, a busca de essências por trás das aparências, a "visão mística" são, além das mencionadas acima, outras pontes de união entre Gambartes e Torres García.

Leónidas Gambartes também escutou possivelmente outras vozes americanas. O que é notável, singular, é que tenha atribuído a elas a mesma ou maior importância que às prestigiosas vozes europeias, sendo ele um argentino do interior, que sempre viveu em uma cidade considerada típica da "América transplantada".

As etapas da produção de Gambartes

I. Até fins da década de 30, Gambartes pinta, preferencialmente em aquarela, como diz Julio E. Payró em 1960, "*mais ou menos como tantos outros colegas, a casinha dos bairros pobres, a árvore dolente, o símbolo cruciforme do poste telefônico, os sórdidos barrancos e a agoniada lavadeira*".[24]

Existe, guardada, uma série de fotografias dessa época: as que ele tirou e as que restam dele. As primeiras captam diferentes aspectos dos bairros pobres, dos casebres, paisagens dos subúrbios de Rosário. Nas outras, ele aparece em um bonde, tomando notas numa rua, apoiado numa árvore, de terno escuro e, às vezes, de chapéu, rigoroso e impecável apesar de sua juventude. A partir de 18 de fevereiro de 1933 (ano da Mutualidade), e depois de ter trabalhado em diversas atividades desde os quinze anos, passa a ser cartógrafo no Ministério de Obras Públicas, onde trabalhará quase trinta anos, até o dia 21 de outubro de 1962, quando pede licença por incapacidade, devido à sua cegueira quase total (morreria poucos meses depois). É interessante notar que seu trabalho durante esse período o consagrou como um dos melhores cartógrafos, e que há quatro anos, realizou-se uma exposição de seus mapas nessa repartição.

Os anos 30 são, para Gambartes, anos de aprendizagem, de sua participação na Mutualidade e na Agrupação de Artistas Plásticos Refúgio, de seu primeiro ateliê compartilhado com outros jovens em um sótão, de seu encontro com Siqueiros e Berni, de seus primeiros trabalhos. Data desse período sua aquarela ***Lunes***, que está no Museu Castagnino de Rosário, e ***Naturaleza lírica***, à qual Roger Pla faz referência.

II. Em fins da década de 30 e começo da década de 40, Gambartes produz *charges humorísticas* nas quais usa como tema, segundo Rosa M. Ravera, "os grandes mitos populares", em uma atitude que varia entre a fantasia infantil e a ironia adulta; ***Motivo no apto para adultos***, ***El cuento de la buena pipa***, ***Kindergarten de Pepe Parlante***, ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, ***Estudio sobre la timidez***, ***Motivo para oficinistas***, etc., revelam suas notáveis aptidões de desenhista e, ao mesmo tempo, lhe abrem um caminho que percorrerá muitas vezes: o da ilustração. Adota aqui uma atitude objetivo-ideológica, trabalha com o humor e exerce uma crítica mais ou menos bem-humorada sobre os mitos urbanos de seu tempo.

III. A produção anterior abre a porta a um imaginário que se desdobrará com mais liberdade ainda nos "desenhos oníricos" de 1942-1945, embora haja uma diferença básica entre os produtos de uma e de outra série: diante dos critérios objetivo-ideológicos daquela, prima nesta o enfoque subjetivo, mediante o qual se pretende exorcizar *fantasmas interiores* utilizando o desenho como meio catártico, embora logo se perceba que o que está em jogo não é nada mais que o substrato mágico-indígena dos contos infantis: em ***Pesadilla***, estranhos seres híbridos, descomedidos, apoiados em um tronco seco, espreitam a costa; em ***Vegetal antropomorfo*** e em ***Metamorfosis*** se flagra o momento crítico da mutação planta (milho?) em ser humano ou vice-versa; em ***Acuario***, protozoários mínimos convivem com graciosas serpentes marinhas em um espaço neutro; em ***El templo***, uma silhueta diabólica esquemática, uma flor gigante e um curioso animal barbado, com cabeça vegetal, que ocupa o primeiro plano, protegem ou espreitam um templo indefinido, sobre o qual pairam escuras nuvens de chuva. Em todos os casos, um emaranhado de linhas tende a homogeneizar forma e fundo, produzindo interpretações, passagens, ambiguidades que respondem, conceitualmente, à unificação e à indistinção que se opera tanto no universo onírico quanto na atitude mágica. Estilisticamente, as diferenças que existem entre eles são as que podem ser detectadas entre surrealismo e realismo mágico.

IV. Existe um período ao qual Emilio Ellena se refere como "*período relativamente anárquico*"[25], que dura aproximadamente de 1945 a 1950, no qual Gambartes explora diversas técnicas (basicamente óleo, mas também aquarela e, às vezes, desenho) e diversas temáticas (paisagens de bairro, moradores; começam os personagens *mágicos*, como as *espíritas*, as *feiticeiras)*.

23 Referências fornecidas por Emilio Ellena em sua conferência sobre Gambartes, Buenos Aires, Gordon Gallery, em 14 de julho de 1980.

24 Payró, Julio E., *op. cit.*, nota 13

25 Emilio Ellena, em conferência citada.

El ídolo, de 1944, é um óleo que, de alguma maneira, continua as imagens *oníricas*. Trata-se, nesse caso, de uma rocha - mais que de uma árvore - que irrompe em uma costa imprecisa ou em uma paisagem desértica, quase metafísica, com rosto monstruoso.

Essa singular transação árvore-rocha-homem se abre a conotações diversas quanto ao seu sentido: pode aludir aos processos animista-mágicos que estão associados à percepção *mágica* ou à origem dos mitos. Mas também, nesses anos marcados pelo desenrolar e pelo fim da segunda guerra mundial, pode ser interpretada como metáfora visual da guerra.

Nesse conjunto tão heterogêneo de obras é preciso ressaltar que em algumas se observa uma mudança no ordenamento compositivo, que responderia a um espírito pelo menos parcialmente construtivista. Relacionou-se essa mudança com o conhecimento que Gambartes travou, a partir de 1944, com o *Universalismo construtivo* de Joaquín Torres García. Um exemplo dessa nova atitude é ***La pileta***, óleo datado de 1949, em que a quadrangulação do espaço, a quase geometrização da figura feminina, a neutralização da terceira dimensão, a proporção dos diversos elementos e a síntese linear fazem pensar na influência do grande mestre uruguaio.

V. É por volta de 1950 que Gambartes encontra o caminho da arte que o tornará perdurável. Diz Julio E. Payró: "*Com 40 anos completos (...) o pintor rosarino mostra que encontrou seu caminho*".[26] Não se trata só da participação na fundação do Grupo Litoral, mas também de sua técnica "cromos em gesso", que consiste em cobrir os dois lados do suporte com estuque de gesso e cola, deixar secar, lixar e aplicar as cores por cima (geralmente aquarela, às vezes óleo) e depois riscá-lo. Geralmente, aplica a cor em pinceladas curtas e pequenas, o que dá origem a texturas que caracterizam esse período e que geram uma atmosfera *sui generis*.

Sobre o achado dessa técnica por Gambartes, Emilio Ellena lançava em 1980 a hipótese de que poderia haver sido sugerida pela obra de Mario Carreño, artista cubano que em 1949 expôs na Galeria Bonino (na época, Samos) um conjunto de pinturas sobre papéis engessados.[27]

O interesse de Gambartes em conhecer mais profundamente os contextos do lugar o leva a viajar em 1953 a La Rioja, e em 1956 a Santiago del Estero. Também estuda os *payés*, como demonstra uma conferência transmitida pela Rádio Nacional, em agosto de 1958.

A viagem a Nonogasta, em La Rioja (província situada ao noroeste argentino e recostada na pré-cordilheira) aparece registrada em uma carta dirigida à sua esposa e conservada no arquivo familiar. Nessa carta, datada de 9 de setembro de 1953, Gambartes diz: "*Depois de uma viagem de 24 horas contínuas, de ônibus, em meio a uma terra bárbara, chegamos a Postas de Velazco mortos de cansaço e de fome. Hoje, bem descansado e alimentado, saí para desenhar este deserto de pedras, cáctus e árvores que parecem feitas de arame...*"[28]. Transformada em documento, essa mensagem conjugal é um testemunho da tarefa auto-imposta pelo artista na busca das "raízes", coincidentes nesse caso com a terra de origem de sua avó Ita. A esse respeito, cabe citar seu irmão Perfecto: "*Minha avó materna, dona Carmen Romero (...) lhe contava sobre La Rioja, sua terra natal e exaltava a figura de El Chacho e suas andanças, como figura patrícia e valente da terra (...). A Ita, assim chamávamos a nossa avó (...)*". E continua o depoimento: "*Leo disse em uma reunião familiar em homenagem à nossa avó materna: 'Minha grande satisfação é ter um quadro lá, na terra da Ita', depois de ter ganho o prêmio principal do Museu de La Rioja*".[29]

Em 1956, Gambartes viaja a Santiago del Estero e dessa viagem guarda uma foto e anotações feitas em aquarela. Essas viagens servem ao artista não apenas para embeber-se de uma paisagem com uma conotação especial: em ambos os casos ele chega à área de irradiação da cultura *diaguita*, cuja iconografia pode ser relacionada com a iconografia gambartesiana. O pesquisador Antonio Serrano, ao referir-se à "arte decorativa dos *diaguitas*", reconhece "três áreas culturais bem definidas": a do vale de Santa Maria (*calchaquí*), a de Catamarca (*barreal*) e a do sudoeste de La Rioja (Angualasto)[30]. Mas Serrano agrega: "*É evidente que para os espanhóis todos os que falavam o idioma kakán eram diaguitas e, com esse critério, para eles os nativos de Santiago del Estero também eram diaguitas* ". Sendo assim, "*o problema diaguita já aparece claramente como um complexo de pelo menos quatro culturas de desenvolvimentos independentes, compenetradas ou infiltradas parcialmente*", e o que as unifica é que "*o mais característico de cada uma dessas culturas é sua arte decorativa*"[31]. O próprio autor anexa um quadro sinóptico que ilustra a origem de sua "decoração simétrica" e cópias de motivos iconográficos predominantes. Nestes, os de origem "fisiógena" ("cópias livres de animais ou plantas") passariam por um processo de abstração (o que Serrano chama de "desnaturalização"), que teria como resultado uma "monstrolização" ou uma "geometrização", o que implicaria, por sua vez, uma "desarticulação" (que no caso dos motivos "geometrizados" possui linhas e formas geométricas simples: linhas "serradas", círculos, losangos, etc.) de elementos que permanecem isolados ou se reúnem de novo graças a uma "recomposição".[32]

Mas também é possível que Gambartes tenha nutrido sua visão com outras fontes. Além do auge da inspiração *primitivista,* que está na origem de muitos dos *ismos* do século XX, é conveniente lembrar que *A arte primitiva* de Franz Boas circulava amplamente pelas livrarias argentinas desde a aparição da tradução castelhana (a editora Fondo de Cultura Económica a havia publicado no México em 1947), e que nos meios antropológicos se conhecia Claude Lévi-Strauss. No entanto, não acreditamos provável que Gambartes tenha tido contato com seus textos dado que a obra de maior difusão na Argentina, *Antropologia estrutural*, em que Lévi-Strauss se refere à arte em dois capítulos, foi publicada em Paris, em 1958, e traduzida por EUDEBA e publicada em Buenos Aires em 1968, após a morte de Gambartes.

Mas, se a aplicação mais ou menos exaustiva do método comparativo à iconografia gambartesiana e à *diaguita* de outras etnias indígenas ou *primitivas* de diversas origens pudesse ilustrar-nos parcialmente acerca da forma e dos processos criativos colocados em jogo pelo artista, é evidente que os resultados

26 Payró, Julio, *op. cit.*, nota 13.

27 Emilio Ellena, em conferência citada, nota 24.

28 Em "Carta a Pituca", arquivo familiar.

29 Depoimento de Perfecto Gambartes, irmão de Leónidas.

30 Serrano, Antonio, *El arte decorativo en los diaguitas*, Instituto de Arqueologia, Linguística e Folclore Doutor Pablo Cabrera, Universidade Nacional de Córdoba, 1943.

31 Idem, p. 1110.

32 Idem, quadro sinóptico.

seriam insuficientes para explicar a obra em sua globalidade, mesmo nesse período. De qualquer modo, poderíamos dizer que Gambartes encontrou a maneira mais adequada de expressar o que quase desde o princípio captou intuitivamente: as estruturas mágico-míticas que, procedentes das etnias indígenas, sobrevivem à população mestiçada que as rodeia, seja no campo, nos subúrbios ou no noroeste argentino. Tais estruturas alimentam contos, lendas, crenças, comportamentos e se constituem quase em categorias mentais que resistem tenazmente à modernidade até o ingresso maciço dos *mass media* (principalmente da televisão) e de outros mitos, os da cultura de massa.

É na explicação dessas estruturas que Gambartes recorre a fontes bibliográficas que o levam a aprofundar-se em "*certos processos mágicos nos quais a nossa América é tão rica*"[33]. Despreza a informação defendida por cronistas de "*posições religiosas estritas - jesuítas, como Manuel da Nóbrega ou José de Anchieta; calvinistas como Juan de Léry*", porque "*em presença da conduta mágico-religiosa (...) só captam (...) o rito exterior, que julgam artificial ou falso*"[34]. O que Gambartes reprova é a distinção que a "*civilização ocidental e cristã*", mesmo do ponto de vista científico, estabeleceu entre magia e religião, esquecendo talvez que se trata de diversas formas de acesso ao "santificado", maneiras diferentes, mas igualmente respeitáveis de categorizar o sagrado e o profano.

Seu interesse pelo *payé* o leva a investigar: trata-se de um vocábulo procedente das línguas tupis, que tem dois sentidos básicos, pois designa ao mesmo tempo o xamã (em suas diversas modalidades) e o amuleto ou talismã indígena, depois mestiço.

O *payé*, quanto ao indivíduo que o encarna e representa, tem diversas acepções: **1**. O xamã típico, curandeiro e vidente (" *(...) o indivíduo que, em razão de uma capacidade inata e intransferível, tem o poder de curar os males - seja pelas vias de uma medicina primitiva ou por meio de rituais mágico-religiosos -, de prever o futuro e de comunicar-se com os espíritos*", diz Gambartes). 2. O homem com a capacidade mítica de transformar-se em um animal (Gambartes fala do "*payé*-jaguar dos guaranis"; Serrano mostra, iconicamente, a evolução do felino na cultura *barreal*. Mas as mitologias indígenas incluem fortemente em seu panteão o homem-animal ou o animal-homem). **2**. Um deus protetor (" *(...) um payé ensina os tupis a plantar mandioca*" aponta Gambartes).[35]

Mas o *payé*, continua o artista, denomina também "*os diversos elementos que compõem seu ritual. Por isso, é* payé *o amuleto que ele entrega para a cura; a premonição em si; o espírito, em síntese, que vincula o feiticeiro aos entes mágicos que ele cria ou transmite*".[36]

No período de tempo que vai até a sua morte em 1963, Gambartes emprega seus recursos ao máximo e realiza uma grande quantidade de variantes de séries temáticas, que seria possível agrupar de maneiras diferentes de acordo com o critério adotado para classificá-las. Se comparamos as datas em que as obras particulares foram realizadas, observa-se que essas séries não se dão de forma sucessiva, mas simultânea.

Principais séries temáticas (1950-1963)

Uma classificação simplista poderia propor a existência de dois grandes conjuntos:

1. Um que tem como tema o mundo cotidiano, preferencialmente o da mulher do lugar, seu trabalho com a terra e seus produtos, sua maternidade, a paisagem geralmente plana. Um antecedente dessas obras é ***La pileta***, mas, nos cromos em gesso realizados a partir de 1950, se acentua o caráter hierático, a cor se torna ardente ou sombria, as figuras de pé adquirem uma disposição totêmica e as que estão sentadas ou de cócoras tocam o solo assumindo o contorno estático da louça indígena. Assim, o horizonte sob uma terra ardente serve de continente para ***Las curanderas*** (1958), onde elas são objeto de uma figuração quase geometrizada e submetidas à tripartição do espaço. Em ***Nocturno agorero*** (1953), as duas figuras femininas, com um lenço branco que destaca a cor azeitonada, emergem com olhos vazios de um céu azul-enegrecido, pontuado por pássaros agoureiros. Em ***Luna verde***, uma curandeira se dedica aos seus exorcismos junto a uma inquietante figura animal, um sapo com braços quase humanos, sob um céu também sombrio e também atravessado por aves agoureiras. Em ***Los personajes*** (1958), a mulher cântaro compartilha o espaço, dividido em duas faixas horizontais, com um personagem ambíguo (um galo, um pássaro) e um vulto impreciso.

Em um texto sobre o desenho, Gambartes dizia: "*...desenhar não é somente conhecer e tomar partido, mas é também principalmente dar vida ao sentimento da forma... (...) ...um bom desenho, antes de ser uma referência ao que representa, vale por sua adequação orgânica, porque quando ela está resolvida, cada coisa em seu lugar se torna evidente; então canta com a musicalidade visual de suas linhas, acentos, manchas e contrastes, tendo como resultado uma superfície com alma e verdadeira como a vida...*"[37]. E também: "*(...) acreditamos que toda proposição teórica sobre a cor é notoriamente insuficiente; é necessário vê-la, e ver uma cor significa simplesmente sua posição harmônica com relação às que a rodeiam*"[38]. Musicalidade e harmonia remetem possivelmente a um sistema relacional que subjaz à forma orgânica, que em última instância é estrutura, estrutura construída e também, sob as figuras aparentes, estrutura construtiva...

2. O outro conjunto permite ao artista, como diz Roger Pla, fazer uma viagem "*ao fundo da pintura*"[39]. Enquanto as figuras do conjunto anterior são de certo modo opacas, fechadas em si mesmas, estas efetuam uma revelação que vai desde a superfície até o fundo, como em uma fantástica imbricação de bonecas russas. Da forma inicial, fica, geralmente, só o contorno, pois o olho radiográfico, que aponta progressivamente até o mais e mais profundo, vai abrindo portas e comportas, revelando os processos ocultos da condensação, expondo a pluralidade ontológica do animismo e sua sincrônica homogeneização, tentando, quem sabe, desnudar o núcleo dos arquétipos que subjazem unidos à terra original, na zona mais antiga, perdurável, escondida e incógnita do imaginário coletivo.

33 Gambartes, Leónidas, "*Payé* de la danza ceremonial", texto lido na LRA Radio Nacional, em agosto de 1958.
34 Idem.
35 Idem.
36 Idem.
37 Gambartes, Leónidas, "Del dibujo", texto mimeografado, s/f.
38 Gambartes, Leónidas, "Del color", texto mimeografado, s/f.
39 Pla, Roger, "Leónidas Gambartes", em *Gambartes*, Rosario, Ellena, 1959.

Trata-se na verdade, de mitoformas que Gambartes consegue materializar graças à mais perfeita adequação de forma e conteúdo, de significante e significado. A bipartição ou tripartição do espaço, a geometrização das figuras, a fragmentação da cor e sua ágil alternância, o trabalho sobre o plano que em si mesmo contém uma superposição de outros planos, uma pincelada pequena e tenaz que jamais se descontrola e que ao mesmo tempo lhe permite filtrar o branco do suporte cobrindo-o com texturas e tons, são alguns dos recursos que Gambartes emprega para deixar de lado a temporalidade histórica e nos introduzir no não-tempo do mito. Mas, evidentemente, não são só os níveis morfológico e sintático que sustentam seu acesso a ele; para isso, necessita reforçar o nível semântico e o faz recorrendo a objetos ou processos simbólicos: o pé de milho, os pássaros, os ofídios, os batráquios, as metamorfoses baseadas na derrubada das fronteiras ontológicas que separam os reinos naturais, os deuses protetores, os homens e sua paisagem, e, sobretudo, os mitos que os envolvem.

As obras mais complexas e interessantes de Gambartes pertencem a este conjunto: em ***Conjuro rojo*** (1958) as obscuras palmas do exorcismo, compridas e abertas como leques, se repetem nos pés sobre um corpo de cântaro, em um espaço horizontalmente tripartido em que as graduações do vermelho evocam um imenso sol de fogo sobre uma terra incendiada. O ***Payé yuyero*** (1955) é o xamã enquadrado entre as plantas da terra, que também as manipula, em uma visão planista, frontal e radiográfica, configurando uma variante icônica de particular refinamento. ***La luz mala*** (1954), através da simplificação extrema, se transforma em uma obra quase abstrata, e, no entanto, sugere com singular força a solidão da planície de Santa Fé, a noite debilmente iluminada pela luz que sobe dos restos ósseos e convoca ou afugenta as aves agoureiras. Em ***Mitoformas em blanco y rojo*** (1955), a geometrização *à la* Klee de figuras marcadas pelo contraponto do vermelho e do branco neutraliza de certo modo seu caráter ambíguo e misterioso, como o mito do qual procedem. Em ***Acuario*** (1954), a grácil simplificação dos peixes não consegue eliminar seu dinamismo, talvez por causa do lirismo das cores que ocupam o fundo e pela virtualidade dos itinerários, destacados pelos ângulos da cabeça. Em ***Formas kakuy*** (1958), uma lenda do norte argentino adquire uma fascinante beleza formal nos dois corpos frontais e planos, que, sobre um fundo vermelho, texturado e a intervalos interrompidos por mitoformas mínimas, exibem a angústia da mulher transformada em pássaro junto ao irmão-pássaro ausente. Em ***Mitologia mágica*** (1958) as três figuras totêmicas compartilham um espaço delimitado por planos fragmentados e impregnados de tons *telúricos*, e, apesar de sua não corporeidade, posam como ânforas circunscritas e cobertas por um desenho *primitivo*. Os personagens de ***Magia del maíz*** (1958) são só dois, com as mãos e os pés em forma de pente, unidos ou abertos, que poderiam constituir uma dissimulada *citação* da iconografia pré-colombiana, e onde uma luz crepuscular, rente ao horizonte, destaca o hieratismo dos celebrantes do rito e ilumina os repetidos pés de milho e a tigela losangular com seus grãos. ***Música ritual*** (1958) trata do respeito de Gambartes pela dança ritualística na América indígena, cujos equivalentes visuais ele tenta encontrar mediante o recurso de linhas ritmadas e harmonias de cor. ***Génesis*** (1959) ilustra a encarnação icônica de uma cosmogonia americana, desde o suposto *fiat* de um deus-homem-planta impreciso (as mãos e os pés de cáctus?) que mobiliza répteis gráceis, a serpente heráldica que emerge das montanhas esboçadas, as aves que sobrevoam, o enorme pássaro que espreita e que misteriosamente se torna independente.

Há algumas obras como ***La ofrenda*** (1962), realizada alguns meses antes de sua morte, onde os dois conjuntos citados convergem: duas mulheres em procissão, de perfil, avançam levando ramos em um friso de ícones de deuses, de "deuses esquecidos". Mas elas mesmas, embora partam de uma zona inferior, diferente da outra, integram um friso maior, complexo, no qual se intercalam ritmicamente, deixando que nos interstícios as figuras representadas no friso dirijam olhares especulares, reversíveis, ao observador. Essa obra, que, apesar de suas dimensões relativamente reduzidas, poderia obedecer a uma concepção muralista, é uma espécie de compêndio, de *suma* final da produção de Gambartes, como notou Osvaldo Seiguerman[40].

Leónidas Gambartes depois do Quinto Centenário

Na América Latina, a tardia introdução das vanguardas (o "despertar da consciência artística") coincidiu, na maior parte das vezes, com o que Marta Traba chamou de a "tradição do nacional", e ambas estavam intimamente relacionadas com a dialética entre universalidade e regionalidade, que alimentou repetidamente o ideário latino-americano. Essa situação se resolveu, a partir dos anos 10, com a ressemantização regional dos códigos *universais*, o que na verdade implicou na mediatização *antropofágica* das poéticas metropolitanas. Nos anos 50, Marta Traba falou sobre "arte latino-americana" como globalidade, o que supõe, mais do que unidade geográfica, certa semelhança e, ainda, certa sincronização dos processos sociais e culturais básicos, e se manifestaria na presença de certas *marcas* regionais nos resultados.

A presença de grandes artistas latino-americanos, que vão tecendo com obras e atitudes uma história comum, atesta a precisão dessa suposição. Os artistas a tecem a partir dos próprios contextos, mas sem eludir a *universalidade*; ainda mais, acedem a esta porque partem deles ou, em algum momento, os inserem. Por isso suas obras têm uma profunda relação com a identidade sem que deixem de ser.

Nessa história comum é necessário incluir Leónidas Gambartes, um dos mais lúcidos "magos da terra" na Argentina, que foi, acima de tudo, um grande artista latino-americano. Porque construiu pontes de intertextualidade com artistas como Tamayo, Mérida, Torres García, Portinari e outros que, no México, no Uruguai ou no Brasil ouviam, no concerto universal, as vozes da América. Porque se alimentou das paisagens, da cor, da matéria, dos símbolos e da magia que persistem na planície, na montanha e no rio, habitados pelos herdeiros do "inca sensual e fino". Algumas obras de Gambartes parecem simulacros de antigos petróglifos, outras evocam fósseis ou pictogramas incrustados em argilas seculares. As mulheres estão aderidas à terra como pés de milho, os animais deslizam como se feitos de matéria telúrica e formam, ao mesmo tempo, um bestiário mítico recorrente. A demora nos rituais outorga às obras uma aura quase mágica, um valor quase cultural.

40 Seiguerman, Osvaldo, "Identidad nacional y pintura de vanguardia", *Revista Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, maio-junho de 1987.

Foi justamente a fidelidade à América ancestral, perdurável sob as roupagens modernas, que, quase 50 anos após sua morte, abriu a Leónidas Gambartes as portas dos museus do mundo, muito anos depois do Quinto Centenário da chegada de Cristóvão Colombo às terras do Sul.

Mistério e luz de Gambartes[1]

Manuel Mujica Láinez

Os artistas atuais costumam escamotear em suas obras a presença do característico, do *próprio*, do mais profundamente enraizado nas essências tradicionais do lugar que os nutriu e no qual realizam essa obra, dizendo que são coisas secundárias, que não dizem respeito à arte pura e que devem permanecer relegadas ao *bric-à-brac* modesto dos folcloristas, albergue de curiosidades. Ao proceder assim, entregam a mãos incapazes de uma valoração plástica superior, cujo trabalho, louvável por muitos motivos e, por muitos outros, suspeito ou ingênuo, se limita a uma esfera intelectual bastante pobre, um tesouro, um imenso tesouro enriquecido ao longo de centúrias, cujo verdadeiro sentido se perde ou pelo menos se falseia, pois seus inesperados donos (meros classificadores dentro de humildes vitrines, para os quais a *inspiração* que esse tesouro tem em si nada significa e, em consequência, tampouco sua vivência permanentemente vivificadora) disfarçam o metal duro e vibrante sob estampas pitorescas, até a primitiva máscara de ouro parecer uma máscara carnavalesca de papelão.

É curioso observar que muitos artistas, criadores de beleza, intérpretes do mais profundo, renunciaram com orgulhoso desdém a esses materiais fundamentalíssimos - e à missão, que lhes é encarregada por sua capacidade, de exaltá-los ao nível de obras estéticas - em momentos em que por toda parte, no mundo inteiro, florescem os nacionalismos. Poderia se pensar que esses artistas contemporâneos responsáveis consideram que a hierarquia da mensagem que, por sua condição estão obrigados a nos transmitir, é tal, que tudo o que aluda a temas e assuntos que não forem universais não possui a nobreza e a importância necessárias para merecer sua atenção.

Reagem assim, opondo uma visão vasta, despojada e desumanizada de um mundo que ignora fronteiras e que só encontra campo digno de seus interesses na abstração não figurativa, à cegueira totalitária de quem se empenha em outorgar ao nacional, custe o que custar, uma arbitrária e agressiva transcendência? Por acaso, se é grave o risco que implica a cultura dirigida, chauvinista, que se obstina em afirmar que unicamente o *made in* no país cuja cultura se dirige merece que nos preocupemos em enaltecê-lo e difundi-lo, não é grave também, e muito grave, a atitude oposta, que se encastela para robustecer sua resistência a essa restrição, em um plano que, entre outros males, pode acarretar o da despersonalização do artista que abdica de seu sangue, de seu meio e de sua atmosfera, confundindo-o em uma massa diluída, cada vez mais uniforme - apesar de sua aparente diversidade - à medida que passa o tempo e à medida que a tendência de ir ao universal - e também ao cósmico - se intensifica? Não cabe ao artista autêntico - que é, obviamente, o único que levamos em consideração ao formular estas perguntas - buscar uma fórmula que contemple a possibilidade de reelaborar aquilo que é *seu* até elevá-lo a uma ordem que está além das fronteiras relativas?

Claro que não é nada fácil - é até muito difícil – conseguir isso. Então, como dizíamos antes, prefere-se escamoteá-lo. Mas isso não é justo. Temos que pagar o que devemos ao que é nosso, ao que nos formou.

Aqui, no Rio da Prata, os que percorreram esse caminho árduo e chegaram com êxito à meta são poucos. Como não lembrar, claro, de Figari, pintor de sua época, contemporâneo de Bonnard, de Vuillard e de Anglada Camarassa, e conservador emotivo do que é fundamentalmente nosso? Que o fantasma da "história" - espantalho levantado pelos fracos para afugentar as aves de lindo canto - não assuste os artistas verdadeiros. A primeira coisa é ser pintor: um verdadeiro pintor se move com tanta desenvoltura no ar da "história" quanto nos espaços da arte concreta. Só que agora (agora, porque a moda é o pior tirano) se tornou muito mais fácil deixar de lado a "história", relegando-a à cenografia teatral do século XIX e voar majestosamente com linhas geométricas e pontos - nem sempre legítimos - por uma estratosfera onde os acidentes são raros. E, por fim, não confundamos... uma coisa é a "história" na acepção pejorativa que os críticos dão ao vocábulo (a "história" do cardeal que visita uma marquesa nos quadros incríveis de Sánchez Barbudo e de Villegas) e outra é o afã de atribuir categoria estética, *sem renunciar a nenhuma, a absolutamente nenhuma, das exigências rígidas que a obra de arte impõe*, a temas profundamente nossos e, mais ainda, a *descobrir*, empregando para isso a lucidez poética do artista, esses temas e crenças que formam nossa fisionomia, nosso selo, nossa identidade.

Foi nesse rumo que Pedro Figari indagou. Por ele andaram também Miguel Carlos Victorica, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Raúl Soldi... e Gertrudis Chale e Carybé... levando em conta o que é nosso, mas sem nem por um segundo desviar o olhar da pintura, do que deve ser a pintura e que vem antes de tudo... Nesse mesmo setor - ao qual pertencem as primeiras manifestações de Miguel Ocampo e ao qual seguramente regressará enriquecido por suas notáveis experiências "concretas" - está o rosarino Leónidas Gambartes.

Gambartes viu o mundo que o rodeia como um espetáculo de magia, de bruxaria. E entrou nele sem temor.

Em Buenos Aires, altos muros de cimento e de cosmopolitismo desterram a América das ruas febris, onde se exibe o luxo das vitrines internacionais. Não se sente a América aqui. As grandes metrópoles, quando não possuem monumentos antigos que atestam a permanência do histórico, são parecidas entre si e parecem situadas fora dos países, em uma zona própria extranacional, para a qual todas as nações convergem com seu estrépito múltiplo. Mas, assim que saímos de Buenos Aires e entramos no pampa ou em um desses trens que passam por estações taciturnas, ou quando navegamos rios solenes em direção às florestas do norte, ou nos dirigimos à cordilheira colossal ou às neves e aos lagos mitológicos do sul, percebemos que o mistério nos espreita, que a América enorme e secreta está ali, que continua ali, às portas da capital, apesar das casas e dos postos de gasolina e das quadras de tênis e dos aristocráticos clubes de pesca e dos ônibus, espalhados através da república, que não conseguem nos tranquilizar, porque a América - a América enorme e secreta, com suas raças milenárias impenetráveis e sua magia e seu telurismo

1 Publicado em *Gambartes*, Buenos Aires, Edições Bonino, 1954.

- continua ali, e sua presença é palpável nos ranchos monótonos e na emoção contida da paisagem descomedida.

Gambartes captou essa presença abrumadora. Quando ouviu o chamado da pintura e compreendeu que esse era seu meio expressivo, compreendeu também que o que devia expressar era esse enigma. As pessoas que o rodeavam ensimesmadas falavam pouco, mas ao seu redor flutuava, como uma aura, o resplendor de um mistério que é o mistério americano. Ele aproximou-se dessa gente talhada em pedra dura, rochosa, para escutar sua mensagem. E a mensagem estranha fluiu sobre sua pintura. São vozes remotas, vindas das profundezas do tempo e, por isso mesmo, quase inaudíveis. Vozes que se misturam com outras vozes, na bruma distante.

Sem intenção, enquanto transmitia a mensagem calada, Gambartes a vinculou com outras mensagens que se congregam com a essência dos povos, porque tudo o que é muito velho termina se parecendo quando se chega à suprema simplificação inicial. Pompeia e os etruscos e Bizâncio, o hieratismo hermético, estavam mais perto dessas criaturas do que Buenos Aires, do que podemos sentir em Buenos Aires. Gambartes percebeu isso com claridade. E suas pastas foram se enchendo de imagens arcanas, obsessivas, que proclamam a infinita antiguidade de nosso país aparentemente novo.

Pompeia e os etruscos... e Picasso e Campigli. Nosso Leónidas Gambartes é um pintor contemporâneo que se situa decididamente nos primeiros escalões. E, simultaneamente, é um arcaico, um primitivo, cuja parábola plástica se expande acima do tempo. Sóbrio, como os personagens que interpreta, pleno, como os artistas ilustres que, sendo tão pessoal, evoca, faz chegar a nós (ao possuir as duas condições básicas imprescindíveis: a de ser um artista *atual* e a de ser um pesquisador das coisas que nutrem as raízes do nosso solo) o sopro necromântico, lírico e por momentos terrível, que nasceu junto às primeiras fogueiras supersticiosas.

Em seus *cromos em gesso*, que de súbito conseguem ter a vibração luminosa dos mosaicos pelo tremor de infinitos pontos brancos ou que sugerem, com o riscado e o raspado e com a concepção de sua estrutura, a qualidade da pintura - desenterrada - dos antiquíssimos muros decorados com fragmentos de afrescos, desfila um multidão escura e dramática: mulheres de páramo, bruxas, homens-amuleto, homens-oferenda... Avançam envolvidos em um ar inquietante e imóvel que os deforma, que alonga ou achata suas cabeças, que os esmaga até transformá-los em pedras quadradas, que os alça na desolação da paisagem como menires ou totens. Ali, nada falta e nada sobra. Como as lendas das quais descendem, como a seiva que os alimenta, são simples e puros.

Os insensíveis à incógnita que nos circunda, os que passam pela vida com uma indiferença bovina e também os insensíveis ao esoterismo da pintura atual, vão dar de ombros diante das obras de Gambartes ou ficarão furiosos e gritarão que são caricaturas, que esses rostos monstruosos não têm nada a ver com a realidade. Farão isso porque não compreendem o que é mais digno de admiração dentro da tarefa levada a cabo por Gambartes, ou seja, a transposição de um mistério - o mistério da vida e da morte, com tudo o que ele implica de pavoroso - a outro mistério - o mistério da pintura de hoje, com tudo o que ela implica de sutil. Os personagens de Gambartes são monstruosos porque é monstruoso aquilo que, ao nosso redor, espreita, invisível e ameaçador. E assim como eles estão metidos na paisagem, fundidos nela, a paisagem se mete e se funde neles para dar forma a uma única massa mineral e vegetal. Uma concepção tão penetrante como a de Leónidas Gambartes tinha que vinculá-lo com os primitivos. Para ele, assim como para eles, o que é acessório cai a pedaços e se apaga, dando lugar unicamente ao essencial, ao esquema duro, imposto por seu doloroso afã de atrair à superfície, do subterrâneo no qual se escondiam, toscas, essas ideias elementares, esses "princípios" com os quais constrói a natureza inescrutável.

Assim como Picasso, ele foi à origem da forma. Sua forma, seu homem e sua mulher são muito mais do que um homem e uma mulher: são robustos cântaros de argila ondulada nos quais se derrama um conteúdo secreto tão poderoso, que modela o cântaro e o incha como se tudo o que está encerrado ali dentro quisesse fugir. Daí, essas mulheres-rocha de Gambartes; daí, esses homens de jaspe e obsidiana, esses ídolos plenos.

Gambartes nos oferece em sua obra um exemplo de rara hierarquia. É dono ao mesmo tempo de uma impressionante força vital e de uma delicadeza comovedora, realmente poética. Sabe movimentar-se no mundo das ideias rigorosas (o mundo em que o mal tem uma face e a outra face tem o bem) e sabe decantá-lo e transladá-lo a um mundo de cores suaves, que conversam com vozes graves, do qual está banido o alarido cromático porque o que se deve transmitir é tão imponente que exige o tom ritualístico, monocórdico, da salmodia.

Artista de hoje, de ontem e de amanhã, soma seu nome aos dos artistas argentinos - e estrangeiros - realmente perduráveis. É impossível contemplar suas composições severas, inexoráveis, sem se deixar arrastar por elas, sem penetrar nelas, em sua tensa atmosfera, que comunica algo patético e digno, incorrupto e inspirado, que devemos qualificar de religioso.

O indígena nativo e a terra na pintura de Gambartes[1]

Roger Pla

O tema da pintura de Gambartes não é tanto a terra ou o homem – embora ao próprio artista, talvez, só lhe interesse saber que seu tema é a terra e aquelas criaturas que, de alguma maneira, aparecem para ele confundidas com a terra – e mais precisamente, o *passado* dessa terra e dessas criaturas. Em outras palavras, o telúrico, em sua relação profunda com o nativo, constitui o último estrato do conteúdo de sua obra. Dentro dessa linha temática ou, mais exatamente, identificando-se com ela, seu repertório formal, seu meio expressivo, se apoia e se vale da sabedoria técnica *culta*, aquela que hoje adere às correntes preferentemente abstratas da arte moderna. Nesse sentido, enquanto, na forma, Gambartes se mostra como um pintor ocidental culto, no conteúdo é um indígena americano, um primitivo. Dois fatores que, quando se conjugam, como nesta obra, engendrando um valor artístico absoluto em si mesmo, revelam não uma mera utilização mecânica de determinados recursos técnicos colocados ao serviço de um deliberado propósito temático, mas uma única unidade expressiva de raiz dupla - uma irracional e a outra racional -, provavelmente enredadas em constante batalha, mas sem vitórias nem derrotas recíprocas, como sempre acontece em toda verdadeira obra de arte. Nesse sentido, o *oculto* e o *primitivo* se conjugam em Gambartes da mesma maneira que se conjugaram na obra de outros artistas do continente americano. Mas, se no México, em Cuba ou no Brasil isso não causou nenhum assombro, assombrou na Argentina, onde tal eventualidade representa um fato verdadeiramente insólito.

Isso pode ser entendido rapidamente quando se pensa no fato notório de que a estrutura étnica da Argentina é muito diferente da do resto da América. Devido a certas diferenças específicas em seu desenvolvimento histórico, nosso país ficou à margem de seu próprio passado indígena. Assim, por exemplo, enquanto a gravitação do elemento africano importado nos tempos da escravidão é inexistente aqui, pois sua presença se verificou em pequeníssima escala e foi rapidamente suprimida, a dos grupos indígenas ficou, praticamente e a *grosso modo*, limitada à mestiçagem, principalmente derivada do grupo *guarani* - que antes se estendia do Brasil ao Rio da Prata - e do *colla* - descendentes, em geral, da população inca. E mesmo assim, marginalizados e confundidos racialmente com os brancos nas cidades, ou também, relegados à periferia de suas comarcas de origem, todos em um processo de crescente mestiçagem ou desaparecimento.

Uma das causas fundamentais que explica essa *europeização* quase total da Argentina deve ser entendida não tanto na perseguição deliberada e sistemática dessas minorias raciais - apesar de que primeiro as encomendas[2] e, depois de instituída a república, as "campanhas do deserto", fizeram muito nesse sentido - mas na influência imigratória *aluvial*, como foi definida, que se operou no país a partir do primeiro decênio deste século e que foi uma espécie de golpe de misericórdia para liquidar os grupos raciais primitivos. Foi a imigração que deu a fisionomia decisiva à nossa terra, e é essa razão que explica por que nossa pintura - entre outras manifestações culturais - foi e continua sendo uma pintura de sotaque e tom europeu, objetivo que de modo algum implica uma intenção pejorativa, pois não deixa de conservar um tom peculiar, originalíssimo e fino, quando é autêntico, que é precisamente o que lhe confere uma dignidade e uma legitimidade que tornam absurdos todos os sermões.

Não é estranho, então, que a arte argentina, como ocorre em sua literatura e sua música, não registre esses matizes fortemente telúricos onde vibram as raízes do passado étnico continental que caracteriza, por exemplo, a arte do México, de Cuba ou do Brasil. O caso de Tamayo, Portinari, Mérida ou, em outro sentido, de Siqueiros, Rivera, Orozco, não ocorre na Argentina simplesmente porque o estado mental e sensível que a obra desses artistas insinua, partindo de tão diversos fundamentos estéticos, é o estado sensível e mental relativo a um conglomerado étnico onde a raça branca está ameaçada e compelida pelas vivências de uma raça anterior não sufocada e ainda forte o bastante para introduzir nela a ressonância de seu mundo mágico, ancestral ou simplesmente vivo. A Argentina, ao contrário, é hoje um conglomerado branco sem pressões internas perceptíveis de algum tipo racial que tenha sufocado. Por isso, parecia pouco menos que impossível evocar as aspirações indo-americanas na arte argentina, e quando se tentava, só se conseguia uma coisa insípida, deliberada, um mero propósito teórico sem possibilidade alguma de profundidade. Por isso, também, a surpresa com o aparecimento de um pintor que simplesmente quebra os limites dessa lógica aparentemente férrea, abandona resolutamente, e desde o começo, os conteúdos *europeus,* que pareciam ser as únicas vias naturais da expressão nacional e, sem discussões teóricas nem manifestos cheios de intenções mais ou menos verbais, sem nenhuma postura filosófico-social, apresenta uma obra já pronta e madura, que registra com profundidade imensa e categórica essa veia indígena, telúrica, indo-americana.

Isso é muito mais notável porque Gambartes nem sequer pertence às províncias do norte, onde se poderia, como conjectura, admitir uma arte de conteúdo *americano*, quando essas regiões conseguissem se converter em um centro de produção cultural independente. Algo pouco provável, por outro lado, pois esse processo parece seguir os passos do que ocorreu no sul, com centro de irradiação na bacia do Rio da Prata. Gambartes não viajou ao norte movido, como outros, por decisões voluntárias. Quem, por razões teórico-filosóficas, quis captar nosso mundo indígena - de preferência, o *colla*, pois é o mais forte e coeso - só conseguiu, no retorno da viagem - e o mesmo ocorreu na literatura e na música - fazer uma arte turista. A temática indígena não parecia suficientemente forte para introduzir-se espontaneamente na pintura moderna e seu vigor só lhe permitia manifestar-se no folclore anônimo e popular, um fenômeno de natureza espiritual e psicológica diferente. A atração do pintor rosarino por essa temática não ocorreu por inclinação filosófica ou ideológica. Não saía de Rosário, cidade de quase 700.000 habitantes, quase uma

1 Publicado em *Gambartes*, Buenos Aires, Edições Bonino, 1954.

2 N.T.: Sistema de trabalho forçado imposto pelos espanhóis aos índios

Buenos Aires menor, a pouco mais de 300 km da Capital Federal. Mas, em suas andanças pelas imediações da cidade, sentiu-se fortemente atraído pelas pessoas que moravam nos barracos dispersos dos barrancos, e que os habitantes da cidade chamam depreciativamente de "a negrada". O tipo de vida nesses lugares é primário, sórdido, de um desamparo obstinado, que, às vezes, parece voluntário. Gambartes se interessou por essa vida e por essa gente, que parece alheia à outra vida, às outras pessoas. Interessou-se, especialmente, de maneira poderosa, quase obcecada, por certos personagens, porque nesses personagens - distantes descendentes de quem sabe que remotas mestiçagens - perduravam tenazmente, com seus mitos deformados na superstição popular, suas misteriosas perplexidades, seu assombro quase religioso, os restos sobreviventes daquelas raças indígenas que, aparentemente desaparecidas, surgem de repente nos olhos alucinados de um menino escuro, na concentrada expressão de uma velha lavadeira ajoelhada, na solidão da figura esquiva de um menino absorto diante da paisagem. Porque foi isso o que aconteceu. O acaso e a intuição acabaram colocando-o diante de um mundo que ninguém percebia, mas que não era, por isso, menos real. Sem saber, sem prever talvez, entrou em contato, através de certos personagens humanos, com uma veia do passado racial americano. Essa *negrada* era, no fundo, a presença viva, para quem conseguisse intuí-la, do que ainda resta do mundo indígena na sua região. Foi ela e não uma ideia pré-concebida em busca da qual teria viajado, o que chamou espontaneamente a atenção do pintor. Ele se interessava por esses restos da cultura *criolla,* que ainda hoje realizam ritos arcaicos, curam seus males com sortilégios talvez pré-colombianos, recitam estranhas orações e veem passar ao lado deles, sem interferir, o mundo dos "brancos", que acompanham por apenas um momento, sem sair do lugar, com seus olhos incrivelmente negros, incrivelmente ausentes. As mulheres, cuja ocupação quase única é lavar roupa, trabalham às vezes como lavadeiras; os homens, cuja preocupação imediata é a carne ou o peixe que tiram do rio, o pão; sua religião e sua cultura na qual prevalecem feitiços talvez derivados de velhas magias indígenas; seu vício e seu luxo: o *mate*. Pintou, nessa paisagem e nessas pessoas, tudo isso: seus trabalhos, seu mundo mágico, sua misteriosa letargia, seu assombro alucinante. Esse foi seu tema. Talvez essa inclinação de Gambartes, inicialmente intuitiva, tenha sido misteriosamente influenciada pela circunstância racial de que, pelo lado materno, há nele mesmo algo, nada mais que uma gota muito distante, é verdade, de sangue indígena. Seja como for, a verdade é que nas estruturas psicológicas e formais dessas minorias raciais, na magia que sobrevive pulsando dentro de um leque de superstições populares, em seus dramas cor da terra, cor da resignação, poderíamos dizer; na perplexidade que torna enormes os olhos quase apavorados dessas mulheres e dessas crianças, Gambartes encontrou, dirigindo-se, é claro, não à exterioridade naturalista desses modelos isolados, mas à captação essencial de suas raízes indígenas, a vibração de um passado racial argentino, como, com menos excepcionalidade, as telas de Mérida ou Tamayo servem com sua sabedoria formal à expressão de uma realidade racial mexicana ou centro-americana. Mas enquanto o pintor mexicano tem diante dos olhos o espetáculo dessa realidade racial e também as expressões artísticas que a perpetuam desde seu mais remoto passado - os muros de Bonampak, Teotihuacan, Chichen-Itzá, etc. - o pintor argentino só tinha diante dos olhos esses personagens isolados, essas mulheres e essas crianças em cuja mestiçagem sobrevive, muito escondido e eventualmente, aquele mundo racial. E, algo muito importante, sua paisagem, na qual eles estão envoltos, dissolvidos, perpetuados há séculos na mesma eternidade da terra, tão confundidos nela que, com uma imperturbável presença em sua paisagem, lhe conferem por seu próprio contato um novo ângulo de perspectiva, uma visão inusitada. No caso do artista mexicano, não surpreende que a necessidade de expressar um mundo indígena poderoso, onde os homens *vivem* e não *sobrevivem*, surgisse naturalmente. O próprio artista podia ser, em parte ou totalmente, um daqueles índios. O próprio estilo artístico desse mundo indígena, suas técnicas de comunicação, conectando-se no final das contas por mil sincronismos sutis com a arte moderna - que não em vão buscou inspiração em todas as formas arcaicas e primitivas do mundo - já estava dado, desde o princípio, em seus próprios monumentos e murais. Já com Gambartes, não podia ocorrer nada disso. Por isso, sua façanha é quase paleontológica, porque de um elemento isolado reconstituiu artística e sensivelmente, sob o impulso inicial de uma intuição, um mundo desaparecido.

Mas uma vez terminada essa intuição inicial, a realização da obra necessitava do acerto nos recursos formais adequados. Como com outros pintores americanos, a experiência técnica da pintura moderna, não só da chamada "Escola de Paris", foi usada por Gambartes como um veículo eficaz para dar vazão a um conteúdo indigenista. Isso não é casual. A arte moderna, considerada globalmente, é em si mesma - e isso constitui o traço essencial e talvez o único de seu caráter como estilo de época - uma arte essencialmente arcaica. E, portanto, psicologicamente[3]. Daí sua tendência a buscar inspiração nas formas primitivas e até pré-históricas, e seu apego a sínteses violentas da arte negra africana. Um conjunto psicológico-formal como o que configura o mundo indígena devia necessariamente encontrar um meio expressivo eficaz em um conhecimento técnico que, no fundo, era o produto de um conjunto formal e psicológico equivalente. É isso que encontraram, sem dúvida, Tamayo no México, Mérida na Guatemala ou Portinari no Brasil, ao utilizar os ensinamentos de Klee, Picasso, ou as generalidades da pintura abstrata, cada um partindo de pontos de largada independentes, para dar forma a seus conteúdos temáticos nativos. E é isso, também, que pode explicar algumas analogias entre esses pintores e, inclusive, entre alguns europeus - no fundo sincronismos espontâneos que o historiador da arte conhece muito bem – que, mais que analogias, são secretas correspondências na base psicológica desses estilos. Gambartes, também partindo de um ponto de largada pessoal,

3 Aludimos, aqui, a um conceito que desenvolvemos já em algumas oportunidades, e ao que não podemos, claro, nos referir em extensão. O termo *arcaico* - nos limitamos a esclarecer isto - é aplicado por nós estritamente à arte das épocas de transição - Epipaleolítico, Eneolítico, etc. - cuja característica fundamental é um espécie de impossibilidade de conjugar harmonicamente, seja em equilíbrio, seja em apoio de um a outro, o sentido naturalista e abstrato da forma. Essa impossibilidade faz com que os dois sentido historicamente fundamentais da forma se choquem na arte arcaica sem ligação possível, criando uma dissonância, um notável desnível, que é a característica técnica dessa arte e também da arte moderna – razão pela qual a chamamos de arcaica - tanto no Picasso cubista como no atual, no Klee expressionista ou no abstrato, em Portinari, Chagall, Kandinsky e Kokoschka. Característica que está também - e daí seu parentesco psicológico-formal com o moderno - na arte indo-americana, cujo âmbito cultural, quando da chegada dos espanhóis, presumivelmente vivia em suas formas mais avançadas - mexicanas, peruanas - uma época de transição do neolítico ao bronze.

seguiu a mesma experiência. A deformação expressiva; o valor psicológico dos tons e a vibração sensível da linha; o sentido do tempo e do espaço em função da trama compositiva; a especulação lúcida com as qualidades; o valor metafísico das pinturas plantas e a estrutura planimétrica - conhecida por todos os artistas primitivos, mágicos ou religiosos, de Giotto aos murais de Bonampak - foram outros tantos elementos cromáticos-lineares que aqui se adotaram não por puro esteticismo decorativo - como ocorreu com tantos pintores europeus e, em geral, com todos os seguidores do mundo moderno - mas em obediência a um objetivo artístico de conteúdo: dar uma presença pictórica ao mundo soterrado e misterioso, entrecortado por terrores noturnos e solidões insondáveis, em cujo seio palpitam, como um coração escondido, essas vidas indígenas.

Dentro dessa direção, a obra de Gambartes poderia ser observada agrupando três registros temáticos fundamentais, que contêm outros tantos aspetos - ou enfoques - do *indígena* descoberto nos *barracos*: o grupo das lavadeiras e figuras na paisagem, o dos *payés*; e de um menos preciso, onde se agrupam motivos temáticos diversos, mas todos característicos da vida diária nos barracos.

Ao mesmo tempo, o processo de captação desse *mundo* indígena se produz por dois condutos fundamentais. Um deles opera através do diretamente natural ou humano. O outro tenta fixar as dimensões do essencialmente anímico na esfera do mágico-supersticioso, própria da vida espiritual desses povos. As duas zonas, a propósito, às vezes se decifram, como ocorre em algumas das figuras na paisagem, ou em alguns motivos: ***El mate***, ***Soledad***, ***El pan***. Mas embora ambas as inquietações não estejam nunca ausentes do espírito do artista, o grupo das lavadeiras, por exemplo, e de muitas figuras na paisagem, que são semelhantes, se dirige mais diretamente ao âmbito terrenal, imediatamente humano, assim como a série dos *payés* ou alguns motivos de curandeirismo ou de magia – ***Las prácticas oscuras***, ***La echadora de cartas*** - se empenham francamente em exteriorizar todo o conteúdo anímico, mágico-primitivo, que perdura nessas almas. Assim, no primeiro caso, o ensimesmamento das lavadeiras ou das mulheres que colhem ervas no campo para seus feitiços - ***Gualicheras***, o grupo de ***Lavandeiras***, ***Figuras em el paisaje*** - envolvidas por esse ar de ausência que concede contração aos pequenos trabalhos que realizam, alcança uma vibração dramática, às vezes alucinante, pelo estatismo impassível da composição, a síntese formal das silhuetas, expressivamente deformadas e o arabesco dos contornos, inscritos em um fundo onde a paisagem parece pulsar mansamente em sua terra e seu céu, movida pela multiplicação dos tons e do jogo alternado de neutros e cores brancas, sustentados por uma trama que dá à paisagem de planície ribeirinha seu típico caráter sempre mutante e sempre igual. Às vezes, uma figura olha de frente, como na atitude de ser flagrada por uma câmera fotográfica; mas então algo se imobiliza nessa figura, as pregas de sua roupa se tornam rígidas, os olhos crescem e escurecem, uma súbita quietude deixa a paisagem sem ar, de modo que tudo parece arrancado do tempo, como uma presença fantasmagórica. As cadências da linha que se criam são regulares e assimétricas, e os ângulos agudos da roupa pendurada - ***Lavanderas*** – encontram resposta nos ângulos agudos, com vértice oposto, da roupa que a mulher de frente segura nas mãos ou dos braços levantados da mulher de costas. À linha horizontal do arame, responde a linha do horizonte e a linha do dorso da mulher agachada, de modo que o conjunto tende à imobilidade. Como uma dissonância, no entanto, está o matizado da cor, de toque minucioso, policromático, unido às deformações expressivas, que consegue, junto com seu conhecimento do traço arcaico, o clima dramático em que, sem dúvida, se movem essas obscuras existências. Outras vezes (***Las hechizadas***, por exemplo), o arabesco se inscreve em um ritmo fechado provocando uma decoração quase musical. Mas a paleta, hábil no emprego dos cinzas e dos neutros, ricos em sabor psicológico, se encarrega de deter a passagem de qualquer possível esteticismo, e predomina o clima de desolação e de mistério quase sobrenatural que está também na paisagem. Uma humanidade elementar e obscura, às vezes tragicamente grotesca, surge nessas telas dizendo aos gritos que foi esquecida, que ficou à margem do tempo. E essa alucinante sensação se intensifica, depois, naquelas cabeças (***La poseída***, ***El mate***) onde tudo, ou quase toda a mensagem, está contido na expressão. Aqui - como em algumas figuras - pode-se pensar em Campigli, em algumas coisas de Tamayo. Mas a analogia é do tipo sincrônico que mencionamos previamente. O pintor italiano, em suas figuras de sabor pompeano, em seu refinamento e sua delicadeza de toque, não tem nada a ver com ***El mate*** ou ***La poseída***. Da mesma maneira, ***Los niños mágicos*** - essa delicadíssima geometria cromática, quem sabe uma das poucas coisas muito desumanizadas de Gambartes - não tem nada a ver com Torres García, a não ser pela assimilação de alguns princípios compositivos usados em função de um brio artístico puramente pessoal.

Seria impossível se deter em cada um desses trabalhos. Destaquemos somente essa notável figura de ***El mate***, uma das coisas, a nosso ver, mais importantes de Gambartes. A erva-mate, para o indígena - e por extensão para o *criollo* – é, além de uma necessidade, um vício, um rito e uma oferenda. Esse caráter duplo está no *cromo em gesso* incomparavelmente exitoso, e isso não só pela expressão penetrante da cabeça, significativamente deformada - ainda que conserve seus traços raciais típicos - mas por essa imaterial sugestão do fundo, e esse primeiro plano da mão da bombinha e da cuia - essa de cor terra, aquela de cor gesso, de um branco que, como o lenço na cabeça, cantam - e o conjunto reiterado pela impávida verticalidade, tudo lhe confere essa força obsessiva que se apodera do olho do observador no primeiro instante, causando surpresa e provocando um certo choque violento. Por outro lado, esse choque próprio da obra de Gambartes, fruto pontual de toda originalidade forte, se não for superado, torna impossível gostar de sua pintura e compreendê-la.

O artista utiliza ainda telas ou tábuas previamente trabalhadas com gesso, material que lhe permite, pela liberação ocasional do fundo, variar às vezes com qualidades de branco puro, outras com pigmentos que brotam oportunamente, compondo certa modalidade de mosaico. Por sua vez, a aquarela ou a têmpera deixam de ser, em suas mãos, têmperas e aquarelas, por causa das manipulações prévias a que as submete. De modo que seu material, sem perder sua dignidade, teve que ser quase reelaborado para chegar às ressonâncias cromáticas que lhe interessavam. Esse tratamento, que oportunamente o faz chegar a uma qualidade de terra - com a qual às vezes envolve, pela multiplicação de toques, suas paisagens e figuras - lhe permite, sem sacrificar a riqueza individual do tom - pretos úmidos, ocres densos, brancos puros

- conferir a seus *payés* uma qualidade abstrata de esmalte em alguns casos, e em outros, uma nitidez consistente, com os quais o *payé* aparece como feito de uma massa de sangue e terra. O *payé* é o amuleto mágico com qual o nativo cura suas doenças, provoca um encantamento de amor ou desencadeia a fatalidade e a morte sobre seu inimigo. A bruxa ou curandeira, provável descendente remota do feiticeiro rio-platense, ou do xamã guarani - que ao mesmo tempo joga as cartas, proporciona receitas milagrosas ou pronuncia exorcismos infernais - faz seu *payé* com materiais secretos e o entrega ao cliente com recomendações determinadas. Geralmente, esse *payé* assume a forma de um boneco diabólico, cuja estrutura lembra certas representações totêmicas e, de maneira muito sugestiva, o peixe[4]. O poder que se aloja nesse *payé* é aterrorizante. Certos elementos mágicos que pertencem a ele - ossos, penas - têm formas que evocam utensílios do Paleolítico europeu. Gambartes leva para a tela esse clima de horror e de magia insondável em sua série de *payés*, e tudo isso - fato importante - graças a jogos cromáticos e formais que, abstratamente considerados, estão cheios de sentido plástico, de valor formal. Esses monstros ultraterrenos, esses filhos de uma imaginação primitiva, são a representação do pavor.

Mas esse pavor se cristaliza, nessas telas, em tinta. Nelas, o elemento humano desaparece totalmente e elas são a representação abstrata do medo. Um medo com qualidades de sangue e terra, como o que ampara, sem dúvida, as concepções mágicas primitivas. Em outras pinturas - ***Las prácticas oscuras***, ***Soledad*** - o conteúdo solidifica sua própria corrente animista em outras repercussões psicológicas, e então se exibe, habitando os olhos perplexos da mulher ajoelhada, a ignorância trágica e grotesca da criatura que realiza seu rito no crepúsculo campesino, ou a grave, taciturna, resignação da mulher que espera sabe-se lá o quê, talvez a ressurreição, na imensidão do céu e da terra. De tudo isso nos falam a sonoridade tensa e grave da cor, a pirâmide truncada da figura que esmaga o peso de sua base sobre o solo, o hermetismo pétreo do rosto, o jogo rápido e categórico das linhas, que não admitem evasão ao supérfluo nem à musicalidade.

Estes elementos: o passado indígena da terra e do homem argentino, captado na perduração de sua paisagem e de seus personagens sobreviventes de uma maneira quase *arqueológica* - se é que pode haver uma sensibilidade e uma intuição do arqueológico - com o âmbito espiritual que o envolve - a magia, o medo elementar, a perplexidade ante um mundo incompreensível e não decifrado - constituem o conteúdo riquíssimo dessa obra, que em si mesma encontrou e marcou um caminho. O caminho de Gambartes é, na verdade, um conceito estético frutífero para a pintura argentina? Talvez não. Talvez sua obra pertença a esse tipo de conquista que, em um país, só se pode realizar uma vez, que começa e termina no caso individual. Mas não é o momento para discutir conceitos. Os conceitos - e na incompreensão desse fenômeno reside boa parte dos erros da crítica - são sempre relativos. Mas os valores artísticos são absolutos. A obra de Gambartes os tem, e o conteúdo de sua obra também. É a esses valores, e a nenhuma outra coisa, que a magnífica pintura deste artista deverá seu prestígio e durabilidade.

4 O peixe tinha grande importância na vida econômica das populações primitivas litorâneas, desaparecidas - como comunidades tribais - a fins do século XVIII. Não é aventurado supor que estivesse incluído nas representações mágicas primitivas, com significados especialíssimos.

Gambartes ou uma visão da América[1]

Jorge Taverna Irigoyen

A vida é uma só e isto se manifesta tanto nas obras do gênio quanto na natureza. Em tudo penetra, até mesmo no infinitamente pequeno e nem a análise mais delicada é capaz de esgotá-la. Mas em umas e outras a observação atesta as concordâncias essenciais, as dependências recíprocas, a direção final e as harmonias do conjunto, cujos detalhes escapam à percepção. Desta vida, e como razão da causalidade, a obra inteira de cada criador brota de uma raiz fundamental, uma sensação dominante e primitiva que favorece e ramifica até o infinito a vegetação complicada dos efeitos. Na obra de Beato Angélico, é a visão da claridade celeste e o conceito místico do sobrenatural. Em Rembrandt, é a ideia da luz agonizante em um ambiente úmido e escuro, e a dolorosa sensação da realidade implacável. Em Michelangelo, é o monumental como expressão de um esplendor histórico, de um contorno social de brilhantes exterioridades.

A história da arte, que pode ser considerada a história do homem criador se considerada a criação como um fenômeno supersensível, nos dá longos, contínuos e fecundos exemplos como estes. Exemplos que testemunham épocas, meios, lugares, formas de ver, de viver, de confrontar uma realidade superficial em diversos ângulos. Está condicionado claramente à sua imaginação e à sua riqueza conceptiva, entretanto nem todo artista pode evadir-se do que o rodeia, como as forças físicas e psíquicas. Não pode se desprender, como um galho, daquilo que é parte do seu tronco, do que respira nas mais diversas intensidades, mas que finalmente respira. E, sem querer, nesta variada geologia moral e espiritual onde constrói e destrói, onde não termina de analisar as incontáveis características das ciências do homem, acaba sendo, quase sempre, decididamente testemunhal. Isso não significa que um testemunho deva ser definidor, rigoroso, fundamental, mas que, dentro das cíclicas consequências às quais o homem criador se submete em seu trabalho, em sua aventura, neste distintivo *crescendo* de lutas interiores, termine por identificar seus meios de estética com este outro meio, o existencial, de uma forma extremamente eloquente. Desta identificação, o artista emerge com a estatura do historiador: histórias da alma, do tempo, das tradições. Estremece e se transmuta, se reintegra ao sonho que acredita ter vivido alguma vez, com o obscuro fermentar da fantasia e da consciência.

O artista que cumpre essas preeminências não apenas conceptivas, mas também organicistas, transcritivas, testemunhais, originalmente *tempistas (*entendidos como os diversos tempos que o homem vive e que, por sua vez, o colocam em movimento), produz geralmente uma arte que perdura. Porque só é perdurável aquilo que conserva certa atadura com os mundos e submundos que nos contêm, com esta série de processos orgânicos e funcionais que, se não podemos reconhecer, ao menos podemos supor ou entrever. Então, o testemunho do artista, que é uma forma de visão e da sua maneira de viver, se identifica com a visão e forma de viver de quem contempla, de quem recria estruturas de formas e cores, de linhas e matérias, na vontade de sua experiência visual.

Leónidas Gambartes foi, precisamente, um grande pintor testemunhal. Como as formas da sua fé nos poderes do passado, nas sequências arqueológicas, nos terrores e nas fantasias da terra foram penetrantes, somadas ao raro equilíbrio entre o pintor e o visionário, a perdurabilidade da sua obra ocorre mais como uma dócil súplica do que como uma consequência.

Começar a analisar, a descobrir os fervores e os mitos da arte de Leónidas Gambartes é tão arriscado quanto foi, em alguma época, olhar para a cabeça da Medusa. Porque aqui também poderiam ocorrer, no arrebatamento visual, no céu que penetra as profundidades mais extraordinárias, não apenas as petrificações mitológicas, mas também os conjuros, os exorcismos de um amor que acumula séculos e mais séculos em seu âmago. Porque Gambartes, e que isto não se entenda como uma hipérbole ponderativa, foi o pintor por excelência de uma tradição telúrica que nos rodeia e até entra em nossa pele como forma do nosso ser. Ou seja, sem pensar nisso – como ele mesmo confessou alguma vez -, chegou a transformar em seu o pulsar de um pedaço de mundo, encarregou-se das experiências dos povos que alguma vez existiram, do arcano que dá forma a certas massas minerais e vegetais e alimenta as essências dos ídolos pagãos, para expressá-las em sua febril aventura.

O fenômeno Gambartes (como se sua luta tivesse projeções fenomênicas) pode ser compreendido melhor a partir de sua origem. Nasceu em Rosário, em 1909, em uma das comunidades próximas, onde o campo e a cidade se confundem em uma fisionomia bastante opaca, desprovida de relevos. Filho de um *criollo* modesto formado no *meio montanhês e rural* de Tucumán, aprendeu de seu pai muitas formas da realidade e do sonho. Sua infância decorreu, em parte, entre as aprendizagens surpreendentes dos terrenos baldios, de campos com fogos-fátuos e prodigiosas aparições, e das evocações do pai, tão carregadas de insinuações. Junto a ele, começou a tomar gosto pelas superstições, por essa soma de imponderáveis e esoterismos que partem da terra e tocam as alturas fantásticas nos submundos dos íncubos e das lendas. Junto às travessuras da sua infância, vivia a intensidade dos sortilégios, de um além fantástico, cheio de imagens tão ricas e fascinantes quanto estranhas. Os nomes dos animais do monte, das plantas, dos pássaros e das árvores, as virtudes das ervas maléficas, dos rituais e dos prodígios da feitiçaria, foram entrando em sua memória com letras indeléveis.

O tempo - esse todo poderoso - foi dando corpo a estas experiências que fermentaram a imaginação do homem de uma forma resplandescente. Aos dezoito anos, a arte entrou em sua vida frágil e sem eloquência. Percorrendo as ilustrações e reproduções de alguns livros, começou a copiá-las com fidelidade escolar, respeitando os detalhes, as mínimas aventuras da linha. Foi nessa época que o entusiasmo e certa visão o impulsionaram, junto com outros amigos com inquietações similares, a ter um atelier no sótão de uma velha casa rosarina. A partir desse momento, febris exercícios do natural, muita leitura e não menos intuição o foram levando pelos incertos caminhos da criação. Entre o exemplo palpável de Antonio Berni, que acabava de chegar da Europa

1 Publicado na separata da *Revista Universidad* da Universidade Nacional do Litoral, N º67, 1966.

apaixonado pelo revisionismo, e a fundação da Mutualidade de Estudantes e Artistas Plásticos, Gambartes começou a buscar seu acento, sua expressão.

Debatendo-se entre as forças sociais, entre as raízes de um mundo imperfeito e o etéreo de uma beleza física e ideal, de tantos pronunciamentos como possíveis visores, o artista iniciou uma série de paisagens citadinas. O arroio Ludueña ou certa margem suburbana de sugestivas luzes foi ocorrendo nas águas muito depuradas de suas primeiras aquarelas.

Entre 1939 e 1942 deu vida linear a um conjunto de têmperas com o nome comum de ***série de charges humorísticas***. Em meio ao belicismo incompreensível da Segunda Guerra Mundial, Leónidas Gambartes - como uma rebelião, como uma pergunta angustiada, ácida, dolente - dava corpo à ironia, à sátira baseada na sociedade dos homens. Homens que ele não entende completamente e que campeiam, no seu áspero humorismo, em ***Sábado inglés en Naipelandia***, ***Prehistoria***, ***Cartón para la vuelta de Mambrú***, ***Motivo para oficinistas***, ***El tiempo de los espiritistas*** ou em ***Folletín para escépticos***. Seu humorismo - desenvolvido em cores puras, às vezes ruidosas - tem um acento inconformista, ocasionalmente áspero, dolorosamente circunstancial. Dá lugar, dentro deste humorismo, a seu ser insatisfeito e, mais do que isso, principalmente a seu ser que se debate entre interrogantes, entre incógnitas que não terminará de decifrar nunca e que sempre o inquietaram como fantasmas.

Existe uma obra dessa época, sobretudo, que é definidora. Intitula-se *Circo* e é uma têmpera que, junto ao informal do *collage* (neste caso, grandes manchetes de guerra nos jornais), propõe os planos de cores vivas. Um grande domador, dominante e torturado na expressão, personifica os poderes: um pouco surdos, cegos e insensíveis aos produtos de sua eloquência discursiva. Com uma grande cartola, o domador – em um de seus ombros, um ser féerico com um cajado feito com o símbolo do peso lhe sussurra algo ao ouvido - segura em sua mão direita os cordéis que manipulam um esquelético soldado, cuja caveira está coberta com um capacete de ferro. Ao redor das duas figuras centrais, um palhaço quebrado (signo de pureza submissa), um equilibrista cumprindo a ameaça de uma enorme navalha sobre o nariz, desordenados generais sem exército, ginastas horrorizados caindo do alto, através de redes rasgadas, de cordas desprendidas. Tudo isto marcando, com uma cor aberta ao caos, a falta de lógica e o crucial desacordo dos homens.

Assim, entre os cromatismos, entre as linhas que enroscam suas sabedorias de planos concatenados, o artista nascente vai forjando as primeiras estruturas de sua visão. Entretanto, já se pode observar a expressão de algumas interpretações plásticas que mais adiante serão o corpo fundamental de sua obra. Nessas charges de um quarto de século atrás, Gambartes já introduz o tema telúrico um pouco no conhecimento do mágico. É dessa época seu primeiro ***Gualicho***, outra charge intitulada ***Magia negra*** e uma ***Superstición,*** que apesar de não se ajustar diretamente com seu mundo futuro, é um elo importante, como os anteriores, para a compreensão da sua ordem criadora.

De 1940 a 1942, entre certos discursos sociais que não tomam maior corpo orgânico, Leónidas Gambartes se afirma em seus jogos de linhas através do grafite e da pena, em suas transfigurações de aguadas e de aquarelas. De 1942 a 1944, entre os terrores e as fantasias, e através de um exercício intenso e alucinante, o artista entrega sua série de ***Dibujos oníricos***.

Aqui começamos a entrar em contato com o Gambartes que nos interessa substancialmente, com este artista que entre a fantasia e a imaginação, entre o solo e a realidade possível, conjuga uma escala expressiva de registros ambiciosamente amplos. A partir deste momento, destes desenhos de morosa técnica, de linhas cujos arabescos comportam um labirinto delicioso, percorrido entre monstros, flores e fauna de imaginação, toma vigência sua principal visão de mundo.

Como ele mesmo já havia manifestado em alguma oportunidade a respeito dessa identificação com um lado nosso: *"Eu só tentava escutar a voz das coisas ao redor e muitas vezes pensei que algo mais forte do que eu me obrigava a trabalhar infatigavelmente para expressar todas essas vozes anônimas; talvez por isso tenha chegado a acreditar que um artista é, antes de mais nada, um revelador de verdades essenciais, solidário com as pessoas a quem, de alguma maneira, representa".*

No caso dos seus desenhos oníricos - passo inicial para sua valorização posterior de um ser americano - o surrealismo formula suas leis de mistério e de poética irrealidade. Se nos detemos em suas linhas obsessivas, poderemos comprovar, apalpar, como o objeto e o sujeito são determinados por uma potência superior e chegar à conclusão de que a pintura é sempre a imagem do mundo, o sentimento cósmico dividido intimamente em um fator invariável: a possibilidade de compreensão concedida ao homem, e um variável: o sentido peculiar de cada cultura e de cada época. No caso de Gambartes, a partir destes desenhos oníricos, advertiremos como o repertório expressivo se apoia sempre na sabedoria de uma raiz autóctone, sem recursos mecânicos, a serviço de uma deliberada unidade expressiva telúrico-indígena.

Até 1945, as imagens obsessivas de Leónidas Gambartes assumem o corpo de uma unificação natural, tão cheia de sincronismos sutis que, em suas múltiplas adições, compõem uma forma do ser e estar americano. Em um tipo de estranho atavismo, onde as forças naturais se misturavam aos mundos conscientes em fermentos inextricáveis, o artista desenvolve um vocabulário estilístico emocional até o momento quase inédito. Apesar de, antes dele, ter havido no país, no continente, outros artistas que se sentiram sacudidos pelo caracterológico sabor do americano, eles não deram à suas obras essa necessária e exigida continuidade, um albergue de ressonâncias íntimas mais do que de exteriorizações técnicas. O folclorismo, com seus riscos e efeitos, constituiu, para muitos, mais um passo em falso do que uma conquista e, exceto pelo rio-platense Pedro Figari, por Gertrudis Chale, por Carybé e por certo rosto de Ramón Gómez Cornet, o pulsar americano havia permanecido praticamente alheio aos artistas. A identificação entre realidade e concepção só fora produzida nestes poucos e desconexos casos, muitos dos quais, como o de Figari, não tiveram o rigor e a disciplina necessários. Ou seja, a original expressão americana - que não surge somente pelo prestígio social dos temas ou pela tradição mais ou menos natural do motivo – exige, acima de tudo, buscar, com um afã vivo e atuante, a raiz existencial dessa nossa cultura, a condição física e sentimental a partir dos estratos primários do ser.

Sem influências reconhecidas (como no caso de Figari, em que se pode citar desde Brueghel, Watteau, Goya, Daumier e

Toulouse-Lautrec até Vuillard e Bonnard), Gambartes se caracteriza por uma linha concreta de individualidade indiscutível. Sua genealogia expressiva só se reconhece em sua própria presença de imaginador sutilíssimo, de pujante desbravador do enigma. Embora em Gambartes, com certa razão, possam ter buscado identificações com Pompeia e os etruscos, com Picasso, até mesmo com Campigli, ele emerge poeticamente indivisível, uma unidade mineral como o pedaço de pedra ou a calcária dimensão de algum de seus históricos fósseis e mitorformas.

Em uma ordem genérica, as leis de sua universalidade americana começam a tomar forma orgânica por volta de 1945. Nessa época, ele já se desliga de originalidades que não levam a nada, dos efeitos de uma técnica inanimada, desta razão orteguiana da falta de lógica, demonstrada em tantos exemplos da arte atual. Tentando ser ele mesmo na voz dos outros, evitando confrontar suas realidades com as de quem habitou - intemporalmente - o mesmo solo sob outros horizontes, Gambartes se aferra à tradição. Mas a sua não é uma tradição imediata, concreta, com enunciados mais ou menos matemáticos. É uma tradição resultante da soma de tradições, cujo primitivismo se debate entre a realidade e o sonho, entre uma mensagem de vozes remotas e o imediato da forma superada. Tradição esta que, sem uma cronologia determinada, oferece inerências milenárias e, ao mesmo tempo, contiguidades cujas essências nos rodeiam cotidianamente.

Neste período, Gambartes também toma consciência do fim testemunhal de sua arte; da urgência por dar forma material a uma série de sentimentos e sensações que, até o momento, eram inexpugnáveis. As vozes de uma civilização silenciosamente fundamentada sobre um pedaço de mundo, com seus vínculos e mensagens ao resto da terra habitada. Esta é a descrição feita por ele mesmo quando afirma: "*Acho que pinto o sentimento da superstição, do mágico, da memória da terra, das formas e das cores que elas suscitam, da vida cotidiana de certo tipo de gente do nosso país (as mais arraigadas ao nosso ambiente, que de alguma forma já são a América). Procuro expressar, no âmbito do meu ambiente ribeirinho, o que ele tem de nacional, com seu fundo mítico, profundo, que excede as grandes extensões agrícolas ou as fazendas de gado, o que está no fundo anímico dos povos e que, assim, se conecta ao homem universal. Procuro fazer isso dentro da linguagem específica da pintura*."

Esta linguagem específica da pintura foi exercida por este artista com maturidade, com uma lúcida tranquilidade que o colocam dentro dos paradigmas da arte nacional. Sabendo que na antiga Grécia de Fídias e de Sócrates havia um prêmio para quem saía primeiro e outro para quem chegava primeiro, Gambartes tentou colocar sua concepção artística justamente no meio desse axioma, dando-lhe o repouso do canônico e da saudável juventude daquele que vive fora das leis e das perceptivas alheias.

Possuidor de um agudo sentido de análise psicológica, dessa crítica vivissecção dos estados humanos, das presenças que sacodem o inanimado, Gambartes lançou-se a captar os diversos níveis americanistas. Olhando para dentro de si mesmo, para conquistar a nossa imagem, *própria e única como uma impressão digital* - segundo suas palavras – submergiu-se no mediato da arte, que permite uma maior margem de ação e de desenvolvimento autônomo. O ar, supremo refúgio da vida, último reduto do espírito, consolo da consciência humana. Nessa realidade, na qual a pintura concita a *totalidade do homem*, encontrou Leônidas Gambartes sua água necessária.

Desentranhando seus diversos momentos - já introduzidos em sua tônica essencial - observamos que este artista se interessa tanto pelo homem quanto pelo seu cenário. É igualmente capturado por todas as transubstanciações desse homem e dessa paisagem, por tudo o que pode ocorrer no ar, no clima, no estremecimento das raízes que pisam. Toma um pedaço de terra não como marco - que isto fique claro - mas sim como direta expressão do que foi representado. Conteúdo e continente são para ele, portanto, verdades parciais, formas constituídas de um todo, sem que se possam sondar preeminências valorativas. Pintor de expressão total, este artista move e se sente movido pelos mínimos efeitos dos signos e dos símbolos: os primeiros, como reflexo exato, direto, os segundos como circunstâncias ideais, possíveis.

A revelação da terra tem, para ele, ínclitas projeções. Esta não é a América de uma evocação romântica, épica, com todos os atributos da nostalgia, com o que é genuinamente oferecido em formas e corpos delineados sob um acordo prévio. Sua América se pressente; não é a terra tal como se apresenta em sua forma exterior, mas a terra tal como a sentimos interiormente, que dói e que nos deslumbra ou nos instiga. Forma de visão que paralelamente é forma de sentir, forma de conceber o arrebatamento, forma de capturar as consequências e os ritmos de revelações escondidas.

Diz-se que Gambartes viu o mundo que o rodeava como um espetáculo de magia, de bruxaria. Mas isso é supérfluo, simplesmente literário. Gambartes não construiu o mito em sua pintura, só deixou que as mensagens míticas transmitidas pelas coisas e fatos ao seu redor tivessem espaço em sua arte. Ou seja, como afirmamos no princípio, limitou seu trabalho, em certa mediunidade, às consequências de uma transcrição mais ou menos pormenorizada. Orientando-se aos altos muros de sua subconsciência, dirigindo o centro focal à totalidade de imprevistos adquiridos em sua infância, deu a eles formas de mistérios possíveis.

Não apenas o mundo da superstição, mas também (e acima de tudo) uma série de costumes, de tipos, de crenças, de peculiaridades, dos diversos destinos de um acervo indigenista conheceram, em sua cor e em seu desenho, suas naturezas mais fascinantes. Um conjunto completo de personagens, de mágicas paixões, é encontrado na sua obra. As conjuradoras, as promessantes, os *payés*, figuras mimetizadas com a paisagem, as curandeiras, os noturnos agoureiros, os conjuros mágicos, as feiticeiras e os enfeitiçados, as mitoformas, as maternidades, certos mapas telúricos, as cartomantes, as possuídas, figuras elementares e toda uma longa e inefável série de morfologias antropozoomórficas, mostram traços do que ele sente como a sua região.

Em toda essa vigorosa iconografia com a qual atinge uma vibração patética, às vezes alucinante, Gambartes tenta capturar, sobretudo, uma humanidade elementar e obscura, por vezes tragicamente grotesca, dolorosa e virtual. De forma abstrata, corporifica a representação - como já dissemos - de um ser e de um estar nacional, não a vida em suas naturezas, mas as naturezas sugeridas pela vida em suas concepções primitivas; não a envoltura dos elementos, mas o coração significativamente ofertado destes. Por isto, como Cézanne, Gambartes não pinta o que vê, mas sim as estruturas soterradas que pulsam dentro do que é visto.

Estruturas que podem ser, simplesmente, interpretações de cores, correspondências psicológicas de formas, dignas de oponências de qualidades plásticas.

Dono de uma técnica muito própria, adaptada sensorialmente aos vínculos sensitivos dos seus temas, Gambartes exerce uma verdadeira alquimia dos valores e das matérias. Retornando a este repouso do *Quattrocento*, a este moroso deleite dos efeitos - obtidos não aleatoriamente, mas através do sensato estímulo do conhecimento - este artista encontra no *cromo em gesso* seu meio exato de expressão. Entre neutros e cores simples, entre cinzas e definidos timbrismos (nunca estridentes ou impactantes), o branco puro do fundo sugere, entre outros pigmentos, o mágico diapasão do cal. Verdadeiro artífice, artesão de seus quadros de obsessivas formas, Gambartes sente dentro de si o sortilégio de considerar sua obra como uma conquista cíclica: sem choques nem sobressaltos.

Cada risco usado para descobrir partes das regulares camadas do fundo, cada ritmo linear, cada toque de cor, adquiriram com ele proporções de um verdadeiro ritual. Inclinado diante da tela por influência de sua progressiva miopia, era como se o ato de pintar significasse para ele algo parecido com o ato de adoração às magnificências dos motivos, em um transe pagão.

Em uma análise conceitual do seu mundo plástico, observamos que em sua obra os valores pictóricos estão - no que diz respeito às prioridades - praticamente equilibrados com os de conteúdo e expressão. Sabendo que nas formas, nas cores, nas próprias linhas, o componente psicológico tem igual ou maior gradiente expressivo do que se pretende oferecer através da forma em si, unitariamente, este artista condicionou uns aos outros em uma recíproca comovedora e admirável. Ou seja, não permitiu que um avançasse sobre o outro: nem o técnico submisso com a frieza do seu tecnicismo, nem o temático ponderado que, na tendência que apresentava, poderia fazer com que ele caísse em um folclore tão superficial quanto sem sentido.

Por isto, o processo de captação do seu mundo indígena se desenvolve através de duas vias fundamentais. Uma, que opera diretamente pelo natural - humano ou não - e pugna por transcender as qualidades anímicas na esfera do mágico supersticioso. A outra, como força de entroncamento e de projeção, que opera com uma matéria sublimada, uma matéria concedida com uma espécie de prostração atávica, como se tentasse dar corpo material a certa imagem ideal do altiplano. Em um ar de ausência, de silenciosa bravura, se evidencia aqui uma atitude, o repouso conceptivo de um criador que não se contenta com o ludismo de ornamentar o prato, mas que, sobretudo, se identifica definidamente com as essências que pinta, com as formas de uma geografia enorme e secreta.

Por isto (e por muitas outras razões que escapariam a uma análise não detalhada), Gambartes vê suas obras se povoarem de luzes e também de vozes. Esta não é uma mera figura retórica, pois percorrendo seus quadros, dissecando-os com a visão através de suas forças perceptivas, é possível comprovar como suas morfologias – mesmo as mais inanimadas - se agitam e pulsam estranhamente. Os cachorros adquirem traços e olhares parahumanos, como se a lenda do lobisomem pudesse ter lugar nos olhos deles. As mulheres, dentro da aparente passividade em que flutuam, estão talhadas na própria pedra, respiram seu clima de pressagiosas profundezas e fazem com que todos os sortilégios da história sejam não só verossímeis como também assumam certa temporalidade definidora. E o que dizer dos *payés* de totêmicas projeções, que usam algo mais do que as possibilidades da magia e se enraízam nos caminhos de um paganismo inquietante? Ou dos fósseis e suas paisagens minerais, onde a estereognosia da matéria alcança, através da suas cores altamente identificadas, o sabor do milenário, do puramente étnico?

Assim ele sente a América. Não como uma forma reconhecível, feita de uma certa medida e dentro de determinados limites, mas como uma presença um tanto difusa, como um acidente não só geográfico, mas sobretudo humano, como um enigma que se aceita com todos os seus fogos-fátuos e imagens fantasmagóricas; como uma fé no futuro, solta ao vento.

Em sua energia criadora, o fervor de Gambartes por dar corpo plástico a este destino de América o leva a não se fechar na fortaleza constituída pelas formas. O que mais o comove não é a forma como resultado, mas registrar as impressões do processo que a originou. Como um verdadeiro geólogo, trata então de que suas telas representem, em milagrosa sequência, algo como os diversos tempos dos estratos terrestres. Seus depósitos calcários, suas terras acariciadas, suas sigilosas areias, fazem crescer insólitas substâncias sobre o plano, substâncias esboçadas pelos indícios vividos pelo homem, queimadas pelo sol, mofadas pela umidade de um tempo implacável e sábio.

Esta visão da América (da terra americana) é reforçada com a individualização da forma de sentir das criaturas, e do clima em que guardam seus acontecimentos existenciais. Então, sobre o fundo de uma matéria tratada já como mensagem, como relevo simbológico, ele pode semear - pincel na mão - suas criaturas de raízes definidas. Porque ele não poderia dizer jamais: "***O quadro sou eu; é a imaginação que estava disposta em mim; minha companhia, a representação***". Não. O acidente de pintar uma idiossincrasia e, mais do que isso, os símbolos que lhe dão uma categoria fora de costumbrismos exteriores, é, para Gambartes, unicamente um imperativo, uma vontade quase mediúnica, da qual não pode desligar-se, nem, por oposição, apoderar-se e parasitá-la.

Sua forma de ver (ou sua forma de sentir, que é o mesmo) se submerge nos mundos do sobrenatural, nesses pateticismos alucinantes onde a intensidade de um olhar ou a afinação de certa atitude vale por todos os efeitos do ritual, do feitiço, do milagre.

Mas, na captação das essências que o apaixonam, não usa só estes vínculos para integrar esta síntese indigenista. Até os motivos simples: as lavadeiras, o ritual do chimarrão, as linhas de uma paisagem, os noturnos, trabalhadores ou barracos em solidão são revelações de um caráter plástico e humano, de um mimetismo telúrico, de uma comunicação estético-vivencial decididamente autêntica.

Como Leónidas Gambartes não se contenta com o *criollismo* para evidenciar o que é nosso, mas se submerge no âmbito continental, nos envoltórios de caminhos encontrados que forjam suas raças milenares, a sua amplitude de visão e de campo lhe permite ser plácido e violento ao mesmo tempo, místico e pagão, poeta e feiticeiro, tímido e cruel, psicológico e profano em sua sapiência. Também por este motivo, sua visão é nova na tradição de séculos. A síntese e a deformação expressionista que estão em seu desenho

exigido e exigente fazem com que sua pintura possua sensíveis pontos de contato com certas épocas de Picasso, com Tamayo e até com as intuitivas geometrias do artesanato da colônia. Esta síntese modernista não bate, só acaricia as tramas seculares do seu tradicionalismo; não distorce, só cumpre, com uma admirável conceptualização, essas cronologias dos traços raciais através do tempo de sua projeção plástica. Atualizando as tradições, Gambartes autentifica o que a civilização não só esqueceu, como também, no seu contínuo tráfico, englobou, diluiu em um esquecimento de cinzas.

A esta altura, os valores eminentemente plásticos da obra de Leónidas Gambartes comprometem uma aproximação. Falamos de sua matéria e de certa mimese entre a execução e o telurismo que luta por dar corpo. Também suas formas, não pela própria forma, mas sim pelo despontar do seu crescimento, do seu *gérmen* morfológico. Entre ambos, a cor - serena e repousada, idêntica a si mesma como um planalto - desenvolve suas atmosferas. Aqui, o divisionismo do tom, certo detalhismo batizado pelos impressionistas, atinge as máximas consequências. Por influência das pacientes camadas de gesso que cimentam cada uma de suas obras, a têmpera se torna diáfana e se sublima em seus toques pequenos e paralelos. E não só isso, mas também por obra e graça de uma técnica realmente *quattrocentista*, seus cromos, em justaposições e interpenetrações gramáticas, adquirem algo parecido à temperatura da própria cor, uma psicológica dimensão improvável, conseguida através das sensações do clima cromático.

A pintura de Gambartes costuma constituir-se em uma verdadeira pintura de atmosferas (como a de Seurat ou de Sisley) e assume todas as consequências estilísticas e de ponderação da mesma. Atmosfera, cor, clima, ar que rodeia, limita e qualifica, no seu curiosíssimo repertório de meios expressivos, onde não se sabe o que admirar mais: se o desvelar de tenebrosas potências ou essa magia da cor, explorada até os últimos acontecimentos.

Ocres, terras, azuis mediterrâneos, verdes esmeralda, brancos fantasmagóricos, vermelhos, cinzas neutralizados, rosas, amarelos antigos, dão solução, nas suas charges, do ponto de vista pictórico, a estas transfigurações morfológicas de forte acento elementar. Para ele, a cor como sensação, como torrente, reflete não apenas o frescor do olhar sobre o mundo exterior, mas também as dramáticas consequências interiores. Deste modo, como Matisse, ele também poderia dizer: "Eu tento simplesmente usar as cores que proporcionam minha sensação". Ou seja, neste instinto que o lado expressivo das cores impõe ao pintor e que, em sua união ou sua rebelde solidão, expandem a consciência particular, se projetam psicologicamente de um plano em excesso carcerário e restrito.

Por isto, suas paisagens e suas figuras são vivas e não lendárias, embora devam muito à lenda e à superstição. Gambartes não fica em um mundo cênico de ficção, no puro exercício dos canonismos plásticos, mas se transporta e revitaliza, afinando o olho com o coração. A integração entre mão, cérebro e visão alcança as máximas consequências testemunhais, os acentos mais inspirados, quase místicos, em um vocabulário não somente estético, mas também emocional.

Nos momentos em que os criadores deste lado do mundo dirigiam seus olhos desesperadamente para a Europa, Leónidas Gambartes - no caminho inverso - olhou para a América. Aqui, comprovou que havia muito por dizer e percebeu, acima de tudo, que o que havia para dizer era muito mais intenso, válido e autêntico do que a soma do anteriormente expressado por muitos visionários da arte. Todos os prodígios de uma natureza soterrada, esses climas entre fantásticos e possíveis, este pulsar de um ser e de um estar do homem, que não pode ser rotulado como raça porque é muito mais em sua acepção universal, encontraram em Gambartes o transcritor necessário. Adaptando seu ângulo visual a estas paisagens, alucinando-se com as alucinações que delas emanavam, este artista iniciou, com sua voz, as vozes do coro que devia cantar tanto tempo detido.

Gambartes é, então, não apenas cronologicamente, o primeiro homem que se dedica totalmente a expressar este lado americano, e também quem fixa as imagens visuais em suas ínclitas naturezas: sem confeitos nem tintas apócrifas.

Quando ele, em alguma oportunidade, nos confessou que já estava realizado e que só esperava que novos criadores aparecessem para continuar a obra que havia feito, dava sua fórmula de fé para que sua aventura de acreditar no que é nosso não se transformasse em um impulso solitário. Sabendo como é fácil cair em folclores estéreis, em decorativas escolásticas dentro das artes visuais, o criador deu espaço ao homem, à sua visão universalista, em tal fé e em tal esperança. Porque Gambartes impôs a si mesmo a pintura de características americanistas não como aparecem por fora, mas como são e como supõem ser em seu interior.

Sem rebeldias não confessadas, soube envolver-se no tempo existencial, em uma das faces dessa vida única da qual falávamos no começo, tão desconhecida por imediata, por acessível.

Por este motivo e muito mais, a América está na sua cor, nas suas formas, na primitiva moral dos seus íncubos. A América está nesta atitude de compreender o homem, de não ficar neste cinza insípido de suas vestiduras, sem localizá-lo na sua problemática diária de viver e sentir. A América está nos seus sólidos pronunciamentos por libertar do esquecimento as tradições e as essências de um telurismo que nos reconhece e nos define. Gambartes lega então, para a arte argentina, o indício eloquente e definidor de toda sua obra: passional e prodigiosa. Que as gerações que virão saibam continuar seu trabalho com honra.

Entrevista 1

Rubén Sevlever

Esta entrevista foi realizada por Rubén Sevlever em 1958 e publicada pela primeira vez no catálogo da exposição retrospectiva da obra de Gambartes, organizada, no mesmo ano, pelo Museu Provincial de Belas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", em Santa Fé. Mais tarde, a pedido da família do pintor, foi incluída no catálogo de duas grandes exposições: a da Gordon Gallery de Buenos Aires, em julho de 1980 e a da Sala de Conferências de Imprensa, Rádio e Televisão Presidencial da Casa Rosada, inaugurada no dia 2 de dezembro de 1991.

— Como o senhor sentiu que a pintura era a sua vocação?
— Acredito que qualquer vocação vai sendo construída ao longo de uma aprendizagem determinada. Eu sabia que não tinha vontade de estudar outras coisas, mas não sabia de verdade se gostava de pintura. Acho que a minha vocação nasceu com o trabalho. Quando era pequeno sentia inclinação pela pintura: eu pintava, desenhava; depois comecei a estudar, a utilizar um método; agora já estou longe do ponto de partida. Se eu pudesse voltar no tempo, não ia querer ser outra coisa, só pintor. Se voltasse atrás, não seguiria nenhuma das profissões liberais, muito menos num ambiente como o nosso, tão comercializado. No início, a vocação não é uma coisa consciente. Sempre fui muito reticente em relação às universidades, escolas e organizações estatais.

— O senhor tinha outras inclinações no campo da expressão artística quando escolheu a pintura? Ainda as cultiva?
— Não tinha nenhuma.

— Em sua opinião, atualmente quais são as razões mais importantes para produzir? Essas razões variaram ao longo do tempo?
— As razões podem ser as mesmas que levaram o homem das cavernas de Altamira a pintar os seus bisontes; é uma atitude humana, que se manteve desde a pré-história até os nossos tempos, através de todas as Idades. Portanto, creio que o exercício da pintura é inerente ao homem.

— O que o senhor busca com os seus trabalhos, além de expressar a sua personalidade?
— Não busco nenhum objetivo, pinto porque gosto de pintar. Se, de alguma maneira, o meu trabalho é significativo para outras pessoas, isso não depende de mim.

— O senhor acredita em um estilo próprio? Como poderia defini-lo?
— Há uma maneira de realizar as formas e as cores. Se o artista for realmente autêntico, ela será como a sua impressão digital, algo particular e que o diferencia, mas também é um testemunho. Um artista não é um produtor solitário, é um homem conectado ao seu meio social. É um testemunho na medida em que determina e explicita o que para os outros é obscuro.

— O senhor encontrou a expressão que o satisfaz plenamente?
— Não, não encontrei. Continuo buscando, entretanto, porque a superfície não comporta mais nenhuma forma, nenhuma linha, nenhuma cor.

— O que o senhor pinta?
— O que vocês podem ver. Talvez eu não saiba responder com precisão a esta pergunta. Acho que pinto o sentimento da superstição, do mágico, da memória da terra, das formas e das cores que elas suscitam, da vida cotidiana de certo tipo de gente do nosso país (as mais arraigadas ao nosso ambiente, que de alguma forma já são a América). Procuro expressar, no âmbito do meu ambiente litoral, o que ele tem de nacional, com seu fundo mítico, profundo, que excede as grandes extensões agrícolas ou as fazendas de gado, o que está no fundo anímico dos povos e que, assim, se conecta ao homem universal. Procuro fazer isso dentro da linguagem específica da pintura.

— Como é o início do trabalho com uma tela nova? O senhor utiliza um esquema prévio ou um esboço anterior?
— Algumas vezes começo com desenhos preparatórios, outras, por uma forma com uma cor e, a partir do que essa forma e essa cor me sugerem, por associações, vou fazendo o quadro. Não tenho um método. Acho que o método, por ter uma lógica apriorista, pode deter o ímpeto da realização, portanto, procedo de acordo com essas coisas de que falamos antes.

— Quais são os elementos que intervêm no processo de criação?
— Os elementos que intervêm na criação artística são, de certa forma, imponderáveis. Acho que o ato criador ainda é um mistério psicológico.

— O senhor considera que a sua obra se enquadra em alguma tendência ou escola?
— Não. As escolas ou os *ismos* europeus são um estado da intelectualidade que fez exegese do problema geral das leis da pintura: essas leis são seculares e acredito que nunca haviam sido analisadas a estes níveis antes. A pintura europeia, a partir do Impressionismo, é até hoje um estudo parcial muito abrangente destas leis gerais. A própria fugacidade dos *ismos* determina esse caráter; quando as conheci, foram úteis para me expressar com liberdade no idioma da pintura. Quanto à tendência, como eu não posso repetir os problemas da intelectualidade europeia, talvez ela seja a descoberta das formas da América a partir do meu ambiente litoral.

— O senhor acredita que existe uma diferença essencial entre a pintura figurativa e a não-figurativa?
— Não. Não há diferença entre representar um cachorro, uma árvore ou um homem, um retângulo ou um círculo: são sempre formas conhecidas. Como, afinal de contas, o que importa é a

designação e revelação das coisas, só seriam verdadeiramente abstratas as formas absolutamente desconhecidas para a visão e isso, logicamente, excederia o nosso órgão natural de captação. Ele não é capaz de criar coisas que o homem não conhece. Podemos imaginar coisas que não existem, mas não sabemos que forma elas têm. Acho que não existe pintura abstrata.

— Como o senhor valora estas duas atividades dentro da estética?
— O que define é se a expressão é suficientemente criadora, reveladora dentro da linguagem específica da pintura, seja ou não figurativa (para mim, é sempre figurativa: uma mancha colorida já é figurativa). Este pode ser um critério.

— O senhor acha que existe uma desumanização da arte?
— Esta é uma problemática de Ortega y Gasset. Houve uma desumanização, a linguagem se tornou hermética porque tomou aspectos parciais, que interessam às pessoas do ofício, de forma que se fez uma pintura para pintores e para iniciados no problema da pintura. Deste ponto de vista, perdeu-se o contato com o grande público. Acho que neste estado da pergunta é possível postular um retorno à figuração, desde que ela seja pura, não ilusionista, não de mera cópia da realidade objetiva, mas representativa do que diz. Já é hora de voltar a designar as coisas por seus nomes, querendo que as coisas designadas sejam, como eu disse antes, reveladoras, criadas novamente, outra vez, como se nunca tivessem existido.

— Em linhas gerais, a pintura evoluiu no sentido positivo? A pintura contemporânea apresenta uma superação de formas expressivas?
— Pensemos na arte egípcia, africana, em *As Meninas* de Velázquez, em algum quadro de Rembrandt ou Goya. A pergunta está implícita ao princípio. Cada época tem sua forma de expressão porque tem sua própria sensibilidade. As inovações no campo da expressão artística são muito relativas. Agora há uma análise muito pormenorizada da linguagem, como nunca houve. Esta é uma contribuição de mais de meio século, que temos que utilizar de agora em diante.

— Qual é o pintor ou quais são os pintores mais representativos do século XX?
— Na minha opinião, os pintores mais representativos são os que melhor representaram os *ismos* europeus. No Cubismo, podemos falar de Braque e Picasso; no Impressionismo, de Monet; no Neoimpressionismo de Seurat, etc.

— O senhor acha que existe uma pintura de caráter estritamente nacional?
— Acho que estamos nos limiares dela, no começo de uma pintura de caráter nacional. Porque, precisamente, à medida que os *ismos* são compreendidos, a consciência dos pintores mais evoluídos de nosso país se detém pensativa ante o problema do artista criador. Considero que os elementos para que os artistas criadores de todas as latitudes do país enfrentem o problema da sua expressão típica e reveladora estão maduros, por isso acho que eles estão produzindo uma arte nacional.

— O problema da compreensão do público é uma preocupação sua?
— Se eu trabalho com sinceridade, espero a mesma sinceridade por parte do público. Se demoro dias e semanas para fazer um quadro, não gostaria que o público o esgotasse na primeira olhadela; gostaria de um público lento, que se detivesse vagarosamente na pintura e que não a visse como o produto de um homem alucinado, mas de um homem que fala sobre si mesmo e sobre todos os homens, que procura materializar formas objetivas. Ou seja, gostaria que a minha atitude sincera em relação à pintura fosse correspondida.

— A arte é uma função social?
— Sim, evidentemente; creio que é, que foi e que continuará sendo eminentemente social.

— No nosso país, o pintor pode viver do seu ofício? Se não, o que sugeriria para solucionar esse problema?
— O mercado está crescendo no país, à medida que as pessoas entendem que podem ampliar os horizontes de suas vidas mediante a contribuição dos artistas, para embelezar os seus lares. Eu acho que não há nada mais triste que um povo sem arte, quer dizer, sem que a arte intervenha em suas vidas, coisa que eu considero quase impossível, pois ninguém resistiria a um despojamento tão absoluto da sua condição de ser humano. Por outro lado, se a ação oficial contribuir para que as expressões características do nosso país sejam mais e melhor conhecidas, ganhariam o artista e também o povo. De qualquer modo, eu não poderia viver toda a minha vida pintando sem vender nada, porque acho que o exercício do ofício me deu um sentido da vida.

Entrevista 2

Rubén Sevlever

Entrevista com Leónidas Gambartes publicada na revista Atlántida, 1960.

— O que o levou a abandonar as noções artísticas que recebeu na sua primeira aprendizagem das artes plásticas?

— Os meus primeiros conhecimentos da linguagem plástica foram assimilados de forma intuitiva e, do mesmo modo, foram sendo modelados para adquirir um caráter que participará fundamentalmente da minha própria identidade. Portanto, não houve um abandono desses primeiros elementos; nos meus trabalhos atuais eles aparecem transubstanciados no conhecimento que a revisão dos *ismos* ofereceu à pintura moderna.

— Considerando o aspecto documental e lendário dos seus temas, pode-se dizer que o seu propósito expressivo possui, de maneira essencial ou secundária, uma intenção informativa ou erudita?

— Eu não faço formulações de tipo informativo ou erudito. Trabalho com a minha intuição, com os meus instintos, com o meu coração, que são, em suma, um conjunto sem uma meta específica, e também com o meu intelecto. Se as minhas formulações aparecem em sua dicção formal com certeza categórica, se tendem à evocação do lendário ou documental, esta será, talvez, uma resposta íntima extraída das profundezas.

— É possível situar em sua linha o que é autenticamente representativo do nacional ou latino-americano?

— Eu falo com a linguagem da pintura, que é universal. No entanto, como homem da América, como argentino, falo das suas memórias e dos seus mitos, do homem e da sua geografia, do vegetal e mineral, com a responsabilidade que os sinais ainda indecifráveis das velhas culturas nativas e a presença indubitável da sensibilidade contemporânea significam para o meu espírito. Almejo ser eu a nossa paisagem físico-cultural impregnada de vivências populares.

— Considera que a sua obra agrada o público das exposições? O público comum, não o especializado.

— O artista não trabalha apenas para si mesmo, trabalha para a compreensão sensível de todos. É claro que quando um meio de comunicação entre os homens, como é a arte plástica, não entra em contato com a sensibilidade da maioria das pessoas, o artista se sente decepcionado, mas este é um problema de educação sensível. Infelizmente, os artistas plásticos não têm em suas mãos a educação do povo, porque talvez, se a tivessem, as coisas fossem diferentes neste aspecto. O essencial é que o artista se expresse de forma autêntica e que o espectador coopere no seu processo de integração para compreender a linguagem da estética.

— O senhor concorda com o julgamento crítico que a sua obra recebeu?

— Se para responder eu levasse em consideração os comentários que as minhas exposições suscitaram, eu diria que sim. Mas esse não é o problema. Julgar o crítico de arte não é trabalho do pintor: o pintor reclama para si a liberdade de julgamento e valorações. A crítica sempre cumpre uma função importantíssima no campo das experiências sensíveis e se o artista valorizasse o crítico de acordo com o maior ou menor aplauso que recebeu dele, desnaturalizaria uma das forças que impulsionam o progresso da cultura.

— Por que o senhor não comparece com mais frequência aos salões oficiais, e o que pode dizer sobre os jurados desses salões?

— Por falta de espírito esportivo. Não posso dizer nada sobre os jurados. Após os concursos eles já tiveram o suficiente.

Memória

Emilio Ellena[1]

Gambartes nasceu e viveu em Rosário. Era desproporcional ao lugar em que nasceu, ao tempo em que viveu e a nós, que o rodeávamos. Sua amizade, desde o início de 1954 até a sua morte em 1963, foi para mim uma dádiva.

Apesar do enorme desnível que havia entre nós, ele encontrou a forma de me fazer crescer, de me dar elementos que me permitiram compreender a sua pessoa e viver a sua obra. Sua generosidade não era dedicada exclusivamente a mim; era quase impossível que ele não agisse assim com as pessoas que se aproximavam dele.

Pouca gente tem ideia dos inconvenientes que este tremendo solitário teve que enfrentar para poder pintar. Para sobreviver, foi obrigado a trabalhar como cartógrafo em uma repartição pública, indo todos os dias à periferia da cidade, em uma jornada que começava antes do nascer do sol e terminava depois do meio-dia.

Acho que não houve nem um segundo da vida em que ele não tenha pensado em sua pintura. No entanto, ele a materializava em sessões curtas, que iam da hora que chegava do ministério até o anoitecer, quando, para a nossa sorte, saía para encontrar os amigos. Nos fins de semana, dedicava à pintura o máximo de tempo que lhe permitia o cotidiano familiar. Nesses períodos ele materializou a sua obra.

Os formatos pequenos o ajudavam a suportar suas limitações visuais. Uma pequena fresta em um de seus olhos lhe permitia ver sem deformação uma superfície de até trinta por quarenta centímetros. Talvez menor. As obras de grande formato surgiam do traçado das linhas fundamentais da composição, que depois eram pintadas em mosaicos incrivelmente justapostos uns aos outros. Há uma foto de Leo trabalhando na obra ***Bestiario*** que documenta esse processo. Logicamente, desde que surgiram, estas dificuldades condicionaram completamente sua vida e contribuíram para a criação de um mundo mágico, que tinha a mesma força que ele buscava em suas pinturas. Caminhava sem ver, armava *collages* de fragmentos de filmes que havia assistido com muito interesse antes de seu problema começar e gerava, a partir do cotidiano, realidades surpreendentes.

Qualquer coisa podia se transformar em um evento. Ele podia chamar um táxi que alguém avistava com o grito de "*taxi-cab*", derivado dos filmes *noir* americanos do final da década de 20 ou do início dos anos 40. Recriava tudo em uma dimensão monumental: tomar um café poderia ser visto como um grande acontecimento. Sempre havia lugar para a surpresa.

Sem dúvida, tanto para ele quanto para o grupo de jovens progressistas da cidade, o retorno de Berni da Europa teve uma importância transcendente. Em 1933, criaram um projeto que lhes dava a possibilidade de crescer do ponto de vista plástico e ao mesmo tempo enfrentar o fascismo que se alastrava por todos os lugares. Gambartes foi um dos fundadores da Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosário. Para esse grupo, as ações e os ensinamentos de Berni foram definitórios.

Grela, Piccoli, Garrone, entre outros artistas, realizaram figuras volumétricas muito parecidas com os tratamentos do jovem mestre. Mas já naquela época, quando tinha apenas 24 anos, Gambartes preferiu registrar as suas contribuições com uma discreta releitura, como o fez durante toda a sua vida. Sua aquarela ***Lunes*** (Museu Municipal de Belas Artes "Juan B. Castagnino", de Rosário), com a qual ganhou o primeiro prêmio da sua vida, combina-os de forma silenciosa, distante do óbvio. Para perceber isso, basta observar atentamente nessa obra, o plano dos paralelepípedos da rua.

Ele precisou passar pelo surrealismo, por uma necessidade de matar os seus próprios fantasmas: esse período ficou registrado em seus lindos desenhos oníricos de 1943-44. No entanto, sentia cada vez mais necessidade de materializar o que o preocupava profundamente, de cristalizá-lo em uma pintura que, de alguma forma, pudesse dar conta das suas verdades fundamentais.

Leitor assíduo, apesar de sua cegueira quase total - seu orgulho nunca o impedia de pedir ajuda a nós, que nos alegrávamos de ler para ele - acumulou verdadeira erudição sobre aquilo que o interessava. Ele havia assimilado com sabedoria as contribuições parciais dos *ísmos*, havia devorado versões boas e ruins, às vezes privilegiando, sempre de forma mágica, os textos em inglês da revista *The Studio*, que recebia regularmente.

Respeitava as produções dos artistas que o rodeavam no âmbito local e lhes oferecia conselhos ou elogios sinceros, mas, definitivamente, suas referências eram outras. Buscava-as nas conquistas estéticas e na vida dos mestres, especialmente em relatos autobiográficos ou nas memórias de outros pintores. Recomendava o livro nostálgico de Fromentin.

O *Universalismo Constructivo* de Torres García o entusiasmou. Pode parecer um fato sem importância, ainda que eu discorde, mas lembro que ele encapou o livro com o papel dos mapas, dos seus mapas cartográficos e desenhou um pequeno peixe em homenagem ao autor. Ele se apropriou da problemática levantada por Torres, sobre a existência de uma arte latino-americana. A América de Gambartes eram as suas próprias, míticas e profundas verdades. E assim, ao sair em busca dos seus *payés*, dos deuses da terra, que podiam levá-lo a materializar as imagens que davam uma equivalência isomórfica destes seres que invocavam, que conviviam com eles, tanto em suas formas evidentes - como os seus curandeiros, as suas cartomantes - quanto em formas aparentemente menos envolvidas, mas que talvez os abrigassem em sua dimensão mais profunda - os seus seres do cotidiano, as lavadeiras, as mulheres que tingiam tecidos, as que tomavam "mate" solitárias ou acompanhadas, as pessoas ao seu redor. É provável que esse mundo, que ele revelou em sua obra até o último dia de vida, tenha sido presenteado por esses últimos personagens. Naquela tarde quente de verão, ele pintou até que um derrame o obrigou a deixar o cavalete, à mesma hora crepuscular em que costumava terminar as suas jornadas de pintura.

Quando lemos biografias de artistas e vemos que a maioria fala de cursos no exterior, bolsas de estudo, viagens e tantas outras realidades, é impossível não pensar, e não maravilhar-se, de Leo ter construído tudo por si mesmo. Fez viagens curtas pela

1 Publicado em *Gambartes*, Montevidéu, Museo Gurvich, 2008.

Argentina,logicamente a Buenos Aires, La Rioja, Tucumán, Córdoba e Santiago del Estero, onde ia confirmar os seus pressentimentos. Uma única vez saiu do país: foi a Montevidéu e visitou o ateliê de Torres García.

Assim como o livro do autor uruguaio foi uma descoberta e um guia, a figura e a obra de Paul Klee lhe deram um apoio fundamental. Quando a busca, a descoberta e o registro dos seus personagens míticos o deixavam exausto até quase destruí-lo, ele se refugiava na lembrança de Klee, que lhe inspirou os fundos dos seus insetos, de alguns dos seus aquários ou o ajudou a registrar as formas, que pressentia mais do que via, em suas caminhadas às margens do rio Paraná. Tentou inclusive realizar uma espécie de contrário algébrico do *Senecio*, que denominou *Seduceo*. Os temas mais queridos da vida cotidiana também lhe davam uma espécie de descanso.

Costumava repetir um fragmento do epitáfio de Paul Klee: "*...me sinto tão bem entre os mortos quanto entre aqueles que ainda não nasceram*". Isso nos ajudou quando seu cansaço se transformou em silêncio. E ainda nos ajuda.

Caminhos a Gambartes[1]

Guillermo Fantoni

I. TRAVESSIAS DO REALISMO MÁGICO

Como um relâmpago

Leónidas Gambartes, assim como Juan Grela, Anselmo Piccoli, Domingo Garrone ou Ricardo Sívori, para citar só alguns de seus companheiros, se formou essencialmente na Mutualidade Popular de Estudantes e Artistas Plásticos junto com Antonio Berni, um jovem professor dotado de uma vasta experiência adquirida na Europa. Como lembrou Berni anos mais tarde, a nova agrupação, criada em 1934, desenvolveu "*atividades culturais que tinham uma orientação de luta e esclarecimento*" e seus membros compensavam a falta de experiência "*no campo artístico*" com sua maturidade no plano "*ideológico e político*".[2]

Inicialmente, vários desses jovens, que frequentavam as sessões de desenho realizadas no antigo Museu Municipal de Belas Artes, contribuíram na formação da eclética Agrupação de Artistas Plásticos "Refúgio", e Gambartes ainda é lembrado por desenhar o brasão que a identificou desde sua fundação em 1932. Entretanto, as aspirações a uma nova arte ajustada às suas inquietudes políticas de esquerda foram intensas o bastante para que a presença do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros em 1933 precipitasse um racha e o desmantelamento do Refúgio para formar uma nova agrupação. A partir daí, eles permaneceram reunidos em torno de Berni desenvolvendo os métodos trazidos por Siqueiros, fundamentalmente o uso de registros fotográficos e o maçarico de ar usado em quadros de grande formato e em incipientes experiências de mural. Em dezembro desse ano se apresentaram na Exposição de Artistas Plásticos de Vanguarda, cujo catálogo continha um manifesto assinado por Emilio Pizarro Crespo e sua página de rosto continha uma ilustração em tinta que, pelo estilo, podemos atribuir a Gambartes. Trata-se de uma cabeça feminina que, reduzida ao contorno oval, um cilindro e um sóbrio ritmo de curvas, nos remete aos manequins da pintura metafísica.[3]

Os temas trabalhados por Giorgio de Chirico e Carlo Carrà – seres enigmáticos submersos em uma extrema quietude e paisagens desoladas onde o tempo parece suspenso – assim como o retorno a um figurativismo construtivista que se inspirava nas grandes tradições do *Trecento* e do *Quattrocento* havia se tornado familiar para os artistas argentinos desde os anos vinte a partir das exposições de italianos contemporâneos nas salas portenhas e, mais recentemente, a partir da mostra do *Novecento*, apresentada em setembro de 1930.[4] Esses inquietos artistas rosarinos não se interessavam apenas por esses novos acontecimentos, mas também pelos ensaios de estilo que Berni havia realizado durante sua estadia na Europa – a produção de pinturas, colagens e fotomontagens surrealistas que ele tinha exposto em 1932 –, permeados pela iconografia metafísica e, com maior ênfase, se interessavam pelas obras que ele desenvolvia nesse momento com vista a um novo realismo, atualizando a proposta de Giorgio Chirico, como em seu conhecido *Autorretrato com cactus*, pintado entre 1933 e 1934.[5]

Se observarmos os títulos das obras da Exposição de Artistas Plásticos de Vanguarda, vemos que são genéricos e vagamente situantes com relação ao que esses artistas estavam produzindo; só podemos deduzir que ensaiavam diversos estilos modernistas com uma inclinação progressiva a um novo realismo para construir uma arte social de forte conteúdo político. No entanto, a obra *Composição* realizada por Enrique Sívori parece, pela técnica utilizada – a colagem – que se trata de um exercício de plástica pura. Isso a torna uma obra excepcional e isolada, considerando a predileção pela fotomontagem de origem dadaísta que era vista como o procedimento de vanguarda mais vantajoso para transmitir conteúdos políticos. Assim como o uso do maçarico de ar gerava fascínio pela rapidez e facilidade com que uma equipe de pintores podia terminar uma obra de formato épico, a fotomontagem foi para esses jovens rosarinos o mesmo que para os próprios dadaístas: "igual a um relâmpago". Ou seja, "*podia-se fazer*" – como disse Raoul Hausmann – "*quadros compostos inteiramente de fotografias recortadas*".[6]

Entretanto, essa orientação voltada aos novos procedimentos e materiais não se transformou em uma exaltação acrítica da tecnologia e, quando o grupo se organizou no princípio de 1934 como Mutualidade, que funcionava em torno de uma escola e oficina, foi evidente que essa bagagem ancorada na experiência moderna se destinou a revelar a situação dos mais excluídos de seus benefícios.[7] Gambartes – que, nessa época, contava com um grande domínio do desenho e da técnica da aquarela, adquirido graças às aulas do pintor acadêmico Fernando Gaspary – também estava começando a desenvolver um interesse pela fotografia,

1 Este texto foi publicado na *Separata, Revista do Centro de Investigações da Arte Argentina e Latino-americana da Universidade Nacional de Rosário*, Ano III, nº 5 e 6, outubro de 2003. Agradeço a Yair Bergel, Rodolfo Montes i Picot, Olga Vitábile, Rubén Sevlever, Amalia e Amanda Longo e Eduardo D'Anna, que nessa ocasião colaboraram na reunião de materiais documentais inestimáveis. Meu reconhecimento também a Beatriz Obeid e Hugo Gambartes, que oportunamente me proporcionaram textos do artista.

2 Viñals, José, *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen, 1976, pp. 57-58

3 Sobre a Exposição de Artistas Plásticos de Vanguarda ver Fantoni, Guillermo, "Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno y izquierda política en los años 30", em *Cuadernos del CIESAL*, UNR, Ano 4, Nº 5, Segundo Semestre, 1998, pp. 89-100

4 Sobre a recepção das exposições de arte italiana contemporânea ver Nanni, Martha, "Arte antica y modernidad en Buenos Aires", em catálogo da exposição *Mario Sironi. El trabajo y el arte. Obras 1914-1956*, Buenos Aires, Fundação PROA, 1997/98, pp. 12-15

5 Abordei inicialmente as fluidas relações entre essas modalidades em "Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo", em *Estudios Sociales*, Revista Universitária Semestral, Santa Fé, Departamento de Extensão Universitária, Universidad Nacional del Litoral, Ano 3, Nº 4, Primeiro Semestre, 1993, pp. 175-185. Depois, as abordei em "Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad", em *Avances del CESOR*, UNR, Ano II, Nº 2, 1999, pp. 95-109

6 Marchan Fiz, Simón, *Las vanguardias historicas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 142

7 Fantoni, Guillermo, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estratégias de la Mutualidad", em *Causas y azares*, Buenos Aires, Ano IV, Nº 5, Outono, 1997, pp. 131-141.

que se intensificou com as contribuições de Siqueiros sobre o uso de documentos fotográficos e da fotomontagem dadaísta para expressar ideias revolucionárias. Como contou longamente Juan Grela, isso era algo que impulsionava os membros da Mutualidade a sair pela cidade com suas pequenas câmeras Kodak procurando as imagens mais contrastantes e chocantes socialmente,[8] e levou Gambartes a começar, além dessa busca, uma excêntrica ronda pelo bairros periféricos e pela zona ribeirinha, cujos resultados definiram o caráter predominantemente suburbano, costeiro e rural que, desde esses anos, pode-se perceber em sua obra. Como expressou em uma de suas últimas entrevistas em relação a esse processo de modernização estética, tratava-se de "*encontrar uma coerência entre aquelas formas de expressão estrangeira e nosso mundo que nascia pela firme vocação profissional*".[9]

Uma atmosfera de estupor lúcido

A consulta a revistas e livros especializados quase sempre escritos em idiomas estrangeiros (que foram traduzidos pelo próprio Berni ou por intelectuais que participavam dessa experiência, como o poeta Arturo Fruttero, o escritor Roger Pla e o psicanalista Emilio Pizarro Crespo) alimentou uma prática de grupo que se definia paulatinamente e adquiria em cada membro uma formulação e um estilo distinguíveis. De todos esses livros, *Realismo mágico, pós-expressionismo: Problemas da pintura europeia mais recente*, traduzido e publicado em 1927 pela Revista de Occidente foi, sem dúvida alguma, um dos mais decisivos e influentes na formação desses novos criadores. A frase cunhada por Franz Roh "*A humanidade parece indefectivelmente destinada a oscilar sempre entre a devoção ao mundo dos sonhos e a adesão ao mundo da realidade*",[10] ideia que resume a linha argumentativa do livro, poderia ser aplicada a quase toda a produção de Gambartes: desde as naturezas mortas e paisagens dos anos trinta até as cenas e figuras do começo dos anos cinquenta, quando a representação de práticas de magia e a representação de criaturas e acontecimentos míticos precipitaram sua obra ao terreno do sobrenatural. Porém, ainda nesse longo período, as séries de pinturas humorísticas a óleo e ilustrações oníricas a caneta relacionadas principalmente com o surreal e o fantástico também apresentam temas e contaminações formais, nos quais é possível perceber as marcas das concepções mágico-realistas.

Segundo revelou Enrique Anderson Imbert na edição espanhola do livro, o termo circulava amplamente nos círculos literários argentinos para descrever personagens da vanguarda internacional como Jean Cocteau, Franz Kafka e Massimo Bontempelli.[11] Esse último concordava com Franz Roh que a nova arte do século XX vivia do "*sentido mágico descoberto na vida cotidiana dos homens e das coisas*" e também que uma de suas raízes podia situar-se no realismo preciso "*envolto em uma atmosfera de estupefação lúcida*" próprio dos pintores italianos do século XV, como Masaccio, Mantegna ou Piero della Francesca.[12] A combinação de temas próprios da realidade cotidiana com certos elementos insólitos ou improváveis – comumente tratados com um enfoque objetivo, estático e preciso – foi justamente o que criava um efeito de estranhamento e separava essa tendência tanto dos realismos tradicionais como da arte fantástica. Essa combinação peculiar era certamente um dos principais atrativos para Gambartes e seus companheiros da Mutualidade. Com a contribuição dessas concepções, podiam representar os seres vivos submersos na imobilidade e os objetos inertes como se vivessem uma silenciosa existência. Podiam também mostrar com a mesma vocação humana a serenidade da vida cotidiana e a comoção dos acontecimentos contemporâneos e, em alguns casos, exercitar a denúncia social, sem abandonar uma atitude contemplativa e serena, ainda que isso pareça paradoxal. Esses traços e atitudes, que definiam as alternativas grupais ou as variáveis dentro de um mesmo autor, também estavam presentes nos artistas e movimentos alemães e de outros países da Europa.

Franz Roh, que poderia ter recorrido a expressões como "realismo ideal", "verismo" ou "neoclassicismo", optou pela palavra "mágico", especialmente pela oposição a "místico", para indicar que "*o mistério não descende ao mundo representado, e sim se esconde e lateja atrás dele*".[13] Contudo, Gustav F. Hartlub, diretor do Museu de Arte de Mannheim, utilizou o título *Die Neue Sachlichkeit* (a nova objetividade) para uma importante exposição de pintores alemães realizada entre junho e setembro de 1925, o mesmo ano da edição alemã do livro de Roh. Assim, nova objetividade e realismo mágico pareceram, durante anos, se referir à esquerda e à direita do mesmo fenômeno, atribuindo-se a uma o compromisso político com as realidades cotidianas e o protesto de caráter social e, à outra, o classicismo, o fascínio pelo atemporal e os domínios encantados, traços que se tornaram difíceis de delimitar nos artistas e deram passagem às análises mais pontuais e em referência, em muitos casos, aos grupos localizados em diferentes cidades da Alemanha antes de 1933. O mesmo livro de Roh reunia entre seus exemplos não apenas o aduaneiro Rousseau que, com *A Cigana adormecida*, precedia como paradigma as novas formas da arte pós-expressionista, como também a um amplo registro de pintores europeus, desde Picasso e Derain a Metzinger e Gino Severini, de Carrà e Chirico a Oppi e Funi, de Max Ernst e Miró a Fugita e Herbin. E claro que figuravam ali os alemães Kanoldt, Mense, Schrimpf, Räderscheidt, Davringhausen, Scholtz, Grosz e Dix, cuja obra situada nos tumultuados anos da República de Weimar oscilava entre o classicismo dos italianos e o realismo de intenção revolucionária.

8 *"Mais que a colagem, se utilizava a fotomontagem, pela simples razão de que o Dadá, do qual Berni falava muito quando nos dava aulas de História da Arte, a utilizou como nova técnica para expressar ideias revolucionárias, isto é, para todas as questões ideológicas e políticas. De seu lado, a colagem era pouco usada porque dizíamos que era formalista dado que havia aparecido com o cubismo. Por isso, quase todos recorríamos à fotomontagem, e saíamos com as câmeras fotográficas pela cidade procurando motivos. Por exemplo, dizíamos: 'vamos trabalhar sobre a cidade de Rosário', formávamos uma equipe, íamos até as portas das igrejas e tirávamos fotos de quem pedia esmola, do bêbado atirado na calçada, da mãe que dormia com seus filhos na rua, do menino abandonado, ou seja, de todas essas coisas que, para nós, tinham um porquê ideológico e político".* Fantoni, Guillermo, "Una mirada sobre el arte y la política". *Conversaciones con Juan Grela*, Rosário, Homo Sapiens, 1997, p.21.

9 Rodriguez, Abel, "América en la pintura de Leónidas Gambartes", *La Capital*, Rosário, Argentina, 12 de janeiro de 1961.

10 Roh, Franz, "Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", Madrid, *Revista de Occidente*, 1927, p.37.

11 Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fundo de Cultura Econômica, 1998, p.214

12 *Idem*, p. 213

13 *Idem*, p. 11

A precisão metálica das superfícies

Junto à presença dos realistas alemães, a influência mais potente na Mutualidade foi, sem dúvida, a proposta de uma estética de mural exposto propiciada por Siqueiros durante sua prolongada estadia na Argentina. Depois de realizar com equipes de pintores de Los Angeles dois murais célebres – *Comício* e *A América Tropical* –, ele incentivava, por meio de conferências, artigos polêmicos e manifestos fogosos publicados nas revistas de esquerda e nos jornais de Buenos Aires, a realização de pinturas localizadas em lugares abertos, capazes de mobilizar politicamente grandes setores do público, constituindo deste modo o que Berni chamou posteriormente de arte de massa.[14] A audácia dessa proposta não se esgotava na realização de uma arte comprometida socialmente e politicamente provocadora, como também incluía uma metodologia de trabalho grupal e o emprego de técnicas e materiais capazes de expressar o dinamismo da vida moderna: os registros fotográficos, as projeções luminosas, o maçarico de ar, as réguas flexíveis de celuloide, o suporte de cimento e os pigmentos industriais. Embora tenham sido poderosas no grupo de artistas rosarinos, as influências mexicanas também foram adotadas parcialmente por seus membros e pelo jovem mestre, e foram fundidas em uma singular forma de arte política (que se desenrolava menos nos muros que em quadros transportáveis de grande formato), em decorações para atos e reuniões partidárias e em peças gráficas com textos e imagens impactantes, que ultrapassavam o uso dos panfletos tradicionais.[15]

O XIV Salão de Outono, inaugurado em maio de 1935, foi, por seu caráter livre, uma oportunidade privilegiada para mostrar as produções pictóricas, esculturais e gráficas realizadas na Mutualidade: essencialmente, os quadros de grande formato executados por equipes de artistas.[16] Entre estas obras épicas realizadas sobre grandes suportes de aniagem se destacava *Homem ferido*, feito em esmalte com piroxilina por Berni em colaboração com Anselmo Piccoli. A legenda, *Documentos fotográficos*, e a menção da técnica empregada como "maçarico de ar" dão conta do impacto da metodologia de Siqueiros. Embora a maior parte dessas obras – *Comício*, de Gianzone; *Manifestação*, de Grela; *Chácara*, de Garrone; e *Vagabundo*, de Sívori – sejam colossais por sua escala e tratamento, nenhuma chega à sensação de monumentalidade de *Homem ferido*. Por suas perspectivas sobressalentes impactantes e seus poderosos volumes, se aproxima dos métodos formais do mestre mexicano, mas também se pode aplicar a elas algumas das qualidades que Roh atribuía às pinturas do novo verismo: "*a exatidão objetiva, o modelado firme, a precisão metálica das superfícies*".[17]

Porém, assim como Berni e seu grupo de jovens discípulos retomavam parcialmente as propostas mexicanas, Gambartes relia essas referências de uma maneira extremamente única. Embora estivesse ativamente comprometido com a militância artística e política do grupo, experimentando com os novos procedimentos, produzindo objetos artísticos provocadores e participando em atos efêmeros, na sua obra pessoal ele permanecia aferrado a uma escala comedida e a um registro de formas extremamente contido. Sua mostra no XIV Salão de Rosário é reveladora neste sentido: a aquarela ***Segunda-feira*** e a pintura ***Confidência*** não apenas confirmam as variantes formais e iconográficas cultivadas pelo artistas, como também iluminam as alternativas desenvolvidas durante o primeiro grande período de sua produção – a paisagem do subúrbio rodeado por uma aura de mistério e as cenas atravessadas pelo sonho, o humor e o fantástico.

Segunda-feira é uma dessas paisagens de bairro submersas na quietude, cujos protagonistas, além da muda presença da figura humana, são a arquitetura de modestos paredões com letras pintadas, a rua de pedras e o poste com um cartaz que convoca uma reunião política. Criada a partir de um ou vários registros fotográficos, a obra também parece conversar com a proposta iconográfica de algum modelo situado na esfera dos realismos alemães: talvez o *Autorretrato com coluna publicitária* de Georg Scholz ou o *Retrato de Egon Erwin Kisch* de Rudolf Schlichter. Não falta apoio a essa hipótese se consideramos que Juan Grela, um dos companheiros mais próximos a Gambartes, realizou menos de dois anos depois um desenho que reitera essa iconografia: um homem com chapéu em frente a uma rua de pedra e ao lado de uma coluna publicitária. Sua resolução através de planos brancos e negros absolutos e de zonas de texturas visuais que armam uma espécie de colagem mostra proximidade tanto ao detalhismo de Scholz como às justaposições de Max Ernst. Outro desenho da mesma data e estilisticamente inseparável do anterior mostra uma maternidade em uma calçada com um poste ao fundo, cujo tratamento poderia ser inspirado tanto nas tábuas de madeira minuciosamente pintadas por Scholz como na aplicação da técnica de *frottage* inaugurada por Ernst.

Mas a presença de alguma figura humana, mais próxima aos seres inanimados do que aos habituais transeuntes de um subúrbio, também permite relacionar ***Segunda-feira*** com as paisagens suburbanas metafísicas de Spilimbergo. Bastaria comparar a aquarela de Gambartes com *Subúrbio de Buenos Aires*, pintado por Spilimbergo em 1933, para perceber essa proximidade. O aspecto modelo de Spilimbergo, que já havia ministrado um curso de composição na Mutualidade, volta a aparecer quando observamos **O tanque**, um desenho a lápis feito por Gambartes ao redor de 1935, no qual uma mulher de pé sobre um piso xadrez, trabalhada em volumes sóbrios, se inclina sobre um tanque de roupas. A monumentalização da figura humana mostra uma profunda afinidade com a sobriedade e o despojamento que caracterizam as obras de Spilimbergo dessa época e das quais ***A passadora*** é um dos exemplos paradigmáticos. Ainda que fiel na

14 Berni, Antonio, "Siqueiros y el arte de masas", em *Nueva Revista*, Buenos Aires, janeiro de 1936.

15 Diz Antonio Berni: "Em 1933, fiz para um sindicato de trabalhadores de Rosário duas pinturas grandes. Lembro que um dia apareceu a polícia e pôs fim a tanta arte... Nessa época, usei muito a colagem com base na fotomontagem, principalmente em trabalhos que fiz para algumas instituições políticas que já desapareceram". Monzon, H. e A. Spunberg, "Antonio Berni y su típica", em *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Argentina, 10 de agosto de 1975, p. 2

16 Segundo o testemunho de Juan Grela: *"O salão de 1935 foi uma única oportunidade no que diz respeito a exposições coletivas, para a qual se fez toda uma preparação. Isso implicou pensar quais trabalhos íamos expor e, principalmente, como íamos dividir as equipes e fazer as consultas necessárias para não repetir as temáticas. Também foi a única oportunidade que tivemos de estar em uma competição de Salão com os outros pintores de Rosário que não pensavam como nós e com pintores de Buenos Aires e outros lugares. Posto que foi importante pelas imagens que concorreram, foi também a primeira vez que a crítica nos tratou como um grupo de pintores com determinada tendência plástica, determinada ideologia e sentido político... Nossa obra era como os penetras metidos dentro do salão, era uma coisa que nunca tinha sido vista antes".* Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, pp. 32-33

17 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, p. 138

orientação realista do tema, ***Confidência*** é uma obra menos verista por sua tensão geométrica, os deslocamentos da arquitetura e o tratamento sintético da figura humana. Novamente, aqui a vida se pinta "comedida, metálica, retida" e o artista parece ceder, com uma convicção que nunca abandonaria desde então, aos "quadros noturnos e lunares". Um realismo do lado escuro da vida, que havia reaparecido na arte europeia quando se voltava a praticar "*o claro contorno junto à frieza metálica e a escassez de cores*".[18] Através de linhas enredadas a caneta, Gambartes gera planos de sombra que enriquecem o clima noturno e metafísico da obra, cujos protagonistas (neste caso, mulheres em uma conversa secreta) exibem uma imobilidade comparável à da árvore cortada que, como outro personagem, ocupa o centro da cena. Porém, o inquietante aspecto metafísico, assim como em certas composições do alemães – lembremos do *Encontro* de Räderscheidt – se deve não mais à presença de manequins, mas de criaturas petrificadas e motivos urbanos repetitivos, que, no caso específico de Gambartes, proveem da humilde arquitetura dos bairros mais afastados.[19]

Dados sobre um tapete verde

A partir dessas obras, Gambartes começa um itinerário de paisagens suburbanas que se estende até fins da década de quarenta. Modestas casas de estilo italiano, ruas de terra parcamente transitadas por seres espectrais, portões com grades e tapumes de tijolo que emolduram a solidão de um arroio pré-configuram a peculiar imagem urbana que será filtrada em algumas das charges humorísticas desenvolvidas entre 1937 e 1942. Neles, a casa reduzida ao cubo, os portais retangulares, os arcos e os pisos de tabuleiro formam uma colagem de fragmentos arquitetônicos que deslocam os grandes edifícios, os armazéns e as plantas industriais – emblemas do progresso moderno em uma cidade como Rosário, identificada com a atividade mercantil e portuária. Nas obras de Gambartes, como nas de seu mestre Antonio Berni, a cidade racionalista e burguesa foi substituída pela margem que a rodeia, por um espaço de fronteira que frequentemente se corta abruptamente pela presença do campo. Isso é o que ocorre em ***Motivo não apropriado para menores***, uma charge de 1941, onde a espetacular montagem de diversos pisos xadrez e ruas de pedra se choca com os alambrados e moinhos que atravessam a planície santafesina. É isso também que acontece em *Interlúdio*, o relato noturno de Oliverio Girondo ilustrado por desenhos de Spilimbergo alinhados à iconografia e o clima surrealista que estava inundando a obra de Gambartes. O protagonista, ao iniciar uma incursão em bonde que termina no subúrbio, finaliza com uma observação prolongável à temática suburbana do pintor rosarino: "*As capitais europeias carecem de limites precisos, se misturam e confundem com as cidades que as circundam. Buenos Aires, ao contrário, termina bruscamente, sem preâmbulos, em certas paisagens pelo menos. Algumas casas disseminadas, como dados sobre uma toalha verde, e de repente o campo, um campo tão autêntico como qualquer outro. Pareceria que o subúrbio não se decide a distanciar-se do asfalto*".[20]

Junto à presença do campo, confirmando o caráter suburbano de grande parte da sua obra, a acumulação de casas que aparece em um dos ângulos do cartão – um conjunto de paralelepípedos deslocados – faz pensar em outras referências. O que em princípio parece recriar em outro código o "corpo urbano, estreitamente amontoado" da *Metrópolis* de P. Citroen poderia proceder de um olhar sobre as fascinantes arquiteturas pintadas que aparecem, por exemplo, nas obras de Giotto, Fra Angélico ou Piero della Francesca. O livro de Roh, que reproduzia *Metrópolis* sob o título de *Cidade mundial*, também instruía sobre o papel de certas recuperações do passado na nova pintura europeia. Entre estas, aqueles estilos artísticos que haviam se distinguido "*pelo seu estatismo, rigor objetivo, resistência tátil, imobilidade das figuras e tensão geométrica*", como o *Quattrocento* setentrional e especialmente o meridional, por seu "*caráter mais arquitetônico*".[21]

Um ano antes da obra citada, aparecem em ***Paraíso*** outras alusões à antiga arquitetura tomada de pintores como Piero della Francesca ou Mantegna, ou das composições com praças, monumentos e grandes construções realizadas por Giorgio de Chirico. Comparado com outras charges, é possível que ***Paraíso*** seja a que reúne o maior número de referências metafísicas: uma torre circular com uma entrada em arco, um objeto – aparentemente um instrumento musical – dividido em seções geométricas e um plano inclinado com desenhos que gera ambiguidades espaciais. Em primeiro plano, um manequim que segura armas e uma ostensiva condecoração militar sugerem, de maneira velada, a escalada militarista e a violência da guerra que assolava grande parte do mundo.

Como vimos, os repertórios metafísicos chegavam à obra de Gambartes diretamente do modelo de pintores italianos, dos grandes realistas argentinos que, como Berni, Spilimbergo ou Raquel Forner, estavam extremamente compenetrados com esses motivos, ainda que através das traduções do dadaísmo berlinense, dos artistas da nova objetividade e do realismo mágico alemães. A gravitação desses últimos seguiu sendo muito forte ainda quando Gambartes começou a adentrar o mundo do surrealismo. Do mesmo modo, alguns de seus temas – como os personagens ensimesmados e alucinados, os androides e o empresário capitalista, a alienação e a desumanização próprias da cidade moderna – encontraram uma nova formulação em um código onírico, fantástico até, e certos enfoques formais e procedimentos técnicos mágico-realistas seguiram gravitando no mundo das charges humorísticas.

Em primeiro lugar, a precisão do enfoque aplicada a todos os componentes da obra, independentemente de suas localizações espaciais, junto à obsessão pelos objetos aos quais se presta a mesma atenção que aos seres vivos. Depois, a exaltação do detalhe através da visão simultânea do próximo e do distante, e a criação de um mundo de brinquedos. Finalmente, o tratamento frio e distanciado e a marcada preferência por camadas de tinta lisas e ralas. De fato, as charges humorísticas mostram um panorama que parece caber em uma caixa de brinquedos, de

18 *Idem,* pp. 38-138

19 Tomou-se como modelo a análise de Simón Marchán Fiz sobre o impacto dos procedimentos metafísicos na nova objetividade proposta em *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 154-167.

20 Girondo, Oliverio, Interludio, Buenos Aires, Sur, 1937, s/p.

21 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, pp. 136 e 113

objetos em miniatura que na maior parte dos casos são tão importantes quanto os personagens principais. Sua relevância não é aparente apenas por sua detalhada representação, mas por serem portadores de um sentido tão potente como o que têm os protagonistas da cena. Entretanto, uma qualidade definidora da arte mágico-realista – a ênfase no improvável e no inesperado – recua aqui diante da imersão em um mundo dominado pelas situações impossíveis.[22]

Itinerário de sonhos

Gambartes usou em suas charges procedimentos vanguardistas, tais como a colagem, a montagem pictórica de diferentes fragmentos espaciais e a acumulação de objetos e personagens em situações desconcertantes.[23] Certamente, também interferiram experiências, visões e sonhos pessoais que nessa construção – realizada mais pela justaposição de planos própria da montagem do que pelo procedimento mais tradicional da composição – produziam um apagamento dos limites entre a realidade e a ficção, a vigília e o sonho, o cotidiano e o imaginado. Seu amigo Emilio Ellena, editor e colecionista, associou as limitações visuais do artista – realmente graves nos últimos anos de sua vida – com o desenvolvimento de capacidades criativas que lhe permitiram criar um universo enigmático e pessoal. "*Desde que surgiram,*" – diz Ellena – "*essas dificuldades condicionaram totalmente sua vida e contribuíram para a criação de um mundo mágico, de força igual à que buscava em suas pinturas. Caminhava sem ver, armava colagens de fragmentos de filmes que havia visto com grande interesse antes de começar seu problema e gerava, a partir do cotidiano, realidades surpreendentes*".[24] Foi assim que o artista construiu algo que poderia ser resumido pelo título de uma charge pintada em 1942: ***Itinerário de sonhos***. Porém, nesta obra a presença de criaturas e situações como monstros, fantasmas, demônios e aparições agrega outro componente que permite, em alguns casos, situar a obra nas fronteiras do fantástico.

De todo modo, por seu caráter figurativo e construção, as charges se aproximam ao surrealismo figurativo, não mais pelo uso dos métodos automáticos, mas sim por sua ênfase na reunião de elementos aparentemente díspares dispostos em um contexto igualmente estranho.

Numerosos temas e motivos do movimento de Breton se destacam nestas pinturas, entre eles a animalização dos objetos, as rebeliões da natureza, as metamorfoses da arquitetura, as fragmentações e transformações do corpo humano, o erotismo, a morte, a magia e o ritual. Junto a eles, os manequins e seres inanimados, as rampas e os pisos de tábuas de madeira e o jogo entre espaços interiores e exteriores são os elementos próprios da pintura metafísica que o surrealismo soube atualizar, bem como de outras tendências como o dadaísmo e os realismos alemães.

Contudo, a linguagem aplicada por Gambartes no tratamento destes temas talvez seja um dos fatores que tornam essas obras inquietantes para os espectadores habituados ao próprio modernismo. Podem ser vistas aí situações familiares ao surrealismo por sua adesão ao onírico e o irracional, mas com um tratamento planista e sintético próximo à caricatura, à publicidade, ao cinema de animação e à ilustração literária. E, como se todos esses ingredientes não fosse estranhos o suficiente à ortodoxia e seriedade atribuída ao alto modernismo, elas são suavizadas pelo humor e o universo da infância.

Entretanto, nada é mais distante do candor e da ingenuidade da criança, da produção exclusivamente formal e da contemplação plácida e desinteressada do que essas charges. Nelas, o humor ácido, a percepção aguda e a crítica certeira se destilam através de uma complexa alquimia, na qual interveem tendências estéticas, repertórios iconográficos e procedimentos elementais da experiência moderna. Junto a eles, um fundo ideológico enraizado na prática política do artista – que articula, desde o princípio da década de trinta, arte nova e compromisso social de um modo produtivo e permanente – subverte os valores da cultura burguesa graças ao traçado de uma nova cartografia social e espacial: o subúrbio, os povos mais enraizados e suas crenças. ***Gualicho***[25], ***Magia Negra*** e ***Superstição*** são os nomes das charges que mais literalmente acusam esse jogo na obra de Gambartes. No primeiro, na pavorosa imagem de uma bruxa rodeada de objetos macabros e seres híbridos que combinam traços humanos, animais e vegetais, reina um mundo suburbano e noturno. Se observarmos o piso de tábuas paralelas em forte perspectiva e a composição que combina espaços interiores e exteriores, é inevitável a referência às obras metafísicas de Carrá e Chirico reproduzidas em *Realismo mágico* e talvez a uma das mais famosas deste último, *As musas inquietantes* – só que, aqui, o solene castelo vermelho de Ferrara foi substituído por aquele que Payró via como uma mera tradução do aparente: "*a casinha do bairro pobre, a árvore dolente, o símbolo cruciforme de um poste telefônico*".[26]

Homens como máquinas

Embora algumas destas pinturas se refiram a superstições e crenças – ***Motivo para espiritistas***, ***Folhetim para céticos*** – e outras aos divertimentos e contos infantis – ***O conto do bom cachimbo*** – um importante número delas traduz um olhar afiado e nada concessivo sobre o sistema capitalista: o tédio e a alienação que regem sua vida cotidiana, as desventuras ocasionadas pela mediação do dinheiro, e os devastadores efeitos da guerra. Assim, nos encontramos com a chegada do dinheiro, que vem perverter a vida dos primeiros homens. Depois, nos deparamos com o heroísmo da vida moderna, como revela a sua obsessão por relógios – os objetos que, com sua capacidade de medir o tempo, constroem a monótona existência dos trabalhadores que lutam contra eles. Finalmente, nos encontramos com a imersão gambarteana no cenário mais dramático do mundo contemporâneo, cujos protagonistas – o herói caído corporizado na imagem do soldado com a espada quebrada e os monstros voadores que espreitam as populações civis – são os atores do massacre: a chuva de bombas ensaiada em Guernica e generalizada nos anos seguintes.

22 Menton, Seymour, *op. cit.*, nota 10, pp. 20-30

23 Embora Gambartes tenha usado recortes de manchetes de jornais e padronagens de livros de contabilidade nessas duas pinturas, *Circo e Motivo para funcionários*, a maior parte delas são – parafraseando Max Ernst quando descreve as obras de Magritte – "colagens inteiramente pintadas à mão". Em *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, p.210

24 Ellena, Emilio, "Memoria", em catálogo da exposição *Gambartes*, Buenos Aires, ArteBA, maio de 1998, p.6

25 N.T.: Espírito maligno da cultura indígena Mapuche

26 Payro, Julio E., "Leónidas Gambartes", em catálogo da exposição *Gambartes*, Buenos Aires, Van Riel, junho de 1968. Originalmente, esse texto estava incluído no catálogo da mostra *Gambartes* organizada pela Embaixada Argentina em Washington em 1965.

A crítica à mercantilização e ao poder baseado no dinheiro aparece precocemente em ***Kindergarten de Pepe Parlante***, de 1938, e em ***Pré-história***, de 1942. No primeiro, um vendedor ambulante oferece suas mercadorias rodeado de objetos manufaturados, que crescem como plantas e flores parecidas com sexos femininos, e também de insetos dissecados e ovos antropomórficos vestidos de marinheiros. Porém, o que à primeira vista parece um inocente charlatão de feira se transforma em um personagem de outra dimensão quando observamos que o fundo da paisagem é um inventário de arquiteturas de todos os continentes: moinhos de vento, castelos com muralhas de ameias, torres em forma de bulbos e pagodes pontiagudos. Ou seja, Pepe Parlante opera a escala planetária, e a serpente que se enreda em seu corpo e o inseto que sujeita com um alfinete revelam que não precisa de agressividade. Em seu rosto, também se desenha a máscara da morte. Por sua atitude concentrada e olhar estrábico, ele se parece muito com os estranhos personagens de H. M. Davrinhausen, como *O sonhador* – o assassino que sonha acordado – ou também *O especulador* – o empresário frio e calculista – que constam na antologia de imagens do livro de Roh. Seu verdadeiro caráter também se faz evidente quando comprovamos que o artista contrapõe a essa figura à silhueta equestre de Dom Quixote, um personagem arquetípico da literatura. A contraposição de cultura e mercado, arte e mercantilização[27] – um verdadeiro tópico das vanguardas heroicas – é particularmente relevante à luz do recente itinerário de Gambartes que, como seus companheiros da Mutualidade, concebeu sua prática artística como uma verdadeira militância mais relacionada com espaços como partidos, agrupações, sindicatos ou atos políticos, do que com as salas dos museus e galerias de arte.[28] Na segunda dessas charges, um monstro pré-histórico leva no lombo uma enorme moeda e amedronta a um grupo de cavernícolas que recuam diante de sua presença. Só um pequeno demônio, coroado por uma cartola, o domina usando sua longa cauda como um chicote. Trata-se da própria encarnação do empresário capitalista que aparece controlando a vida dos personagens de ***Motivo para funcionários***. Ali, aterrados por essa presença, vários relógios antropomórficos perambulam de um lado ao outro, enquanto no centro da cena um homem robotizado se dá conta da situação alienada que vive diariamente. Segundo o testemunho de Córdova Iturburu, ao redor dos quinze anos, o pintor "*deve ter começado, em um escritório comercial, a viver a cinza monotonia do pequeno empregado*",[29] e certamente imaginou ***Projeto de sonho para funcionário***, realizada em 1940, a partir dessa experiência e alentado por suas convicções ideológicas. O personagem central, (na verdade um autorretrato tomado em uma fotografia) sustenta um androide enlouquecido armado com objetos de escritório: um relógio, um tinteiro e canetas-tinteiro. Sentado sobre os livros de contabilidade e no meio de um grande piso de tábuas de madeira, sonha acordado com uma manhã inexistente na qual continua dormindo apesar do despertador que o atormenta. A composição remete sugestivamente a uma obra de George Grosz, *O jogador de diabolô*, reproduzida no livro de Franz Roh. As coincidências se mostram notáveis, já que o escritor define o artista alemão como "*um Goya de 1900*" que "*deseja representar os homens como máquinas, como autômatos, inseridos no bocejo vazio do escritório da urbe mundial*".[30] À luz desse texto, é possível ver *Daum marries*... outra das obras de Grosz reproduzidas em *Realismo mágico* como a matriz iconográfica do homem máquina de ***Motivo para funcionário***.

Na obra ***A última viagem de Simbad o marinheiro***, de 1939, um velho navegador voa às estrelas montado em uma nuvem para realizar o que certamente será sua última viagem diante da iminência de uma catástrofe que comoverá o universo dos homens: um conjunto de projéteis se dirige em direção a uma pomba da paz pousada sobre um cometa e nem sequer espantalhos vestidos de Pierrô poderão afugentar essa revoada de artefatos mortais. Os presságios da catástrofe longamente anunciada durante anos se cumpriram, e o Pierrô lunar não faz nada além de confirmar o velho antagonismo concebido desde as agrupações, os partidos e as numerosas frentes que reuniram intelectuais contra a guerra e o fascismo: a cultura contra a barbárie que cai sobre o mundo. Durante o entreguerras, a mulher aparece representada como mãe ou portadora dos frutos da terra e, portanto, associada à natureza; o homem, frequentemente vestido de arlequim ou de Pierrô como os personagens da comédia da arte, aparece como uma reflexão sobre a cultura em um mundo sobrecarregado de hostilidade e destruição.[31]

Um ano depois, quando os conflitos vertem seus resultados evidentes, Gambartes pinta ***Circo***, onde um cerimonialista coberto com manchetes de jornais controla uma marionete armada como um soldado que atua sobre uma rampa de tábuas. Ao seu redor, demônios que portam o símbolo do dinheiro, equilibristas que caem no vazio e palhaços que choram a morte de seus bonecos mostram um mundo que perdeu seu rumo civilizado.

Em 1941, ***Charge para a volta de Mambrú*** mostra um títere plano e articulado que, como um combatente da guerra civil espanhola, regressa sangrando e mutilado. De um céu tempestuoso se expelem monstros voadores e um avião que, como um pássaro metálico, joga bombas sobre muros em ruínas e árvores desnudas. No plano da terra, o glóbulo de um olho e uma mão cortada e sangrenta mostram a familiaridade de Gambartes com as imagens do sinistro freudiano recorrentes na arte surrealista. Uma iconografia que encontra seu contraponto escrito em um texto produzido pelo artista em 1944, poucos meses após a morte de sua mãe: "*Desde um sombrio coágulo, sangue, pedras e lágrimas, uma mão amarela me chamava. Em um apertado caracol de angústia, eu sufocava*". E no mesmo texto, a frase "*toda em verde estremecido, uma árvore gigantesca agonizava*[32]" talvez conceda outra chave para refletir sobre as numerosas árvores dolentes que povoam sua

27 Sanguinetti, Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 7-13

28 Segundo Grela, "*toda nossa finalidade era o sentido revolucionário que imprimíamos nas obras, de maneira que havia uma ruptura total com o que podia ser a burguesia, as galerias e os críticos de arte. Isso não nos interessava, e vivíamos contentes e felizes de fazer essa coisa que não tinha caráter comercial. Se fazíamos algo em linóleo, geralmente tínhamos o objetivo de vender as gravuras entre os afiliados do Partido ou a algumas pessoas muito aficionadas por essas coisas... ninguém fazia um quadro para vender, e o tempo que se gastava para pintar era como se estivéssemos colando cartazes na rua ou vendendo jornais e revistas que saíam clandestinamente*". Em Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, p. 30.

29 Cordova Iturburu, Cayetano, "Gambartes, oficiante del misterio", em *Gambartes, Buenos Aires*, Bonino, 1954, s/p

30 Roh, Franz, *op. cit.*, nota 9, p. 139

31 Batchelor, David, "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", em BRIONY, F., BATCHELOR e P. WOOD, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 15-16

32 Reproduzido em Bruniard, Mele e Eduardo Serón, "Gambartes", em *Cuadernos de Publicaciones de APROA*, Rosário, Nº 1, 1986, p.18

obra. Possivelmente, poderíamos aplicar a Gambartes a mesma observação que Margarita Sarfatti fez sobre Raquel Forner: a artista que transita uma selva dantesca onde "*cada árvore é uma figura humana retorcida e atormentada*".[33]

Com espírito mordaz

Pelos temas e pelas formas, as pinturas humorísticas se situam em uma zona tensa, debatendo-se entre o mundo das artes plásticas e um campo que, apesar de suas afinidades, permanece distante da plástica pura. Contudo, Gambartes e seus companheiros da Mutualidade sempre quiseram estar imersos na política e na vida cotidiana e também, consequentemente, eram partidários da transformação de ambos.[34] Por esta razão, não é de se estranhar a imersão do artista na publicidade, a ilustração literária, o desenho de logotipos e vinhetas e, no geral, o uso de formas e temas que se relacionam com a vida cotidiana. Uma imersão que, longe de ser acrítica e afirmativa, graças à mediação de uma ideologia política radical e de procedimentos artísticos com raízes na vanguarda, possibilita tanto um enriquecimento de sua própria produção como uma leitura política da vida comum, da realidade do capitalismo e dos acontecimentos contemporâneos. Cabe perguntar-nos então quais terão sido as fontes de Gambartes no lançamento de um programa estético que buscava erodir a separação entre arte e vida mediante as charges e uma série de desenhos para livros, jornais e revistas relacionados com elas.

Em primeiro lugar, pelos anos de sua realização, seria difícil esquivar-nos do exemplo das pinturas produzidas por Molina Campos para os almanaques de Alpargatas, cuja enorme popularidade e ampla difusão não passaram despercebidas para Gambartes. Entretanto, o folclorismo de Molina Campos e sua exacerbação das anedotas, dos hábitos e das características físicas dos habitantes da planície bonaerense dificilmente seriam conciliáveis com as escolhas estéticas e ideológicas que permeiam a obra de Gambartes, em particular as charges humorísticas. Por exemplo, sua ruptura com a estética mimética e referencial aconteceu apesar da orientação realista do tema, e ele empreendeu uma busca constante de formas e procedimentos (como a colagem e a fotomontagem) além de buscar as descontinuidades espaciais e a simultaneidade que rompessem a linearidade da narração, próprias das construções modernistas. Sobretudo, buscou essa combinação radical de aspectos objetivos ligados ao tangível, ao real e à dimensão extremamente subjetiva em que afloram os estados mais profundos da consciência.

Em segundo plano, e pela inscrição do artista em uma faixa que poderíamos chamar de modernismo de esquerda[35], é preciso considerar certas ilustrações nos jornais e revistas culturais que, durante esses anos, aderiam simultaneamente ao compromisso político e às modernas estéticas de vanguarda, como é o caso dos cinco números da revista *Contra* publicados ao longo do ano 1933. Desenhadas por pessoas como Guillermo Facio Hébequer, Tito Rey ou Enrique Fernandez Chelo, suas capas apresentam um amplo repertório de estilos de orientação realista, que vão da exaltação expressionista ao monumentalismo, ou da caricatura social à ordem construtivista. Dentro desta faixa, artistas tão renomados como o belga Frans Masereel e o suíço Clément Moreau – reconhecidos por manter em suas obras um diálogo fluido entre a imagética tradicional e o mundo do desenho político – haviam apresentado suas obras em Buenos Aires e Rosário: o primeiro com suas ilustrações e o segundo em 1936, em um âmbito bastante significativo para a cultura de esquerda como eram as salas da Agrupação de Intelectuais, Artistas, Jornalistas e Escritores (AIAPE). Também não podemos deixar de mencionar as contribuições de artistas modernos como Emilio Pettoruti e Raquel Forner, Horacio Butler e Aquiles Badi, cujas obras utilizadas em campanhas publicitárias renovaram o repertório de imagens nos jornais de grande tiragem.

Por outro lado, a sensibilidade de Gambartes recebeu o estímulo de mostras que se realizaram sobre desenhos e caricaturas na casa Witcomb, tais como a Exposição de Caricaturas de Andrés Dameson, em 1931, e a Exposição de *Cartazes* do Desenhista Delgado, em 1932. Certamente, o campo da caricatura foi extremamente estimulante, e nesse sentido existe uma evidente afinidade entre certos repertórios de Gambartes e o desenhista mexicano Miguel Covarruvias, sobretudo se, além das opções formais decididamente modernas, pensarmos nas coincidências iconográficas e na fascinação que ambos manifestaram posteriormente pela arqueologia e a etnografia americanas.

Covarruvias, conhecido por seu livro *Negro Drawings*, cujos desenhos foram resenhados em Buenos Aires pelo jornal vanguardista *Martín Fierro*[36], havia produzido no começo da década de vinte uma notável transformação da caricatura. Frente a um gênero que havia sofrido pouco impacto de tendências como o cubismo e o futurismo, sua opção era substituir a tradicional ênfase no contorno e no perfil por uma "*abreviação formal*" que implicava uma redução da imagem à "*sua mais mínima e depurada expressão*". Dez anos mais tarde, entre 1931 e 1935, realizou as *Entrevistas impossíveis*, sátiras pictóricas e verbais publicadas na revista novaiorquina *Vanity Fair*, "*um dos foros privilegiados da criatividade cosmopolita*", que, assim como a revista Vogue, sua sucessora, estava à venda nas livrarias de Rosário.[37]

Um desses insólitos encontros, protagonizado por Auguste Piccard e William Beebe, se produz em um panorama aquático com embarcações e esferas submarinas, sirenes e peixes de dentes afiados que pululam sob a luz de um céu noturno salpicado de estrelas. As coincidências iconográficas desta cena com as vinhetas que Gambartes realizou para o *Boletim de Cultura Intelectual* durante os meses de janeiro e fevereiro de 1940 não podiam ser mais sugestivas. A primeira dessas vinhetas, sob a invocação de Aquário, mostra um barco afundado, aviões bombardeiros, uma esfera ameaçante e livros à deriva, como consequência da catástrofe. A segunda, ao lado do título – Peixes – reitera a imagem do naufrágio provocado pela guerra. Ali, sob o céu estrelado, um pequeno barco sucumbe frente a uma canhoneira e, sob o mar, um peixe grande se lança sobre os menores. Mas as coincidências não terminam na enumeração dos elementos que compõem

33 De Sarfatti, Margarita G., *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires, Argos, 1947, p. 231

34 Sobre as identificações entre arte, vida e política, é esclarecedora a perspectiva aberta por Peter Bürger em *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

35 Essa designação foi proposta por Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988

36 Rodríguez Lozano, Manuel, "Miguel Covarrubias", em *Martín Fierro*, Buenos Aires, Ano II, Nº 21, 28 de agosto de 1925, p. 3

37 Navarrete, Sylvia, *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, México, CONACULTA/Era, 1993, pp. 11-12

essas imagens. Se observarmos, por exemplo, os olhos da bruxa da charge ***Gualicho*** e os dos personagens da ilustração de *Vanity Fair*, é possível perceber uma forma similar de resolver a figura humana em ambos os artistas.

O *Boletim*, que se publicou em diversas épocas, contando também com períodos de interrupção do fascículo, se estendeu por vários anos, desde meados de 1938 até o fim de 1947. Nesse longo período, os exemplares publicados entre novembro de 1939 e outubro de 1943 têm a peculiaridade de contar em suas páginas de rosto com pequenas e engenhosas vinhetas de Gambartes, desenhos com uma ou duas cores cujo objetivo era acompanhar as diferentes tipografias empregadas nas manchetes de cada número, identificados com os signos do zodíaco. Seu diretor, o escritor R. E. Montes i Bradley, interpretou a opção estética de Gambartes – cuja obra era identificada então com as charges humorísticas – como impulsionada tanto pela crua conjuntura histórica como pela pulsão dos estados mais íntimos da consciência. "*Para este novo ciclo vital*" – nos diz – *"a estética levou em consideração, por motivos exógenos e endógenos, que o humorismo é uma língua veemente de tom saboroso. O primeiro motivo, dada a anarquia que rege o mundo civilizado e culto, é ignorado a não ser por seu rumo ajuizado, seu eixo mental perdido, seu equilíbrio moral quebrado, e sua ordem ecumênica de valores substanciais do espírito caducada. O segundo motivo, escutada a intimidade formidável em pujança, linda em metáforas comunicativas, é de natureza subconsciente e logicamente de dificílima contenção"*. Assim, demonstrando um "espírito mordaz", Gambartes imaginou e desenhou personagens e cenas em miniatura que identificou com as casas do zodíaco.[38] Enquanto alguns desses motivos divertidos parodiam a solenidade dos desenhos tradicionais – atribuindo, por exemplo, um pequeno Cupido caído sobre um cesto de papéis a Sagitário ou um novelo de lã com pernas de agulha de tecer a Capricórnio – outros – os referentes a *Aquário* e *Peixes* – fortalecem a crítica à guerra que paralelamente se desdobra em suas pinturas. Deste modo, outro conjunto de designações castelhanas, como *Virgem*, *Libra* ou *Gêmeos*, exibem motivos comuns com as charges humorísticas: a donzela e o velho fauno, os pássaros atravessados por objetos pontiagudos.

Alguns meses antes do lançamento da nova época do *Boletim* e em razão da Exposição do Livro Santafesino e do Primeiro Salão do Poema Ilustrado, Gambartes colaborou com Montes i Bradley na ilustração de "Poema da eternidade" escrito em 1939: um canto à renovação perpétua da vida através do ciclo do nascimento e morte, da sucessão dos dias e noites, do trânsito dos astros, da combinação dos elementos, do contraste dos seres vivos, de aves e peixes, flores e frutos. O texto do poema, em letras datilografadas, evolui em ordem vertical no centro da página, emoldurado por Gambartes com um fino retângulo traçado à mão livre. Na parte inferior, à direita, um cruzamento de grafite define uma sombra jogada sobre o suporte de papel. Sobre o fundo, o artista utiliza uma sucessão de curvas, unindo o mundo das ondas e dos peixes com o domínio do pássaro que estende suas asas como uma cruz entre as silhuetas do sol e da lua. O desenho sistemático das nuvens, as silhuetas sintéticas do pássaro e dos peixes e a simples abstração da meia lua e do disco solar contrastam com a leve geometria do retângulo que emoldura o poema.

A ilustração de "Poema de eternidade", por seu tratamento formal e por seus temas, traça um elo entre a vinheta metafísica da Exposição de Artistas Plásticos de Vanguarda e o ex libris em óleo que dominam os volumes da revista *Paraná*: a silhueta de uma mulher jovem atravessada integralmente por uma cadência de curvas formada pelos cabelos e as ondulações da saia. Suas mãos unem domínios extremos da natureza, ao sustentar com a mão direita uma flor que aponta às estrelas e com a esquerda os peixes do rio emblemático que dá nome à revista. A imagem dessa espécie de ninfa em movimento, instável em sua postura, se completa com uma frase que reforça o sentido de vitalidade e renascimento: "*os cabelos, a folhagem e a plumagem das aves são uma única coisa*". Em todas essas obras, a linha despojada e sintética, a cadência das curvas (que unem os extremos da composição) e os entrecruzamentos do lápis ou do bico de pena (que geram uma sensação de volume e de espacialidade medida) vão pontuando o percurso gráfico do artista, como constantes formais.

Paralelamente ao Boletim, Montes i Bradley editou a revista *Paraná* com um lema excessivamente explícito: "*Coluna vertebral do litoral –Veia rica, nervo tenso, voz clara da Argentina intelectual, Corrientes, Chaco, Entre Rios, formosa, Missões, Santa Fé– dizendo suas inquietudes*". Pensada como grandes volumes trimestrais, que apareceram no inverno de 1941 e foram publicadas em sete números até o verão de 1943, a *Paraná* condensava o panorama cultural de uma vastíssima região geográfica do país, incluindo em suas páginas o que havia de mais relevante na literatura e na arte. Ainda que a estética da revista contasse com a participação de criadores como Uriarte, Vanzo e Warecki, reconhecidos pela sua modernidade, ou López Armesto, Gianzone e Berlengieri, que lhe deram um clima fantástico e surrealizante, essa publicação teve em Gambartes um de seus colaboradores mais decididos. Foi ele quem realizou o desenho do ex libris, além de muitas das caricaturas, pequenos desenhos e vinhetas da contracapa. Essas últimas, sob o título "***Litoral argentino***", resumem o caminho transitado pelo artista no breve lapso de existência da revista: se iniciam com um jacaré chorão que deve muito à linguagem humorística das charges e se encerram com uma espiga de milho colorida, próxima à linguagem de suas aquarelas e desenhos oníricos.

As potentes raízes telúricas

Das páginas da *Paraná* se anunciava a publicação dos *Cadernos do Litoral*, como parte do mesmo projeto editorial que agora somava a *Pampa* de Fausto Hernandez e *O Bruxo de palha*, uma comédia para crianças em três atos breves, escrita por Fryda Schultz de Mantovani e ilustrada por Gambartes.[39] Em *O Bruxo de palha*, ainda na inocente identidade do relato infantil, se infiltram as visões oníricas e misteriosas da pintura metafísica, junto à enigmática cotidianidade e o caráter lunar do realismo mágico alemão: as flores obcecantes, as figuras da noite e a paisagem selvagem pela qual transita a silhueta espectral do bruxo – quase uma antecipação da

38 Montes i Bradley, R.E., "En la eclíptica", em *Boletín de Cultural Intelectual*, Rosário, Ano 2, Nº 13, novembro de 1939, p.3

39 O ex libris dos *Cadernos do Litoral* podem ser considerados uma contrapartida dos desenhos que dominam a Paraná. Trata-se da figura de um semeador que se locomove em uma linha oblíqua sobre um retângulo amarelo, jogando letras sobre a fenda. Aqui, de um modo similar a outros desenhos, Gambartes recorre a diversas texturas visuais e planos negros profundos para criar uma potente imagem masculina associada à típica lida da região.

figura em fuga que habitará mais adiante as gravuras e os desenhos oníricos. O personagem do bruxo, uma construção antropomórfica realizada grosseiramente com pasto seco e farrapos, não deixa de parecer uma simulação dos seres vivos, muito parecido com bonecos, androides, marionetes e manequins. Outro protagonista, o cachorro que cuida as crianças, é transformado pelo bruxo em uma estátua de mármore que os peixes do rio reviverão com água benfeitora, e não deixa de ter certa familiaridade com este tema metafísico presente no surrealismo: a substituição dos seres vivos por entes inanimados fortemente provocadores e inquietantes.

As ilustrações do livro motivaram o editor a comentar que a trajetória gambarteana era concebida como a "*busca esperançosa de uma expressão plástica*" capaz de traduzir uma "*equivalência anímica*". Montes i Bradley desenvolveu esse argumento defendendo que essa equivalência residia às vezes "*nas potentes raízes telúricas de um objetivismo*" perceptível na "*preocupação pela fidedignidade ideal, como acontece quando se trabalha em busca de aproximar-se à alma do subúrbio com a aquarela*". Outras, "*na consideração mediativa dos meandros do subjetivismo, manifestado na plenitude máxima da abstração, assim como ocorre quando procura vislumbrar a razão do convencionalismo da psique, em suas charges humorísticas à óleo*".[40] Em outras palavras, é a alternativa entre realismo e surrealismo que tenciona a produção artística durante a década de trinta, e que em Gambartes se faz presente em suas paisagens mágico-realistas e suas pinturas humorísticas. Realismo mágico que pode muito bem se identificar com esse "objetivismo", essa "fidedignidade ideal" de que fala Montes i Bradley, certamente muito próxima à noção de *verismo* ideal que aparece como uma das designações possíveis da nova arte pós-expressionista no livro de Franz Roh.

Gambartes ilustra a abertura de *Cidade ao sábado* de Facundo Marull através de uma acumulação de casas que combinam perspectivas distintas e alguns moleques que brincam de gangorra em cima de um relógio. Com essa imagem relacionada a suas charges e com a ilustração realizada para uma de suas poesias, "Rosário Norte e sua velhice de meias caídas", apresentada no Salão de 1939, o pintor nos introduz à escrita urbana e definitivamente vanguardística de seu amigo. Trata-se de dezenove poemas escritos entre 1936 e 1939, fortemente ancorados em espaços da cidade e nas experiências suscitadas por sua trajetória, como indicam alguns de seus títulos: "Praça Pringles sem Maria Luísa", "Exumação de Wheelwright" e "Sonata do Parque Independência". Além disso, esses poemas estavam imbuídos da atmosfera noturna e surreal –pelas justaposições desconcertantes sem dúvida enriquecidas pelo automatismo verbal do escritor– que Gambartes cultivava também em sua produção plástica. Elas são acompanhadas por dez pequenos desenhos feitos com bico de pena, que mostram cenas com peonagens de bairro, ruelas e carruagens a cavalo, mas também criaturas mimetizadas com a paisagem e submetidas a transformações extraordinárias. Realizados certamente antes de 1941 – a data de publicação do livro pela AIAPE de Rosário –, talvez essa seja a configuração mais primária dos desenhos oníricos desenvolvidos nos primeiros anos da década, talvez por seu caráter linear e seus planos limitados de texturas. Extremamente livres em seu desenho, definidos com uma linha "trêmula" e "indecisa",[41] é como se o artista fosse substituindo a aproximação de realidades distintas por algum procedimento automático, mais próximo à transcrição instantânea do pensamento propiciada pelos surrealistas. Um simples desvio da pena sobre a folha de papel, talvez intencional.

É revelador de como Gambartes outorgava a sua produção de pinturas e desenhos que dois exemplares paradigmáticos da mesma produção tenham sido difundidos através de diversas tiragens de *Nova Gazeta*, a significativa revista cultural publicada pela Agrupação de Intelectuais, Artistas, Jornalistas e Escritores entre maio de 1941 e junho de 1943. No terceiro número, e acompanhado por um conto de Facundo Marull ("O desterro maravilhoso"), Gambartes apresenta um de seus primeiros desenhos oníricos, que, por sua iconografia e recursos figurativos, parece extrapolar o mundo alucinado das tintas, algo que ainda pertence ao domínio de suas pinturas humorísticas: a figura sentada em uma cama e imersa em um interior com um piso de tábuas, o sapato gigantesco e teatral, uma mosca desmesuradamente grande, sol e nuvens ameaçadores sobre uma paisagem de árvores desnudas. Pouco depois, no número nove, publicou ***Circo***, um de seus cartões mais abertamente políticos, por sua alusão ao conflito mundial, que acompanhou a primeira página de um artigo de Héctor P. Agosti, ("Missão do escritor"), onde se roga a comunicação direta com o povo e o compromisso ideológico.

A observação dos livros e revistas ilustrados por Gambartes nesses anos mostra a convivência e a suave passagem entre as charges humorísticas e os desenhos oníricos.[42] Na verdade, pelo menos a princípio, uma mesma iconografia se desdobra em diferentes recursos técnicos, procedimentos criativos e meios formais: as árvores desnudas e as paisagens desoladas, as tábuas de madeira e os sujeitos encerrados em quartos, a mosca gigantesca e os membros amputados, os objetos agigantados e os seres humanos em miniatura. Depois, viria a galeria interminável de demônios e fantasmas, de espectros e aparições de lendas. Em suma, a presença da morte ligada ao estouro da guerra, às vezes indistinguível do florescimento irreprimível das superstições e crenças populares que obcecavam o artista.

As ilustrações para *Alvorada do Canto*, o primeiro livro de Beatriz Vallejos, anunciam desde o desenho da capa – a árvore partida que floresce de forma estranhas – o sentimento de esperança diante das últimas digressões da guerra. Os poemas, que começam com a lembrança intimista da infância e adolescência, terminam com a evocação de Garcia Lorca e o tributo à morte de Romain Rolland, com a exaltação dos *guerrilheiros* que colaboraram na liberação de Paris e o anúncio de um novo ano e um novo tempo. Acompanhando esse estilo, Gambartes traça com pena a imagem de um galo que, com seu canto, anuncia a saída do sol sobre o descampado e, mais adiante, a típica iconografia sobre a derrubada da civilização, corporizada em primeiro lugar no motivo da ruína precedida por uma cabeça gigantesca e, finalmente, na

40 Montes i Bradley, R.E. em Fryda Schultz de Mantovani, *El brujo de paja (Comedia para niños, en 3 actos breves)*, Rosário, Cuadernos del Litoral, 1941, s/p

41 Esses termos, aplicados à obra tardia do artista, aparecem em Bayón, Damián, "Una 'pintura de cámara', la de Leónidas Gambartes", en AA.VV., *Gambartes*, 1992, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p.18

42 As ilustrações para *Os dois jardins*, o conto de Monteiro Lobato publicado no Anuário Jackson 1948, mostram o último prolongamento da linguagem das charges humorísticas; contudo, aqui a veia imaginativa dessa série é levemente percebida em um detalhe: um enorme coração rodeado por uma planta quase antropomórfica.

paisagem devastada que se esfiapa em direção ao céu com seus acúmulos de escombros e pasto seco, de galhos quebradas e árvores desnudas.

O poço mais profundo de nós mesmos

Entre fins de julho e princípios de agosto de 1949, o grupo Amigos da Arte apresentou uma mostra onde se reuniam mais de cinquenta peças, entre aquarelas realizadas sobre lâminas de vidro e desenhos a óleo da série que o próprio artista intitulou "***Imagens oníricas***". No encerramento da exposição, o poeta Arturo Fruttero leu um ensaio sobre as obras de seu amigo, advertindo que quem se colocar frente a elas "*sentirá esvaziar o ar de sua alma, como sente esvaziar o ar atmosférico ao ser descido às entranhas de uma mina ou às profundezas do mar. Mais que pelo negro da tinta nanquim recortada contra a alvura do papel, mais que pelo buraco escuro em cuja profundidade se entra no caminho infinito de seus traços intermináveis, porque se sente que esse poço começado no desenho vai dar no poço mais profundo de nós mesmos. Quem são esses monstros que nos repreendem ao repreender-nos? São, por acaso, produtos de uma fantasia disparatada? Sonhos monstruosos da razão? Ou são as formas de um prolongado e multifacetado autorretrato*[43]*?*"

Na verdade, essa série de pinturas desenvolvida entre 1941 e 1945 – ainda que suas preliminares e seus prolongamentos possam ser detectados antes e depois dessas datas – havia alcançado entre esses anos uma materialização bem acabada através desses desenhos praticamente negros, dos quais fala Fruttero. Embora, em uma parte deles, Gambartes dava corpo a uma ou várias figuras que se recortavam do fundo tanto pelo alto contraste entre as luzes e as sombras como pela complexidade do tratamento gráfico que se diferenciava abruptamente do suporte intacto; em outra, os traçados automáticos se sobrepunham até cobrir integralmente o papel com uma apertada rede de traços, dos quais emergia um mundo de aparições terríveis. Em grandes traços, a barbárie da guerra anunciada anos atrás e finalmente concretizada com uma brutalidade até então desconhecida – máquinas de combate, chuvas de bombas, cidades devastadas, massacres – toma corpo no primeiro grupo, com imagens arquetípicas como a ruína, a grande cabeça e a mão amputadas, as figuras femininas delgadas, os cadáveres com uniformes e armas. No segundo, da negridão da trama se desprende um universo de superstições e crenças, de bruxas e aquarelas, de seres sobrenaturais que sofrem estranhas metamorfoses, de aparições e fantasmas que habitam uma natureza ainda não domesticada pelos homens.[44]

Ao redor de 1958, Gambartes havia pronunciado uma frase reveladora, que foi registrada em um filme realizado por Simon Feldman: "*precisava matar meus fantasmas individuais para poder me ocupar com os dos demais*".[45] Essas palavras remetem à biografia do artista, aos relatos contados por seu pai e sua avó, às experiências do bairro pobre onde havia passado sua infância, às visões experimentadas em diversas circunstâncias da vida e às passagens pelas costas e os povoados campesinos e a Rosário, que o colocaram em contato com as pessoas que mantinham vigorosamente crenças e práticas mágicas de profunda raiz popular.

Um olhar a essas obras permite comprovar a fina sensibilidade de Gambartes frente a questões psicológicas, culturais e políticas, já que sua investigação e ampliação no terreno da consciência, sua indagação de aspectos da cultura ancestral soterrada e sua aproximação a essas questões a partir de uma perspectiva transformadora do mundo nos alerta sobre a improcedência de uma leitura exclusivamente estética de sua multifacetada produção.

Seu pertencimento a um grupo abertamente político nos primeiros anos da década de trinta não é o único elemento a fortalecer essa leitura. Seu itinerário plástico, que bebeu da fonte dos movimentos renovadores da arte moderna e das lutas dos movimentos políticos mais radicais, o levou a sustentar posições conjunturais e condutas constantes, como demonstra sua participação em agrupamentos artísticos alternativos durante as décadas de quarenta e cinquenta.

Quando a consolidação do fascismo na Itália e a ascensão de Hitler na Alemanha se tornaram uma realidade crua que ameaçava não apenas a revolução que havia nascido na Rússia, mas também as democracias liberais do Ocidente, Gambartes, junto com seus companheiros da Mutualidade, desenvolveu uma ampla atividade antifascista e antibélica através do Partido Comunista e de diversas agrupações que buscavam as mesmas metas. A participação desses artistas em datas tão precoces como 1933 na União de Escritores e Artistas Revolucionários faz pensar no estabelecimento de uma rede de vínculos entre militantes e intelectuais que ensaiam, desde o começo da década e graças à tenacidade de Romain Rollard e Henry Barbusse, a política das Frentes Populares.

Anos mais tarde, quando as ameaças se transformaram em realidade, com o estouro da guerra e a ocupação alemã de vasta regiões da Europa, o desenvolvimento da vanguarda se viu violentamente interrompido, provocando um deslocamento dos surrealistas e de outros artistas para o Novo Mundo. A presença dos partidários de Breton no México, no Caribe, em Nova York e nas costas ocidentais dos Estados Unidos – seu contato com a arte latino-americana, as manifestações etnográficas e a cultura das antigas sociedade pré-hispânicas – significou um estímulo de grande repercussão para os criadores do novo continente, mesmo na distante Buenos Aires, uma das cidades mais austrais e cosmopolitas da América do Sul. Gambartes, que há vinte anos vinha trabalhando em uma direção mágico-realista, percebeu sensivelmente os estímulos dessa proliferação de impulsos surreais, como se pode advertir nas charges humorísticas e, ainda mais, nos desenhos oníricos que os sucederam. A presença do telúrico, do oculto e sobrenatural, latente em grande parte da sua trajetória

43 Fruttero, Arturo, "Indagación de una pintura", em *Revista de Historia de Rosario*, Rosário, Argentina, Ano II, Nº 7-8, julho-dezembro de 1964, p. 35

44 "Há uma maneira de trabalhar as formas e as cores. Se o artista é realmente autêntico, isso será como sua impressão digital, uma coisa distintiva e particular, mas também um testemunho. Um artista não é um realizador solitário, é um homem conectado a seu meio social. É um testemunho na medida em que determina e aclara coisas que para os demais são fantasmais". Reportagem realizado por Rubén Sevlever sobre Leónidas Gambartes para a revista *Pausa* e publicada pela primeira vez no catálogo da exposição retrospectiva de sua obra no Museu Provinciano de Belas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fé em 1958.

45 Em 1958, a Comissão Nacional de Cultura encarrega Simón Feldman de realizar um filme sobre a vida e obra do artista com livro de Mabel Itzcovich e do próprio Feldman. Um ano depois, com o título de *Gambartes, pintor del litoral*, esse trabalho se projetou na sala de cinema Broadway de Rosário.

estética, se corporizou como uma orientação decisiva quando a busca do irracional, do maravilhoso, do mítico e do mágico se fez onipresente dentro de sua obra. Quando um mundo reprimido pela cultura urbana e burguesa da cidade portuária lutava para sair à luz e instalar-se no coração da arte moderna.

II. CULTURAS NATIVAS, SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA

De David a Tanguy

Em novembro de 1939, R. E. Montes i Bradley começou a publicar no *Boletim de Cultura intelectual* uma série de artigos sobre arte francesa com o título "De David a Tanguy", que se estenderam por quatro números até fevereiro de 1940. No último exemplar, dedicado em sua maior parte aos desdobramentos do surrealismo, se transcreveram parágrafos decisivos do *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*, redigido por André Breton, Diego Rivera e León Trotsky. Considerado um dos textos dorsais da vanguarda latino-americana, cujo ciclo histórico se fecha espetacularmente em 1938, o manifesto sustenta a independência do artista frente aos poderes políticos – lembremos aqui as fortes pressões sobre a arte e a cultura na Rússia de Stalin e a Alemanha de Hitler – sem cair no puritanismo, e assume como tarefa fundamental a preparação da revolução.[46]

A partir desse ponto Gambartes começou a ilustrar as páginas de rosto de *Boletim*, com incisivas vinhetas que acompanhavam os títulos de cada edição dedicada aos signos do zodíaco. Gambartes não era alheio a esses debates, e tinha uma posição comprometida com a esquerda mais radical. Ele havia produzido uma obra peculiar, na qual se cruzavam a crítica às realidades contemporâneas com o exercício da imaginação: um pensamento e uma capacidade inventiva que podiam transitar tanto pelo caminho do mistério sinalados pela pintura metafísica e o realismo mágico alemão, como pelo da subversão do mundo físico própria do surrealismo. *O Boletim de Cultura Intelectual*, a revista *Paraná* e outros empreendimentos editoriais de Montes i Bradley[47] foram espaços altamente receptivos para autores cuja obra oscilava entre um olhar crítico ao mundo circundante e a adesão a alguns aspectos do surrealismo, que naquele momento contava com um alto prestígio internacional. Trata-se de pintores e desenhistas como Juan Berlengieri e Pedro Gianzoni, que haviam pertencido ao círculo de Antonio Berni, aos quais se juntou mais tarde Amadeo López Armesto, um artista espanhol recentemente radicado em Rosário, que realizava obras enigmáticas próximas por sua iconografia, clima e sugestão às realizadas então por Gambartes. Do mesmo modo, a AIAPE era também um espaço receptivo, cuja primeira revista, *Unidade em defesa da cultura*, contava com ilustradores que revelavam as mesmas adesões estéticas e compromissos ideológicos. Por esses anos, Gambartes não apenas frequentava a AIAPE, participava de suas atividades e ilustrava a *Nova Gazeta* (a última publicação da agrupação), como também se reunia regularmente com o escritor José Portogalo – enviado a Rosário pelo jornal *Crítica* –, o poeta Facundo Marull, os pintores Andrés Calabrese e Domingo Garrone e os irmãos Guillermo e Godofredo Paino, escultores e gravuristas. Essa reunião revela as relações e intercâmbios entre intelectuais e artistas comprometidos, para quem o realismo e as novas formas de figuração eram tão importantes quanto o surrealismo. Antonio Berni, um modelo de criador comprometido da época, havia entrado em contato com essa tendência assim como com o marxismo durante a última fase de sua estadia parisiense, e a experiência terminou sendo tão significativa que seguiu evoluindo durante os primeiros anos da década de trinta, quando o artista se radicou em Rosário e criou a Mutualidade Popular de Estudantes e Artistas Plásticos. Ainda que os testemunhos dos membros desse grupo enfatizem às vezes certas opções estéticas, as produções se encarregam de mostrar que, junto às variantes do realismo de denúncia e as influências técnicas do muralismo de Siqueiros, a presença do surrealismo era tão importante quanto os procedimentos dadaístas, os repertórios iconográficos da pintura metafísica italiana e a severa marca formal dos realismos alemães. No caso de Gambartes, o realismo mágico e seu gosto pelo clima e os motivos metafísicos haviam encaminhado-o ao terreno do mistério, enriquecendo desse modo suas incursões no campo da plástica surrealista. A atitude do artista, longe de ser isolada, se vincula com a imersão onírica protagonizada por Spilimbergo, ao ilustrar a estranha aventura noturna narrada por Oliverio Girondo em *Interlúdio*, as pinturas, as colagens e os desenhos automáticos produzidos por Juan Battle Palnas (expostos no Teatro do Povo em 1939) e as mostras do grupo Orión em 1939 e 1940. Essa atitude também ilustra bem os cruzamentos estéticos e ideológicos que imperavam nos anos trinta, e alguns dos membros desse último grupo, como Orlando Pierri, Luis Barragán e o gravurista Mauricio Lassanky, haviam realizado experiências realistas e murais de grande formato que alertavam sobre as cruas condições dos trabalhadores rurais do interior do país poucos anos antes.[48] Como defendeu Raymon Williams, durante o período das Frentes Populares, "houve um reagrupamento de forças: os surrealistas com os realistas sociais, os construtivistas com os artistas folclóricos, o internacionalismo popular com o nacionalismo popular".[49]

Na última parte dos anos 20, o grupo da revista *Quê*, primeira publicação surrealista de língua espanhola e cujos dois únicos números se distribuíram em 1928 e 1930, mantinha-se desvinculada com as vanguardas plásticas e literárias de Buenos Aires, que, por outro lado, haviam sido poucos sensíveis à dimensão revolucionária dessa nova tendência. Entretanto, Elías Pitterbag,

46 Uma precoce recepção do texto foi o artigo de Borges "Un caudaloso manifiesto de Breton", publicado em El Hogar no dia 2 de dezembro de 1938. Segundo Jorge Schwartz, "*De maneira pejorativa, Borges identifica o texto de Breton, Rivera e Trotski com os manifestos dos anos vinte, repudiando-os por representarem o autoritarismo cultural e a imposição de projetos estéticos coletivos, inibidores de iniciativas individuais. De fato, é contraditório propor uma 'arte revolucionária independente' e ao mesmo tempo defender a aglutinação dos artistas em uma federação baseada na oposição à 'arte pura' e na preparação do artista para a revolução*". Em *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 458

47 Um desses empreendimentos foi a edição, em 1944, de um conjunto de poemas de Montes i Bradley reunidos em *Alabado sea tu nombre*, a primeira das Carpetas del Grillo com duas gravuras em ponta-seca feitas especialmente por Juan Berlengieri e um ex libris de Ricardo Warecki. É preciso destacar que o escritor também havia sido responsável durante os anos trinta por uma página de arte no jornal *La Capital*, que ele batizou de "Balumba" - termo que significa bagunça ou barulho – e onde apoiou a realização do polêmico XIV Salão, no qual se apresentaram de forma massiva as obras neorrealistas de grande formato produzidas por Berni e o grupo da Mutualidade.

48 "Em um afresco de grandes dimensões se pinta o drama da vida patagônica. É uma obra de Lasansky e Barragán", em Crítica, Buenos Aires, Argentina, 16 de outubro de 1935

49 Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 (1989), p. 83

um dos agitadores da revista, promovia reuniões no começo dos anos quarenta nas quais o surrealismo era praticamente o único tema de interesse e nas quais participavam artistas e intelectuais cujas conversas e práticas mostravam ainda os entrelaces entre essa tendência e a esquerda política que haviam caracterizado a última década.[50]

Em diversas capitais da América, como Cidade do México e Buenos Aires, o surrealismo constituía uma alternativa estética e política que ainda permitia traçar uma nova cartografia social e cultural. Gambartes, que havia se aproximado de suas premissas a partir das sugestões de Berni, se lançou ao mundo do sonho, das associações insólitas e das práticas automáticas; primeiro, através de sua série de charges humorísticas desenvolvidas entre 1937 e 1942 e, depois, através dos desenhos oníricos que realizou entre 1941 e 1945. Assim, manteve uma relação intensa e estável com os procedimentos criativos e o ideário do surrealismo, que lhe permitiu exercitar um olhar crítico sobre a realidade. Ao mesmo tempo, ele não deixou de levar ao primeiro plano crenças, superstições e práticas mágicas que formavam parte de sua experiência de vida desde a infância e se alimentavam de seus frequentes passeios pelos arredores da cidade e do contato com as pessoas mais apegadas à terra. Devemos recordar que os intelectuais e etnógrafos surrealistas tinham produzido durante os anos vinte uma corrosiva crítica cultural, ao mostrar com extrema familiaridade os costumes e as formas de vida das sociedades de outros continentes e o caráter convencional das concepções que regiam o mundo europeu.[51] O impacto dessas investigações sobre os povos africanos, oceânicos, asiáticos e americanos, e a influência dos objetos acumulados no antigo museu de Trocadéro foi tamanha que artistas como Man Ray e Yves Tanguy realizaram grandes exposições na Galeria Surrealistas com obras de vanguarda acompanhadas por objetos oriundos da Oceania e da América[51]. Além disso, durante os anos da diáspora e o deslocamento ao Novo Mundo pelo estouro da Segunda Guerra, os surrealistas se interessaram ativamente pelos mitos e pela magia das sociedades chamadas *primitivas*: as incursões de Seligman entre os índios Tsimshian, a radicação de Max Ernst no Arizona perto dos antigos artesãos de bonecas kachinas, a presença de Wifredo Lam no Caribe e de Breton no México e a edição do número ameríndio da revista *DYN* são algumas das manifestações internacionais do movimento, cuja projeção na distante Buenos Aires já era previsível.[52]

Gambartes exibiu suas ***Charges de Humorismo*** na Galeria Muller portenha em 1942, com um prólogo apropriado de José Portogalo e, anos mais tarde, em 1949, exibiu a exposição de tintas oníricas nas salas dos Amigos da Arte de Rosário, com uma apresentação do poeta Arturo Fruttero, que nesta oportunidade apelou ao caráter dorsal que tinham "a miséria" e "o mistério" nessa série de obras do artista[53] – miséria essa que pode aludir ao lado mais obscuro das condutas e pensamentos pessoais, ao mais questionável dos comportamentos sociais em um sistema que, ao privilegiar o lucro, é capaz de chegar a extremos impensáveis ou à carência de bens e condições materiais de existência. Todas as versões da miséria, assim como o mistério que abriga em episódios e coisas mais banais, foram uma realidade cotidianamente palpável para o artista que havia escutado de seu pai relatos fabulosos do monte tucumano, que havia experimentado visões e aparições e conhecido as crenças e rituais dos humildes habitantes do bairro onde passou sua infância. Como seu mestre Antonio Berni, como Juan Grela, seu inseparável companheiro da Mutualidade, Gambartes também percebia o caráter fáustico e depredador da modernização. A indagação da paisagem social latino-americana proposta por Siqueiros, a observação minuciosa herdada dos realismos alemães e a rejeição da cidade racionalista e burguesa do surrealismo produziram nesses autores um olhar agudo sobre a margem, que cada um processou em códigos altamente singulares. Grela, que havia migrado com sua família da distante província de Tucumán, mostrou precocemente em um quadro paradigmático a combinação da pobreza que rodeava os habitantes ocasionais de uma pensão em sua província natal com o terror sobrenatural que emanava das histórias narradas por um leitor. "*O quadro que denomino* O leitor – *diz Grela – é a lembrança de uma cena que quase todos os dias eu via em um bordel da cidade de Tucumán: ali, ao anoitecer, um homem estranho lia no seu quarto a todos os vizinhos que queriam ouvir um livro de contos truculentos. Esse ambiente de fantasia aterrorizante, combinado com miséria atroz, concretizada no leitor e seus atordoados ouvintes, me deu o tema para o quadro*".[54]

Entretanto, a tensão dirigida ao pólo de mistério presente nessa obra se definiu cabalmente quando o pintor encontrou em La Basurita – um bairro miserável encravado na zona sul da cidade – um ambiente quase rural, que evocava o que havia conhecido no Norte e cuja fascinação se prolongou durante longos anos.[55] Mais do que nas vilas e nos lixões que chamaram a atenção de Grela, o olhar de Gambartes se deteve com precisão na rua empoeirada do subúrbio, no pequeno arroio que corre entre alambrados e valas ou na última fileira de casas baixas limítrofes à planície. Na série de gravuras em linóleo que realizou em torno de 1942, o mistério se agiganta através de cabeças colossais e de árvores desnudas que, como figuras dolentes, alçam seus braços ao céu; de fantasmas e sombras que deslizam sobre o pavimento; e de crianças alucinadas no meio do casario. Porém, entre eles, havia também a árvore violentamente arrancada, a mão desprendida, a mosca gigantesca e o besouro que traça um redemoinho na escuridão, que nos falam de outra miséria, da guerra que corre o mundo como um vento incontrolável e desolador.

As crianças mágicas

Através dos desenhos oníricos, Gambartes havia construído uma horripilante antologia da guerra: campos desolados rodeados de arames farpados, soldados transformados em cadáveres, edifícios e muros em ruínas. Porém, havia adentrado também um terreno insinuado em algumas das charges humorísticas, do qual não retornaria mais: um mundo de bruxas e rituais de magia, de feitiçarias e seres terríveis; de vegetais antropomórficos

50 Rivera, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976

51 Clifford, James, "Sobre el surrealismo etnográfico", em *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectivas posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1988), pp. 149-188.

52 Alix, Josefina e Sawin, Martica, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, Museu Nacional Centro de Arte "Rainha Sofia", 1999.

53 Fruttero, Arturo, "Indagación de una pintura", *op. cit.*, p. 38.

54 Rodríguez, Ernesto B., *Juan Grela G.*, Rosário, Editorial Biblioteca, 1968, p. 2.

55 *"Na Basurita me encontrei com um mundo que me dominou... Tinha um clima ao qual eu estava predisposto, o ou era o clima que eu precisava, que me impulsionou a trabalhar... Sentia na minha própria carne aquelas coisas desse bairro, por ser, de alguma forma, o tipo de coisa que eu vivi na minha infância".* Em Ghilioni, Emilio, "Conferencia sobre Grela", Rosário, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 27/19/99, texto datilografado.

e personagens em metamorfoses fantástica; de superstições e crenças das pessoas que habitavam os casebres pobres do povoados campesinos e os sítios às margens no Paraná – gente que havia migrado das províncias do interior ou estava radicada há várias gerações, e que, apesar das sucessivas mestiçagens, ainda conservava vestígios das velhas culturas do Norte ou do litoral.

Em ***O ídolo***, uma pintura de 1944, ele volta a conjugar o sentido da devastação que tinge inevitavelmente a conjuntura bélica com um sentido de *primitiva* religiosidade que reafirma as indagações sobrenaturais do artista. Uma árvore partida em meio a uma paisagem lunar, rodeada de galhos e pedregulhos que parecem vestígios humanos, faz pensar inevitavelmente nos saldos sempre macabros de uma batalha vivida com expectativa e dor. Os traços inconfundivelmente antropomórficos do toco da árvore, reforçados pelo título do quadro, parecem remeter à leitura de *Ismos*, um importante livro de Ramón Gómez de la Serra publicado um ano antes, onde, no capítulo dedicado ao "Negrismo", fala das operações da vanguarda histórica nas primeiras décadas do século XX. No momento culminante da *négrophilie*, os artistas e intelectuais fascinados pela arte *primitiva* apelavam a toda classe de ídolos, desde as espetaculares esculturas africanas geometrizantes que despertaram a admiração dos *fauves* e os cubistas até aqueles troncos de formas sugestivas que, sem medir tamanho, evocavam divindades antigas e exóticas.[56]

Entretanto, apesar dessas chamativas correspondências, há outra referência que é altamente chamativa, considerando as inclinações literárias de Gambartes, especialmente pela poesia. Em torno desses mesmos anos, Oliverio Girondo terminava "*Tótem*", um dos poemas de *Persuasão dos dias*, com uma frase que parece interpretada plasticamente na pintura ***O ídolo***: "*Quem poderia me dizer se é um deus ou é uma árvore!*". A leitura de Girondo, cujo *Interlúdio* Gambartes conhecia – já que seu texto havia sido resenhado e suas ilustrações reproduzidas por Montes i Bradley no Boletim de cultura Intelectual – volta a tornar-se uma referência possível quando lemos "*Noite tótem*", um dos poemas de *Na masmédula*, na qual aparece uma palavra significativa na produção tardia do artista: *mitoformas*, nome utilizado para designar algumas de suas obras mais representativas a partir de 1954. Em 1958, "Topatumba", um dos poemas desse livro, foi editado em uma pasta com desenhos do poeta surrealista Enrique Molina, que arremedam, por sua combinação de elementos orgânicos e geométricos, tanto o universo agreste povoado de espíritos africanos de Wifredo Lam quanto os hieráticos deuses americanos de Leónidas Gambartes. Contudo, apesar de seu caráter premonitório, o estilo e a iconografia de ***O ídolo*** fazem com que ele permaneça ainda aferrado ao ciclo das pinturas humorísticas e dos desenhos oníricos em torno dos quais o surrealismo gravita, não apenas defendendo a imagem através da colagem e do automatismo, como também através da exploração do universo de crenças e das sociedades indígenas e dos grupos socialmente marginalizados. Desse modo, esses atributos o distanciam da percepção exclusivamente esteticista e formal do *primitivismo* clássico herdado dos cubistas franceses. Dois textos mostravam amplamente diversos exemplos de apropriação e recuperação da escultura africana e polinésia, das peças americanas e de todas as civilizações antigas realizadas pelos vanguardistas europeus: a tradução de *A arte primitiva* de Franz Boas, dedicado às manifestações visuais dos indígenas da costa norte-americana do Pacífico (que os surrealistas em exílio tanto apreciavam), e a publicação de *Universalismo Construtivo*, a coleção de lições do célebre vanguardista uruguaio Joaquín Torres García, que havia morado na Paris da moda da arte negra e assistido a estetização dos objetos pré-colombianos através de mostras como *Les Arts Anciens de L'Amerique* com as coleções do antigo Trocadéro. Porém, além disso, essa percepção oferecia um modelo de construção da imagem baseada em uma ordem ortogonal herdada do neoplasticismo, que ele encontrava prefigurado nas civilizações andinas americanas – uma ordem na qual se definiam retângulos através da subdivisão áurea do suporte, nos quais se inseria uma iconografia sintética que retomava a herança universal da humanidade. Os planos, a geometria e a abstração de Torres García davam a possibilidade de produzir um reordenamento dentro do suporte e uma construção sintética da imagem. Gambartes não tomou essa possibilidade de forma literal, mas sim como uma sugestão, o que lhe permitiu dispor as figuras humanas e animais, objetos e arquiteturas deliberadamente simplificadas não mais nos retângulos limitados por grossos grafismos, mas em uma ordem espacial que respondia às direções verticais e horizontais. Isso permitia definir tanto a localização dos elementos como também a profundidade de uma maneira nova.

Apesar de Roger Pla ter sugerido a seu amigo abandonar "*o remanso estancado do surrealismo*"[57] e lançar-se à aventura proposta por Torres García, tanto Gambartes quanto Grela já estavam interessados nesta orientação construtiva, que intuíam a partir de referências de outros artistas e de leituras isoladas, e que abraçaram desde a edição do livro, cada um à sua maneira, com força e convicção inabaláveis. No entanto, mais que essa sugestão, Roger Pla teve no caso de Gambartes um papel decisivo, que podemos intuir à luz das obras desenvolvidas a partir dos últimos anos da década de quarenta e das palavras de alguns críticos que veem em sua pintura uma afinidade com Pompeia e os etruscos, com Picasso e com Campigli, que haviam demonstrado claramente uma vontade de aproximar-se do passado clássico de *Occidente*.[58] A publicação de seu livro *A pintura pompeana*, em 1947, certamente foi um estímulo decisivo na configuração das novas imagens elaboradas por Gambartes e da nova ordem sugerida por Torres García, ele que, desde suas primeiras pinturas catalãs, havia recorrido também ao antigo mundo mediterrâneo.

As crianças mágicas, uma pintura presumivelmente feita em torno de 1953, permite inferir as aproximações de Gambartes à arte da antiguidade. Em um texto relacionado com a obra, talvez inspirado nas palavras do próprio artista, seu significado se define rapidamente: "*Esses músicos crianças representados na pintura participam em uma cerimônia mágica. Certas particularidades da obra evocam os afrescos pompeanos, que descrevem algumas práticas do culto de Dionísio vinculadas com a demonologia*".[59] As

56 Gómez de la Serna, Ramón, "Negrismo", em *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, pp. 123-136.

57 Carta a Leónidas Gambartes, 4 de novembro de 1944, reproduzida em Giunta, Andrea, "Voces múltiples para una cronología", en AA.VV., *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992, p. 133.

58 Trata-se dos ensaios de Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu e Roger Pla reunidos em *Gambartes*, Buenos Aires, Bonino, 1954.

59 No livro editado por Bonino, *op. cit.*, nota 27 y 57, s/p.

pinturas em murais de Pompeia[60], particularmente em alguns de seus estilos, apresentam cenas mitológicas deliberadamente emolduradas com a intenção de produzir o efeito de quadros aplicados nas paredes e de paisagens arquitetônicas que parecem visões percebidas através de janelas simuladas, exacerbando assim um efeito de perfuração dos muros. Entre os exemplares da antiga pintura de mural romana, os rodapés da Vila dos Mistérios podem ter oferecido um modelo de tratamento que o pintor rosarino pôde desenvolver em suas obras de cavalete. Os personagens da Vila dos Mistérios se dispõem sobre uma estreita pista e se recortam sobre um fundo de painéis retangulares, em que os protagonistas realizam rituais estranhos e solenes.

Nessa representação dos mistérios dionisíacos, os cerimonialistas se misturam com as figuras de Dionísio e Ariadna e com sua corte de sátiros e silenos, de tal forma que a dimensão mítica se confunde com a dos homens. É o que ocorre em ***A oferenda***, uma obra de 1962, onde se deslocam duas mulheres sobre um pequeno estrado, que são observadas desde as paredes pelas deidades que são objeto de sua devoção. Ainda que seja paradigmática, essa pintura não é o único caso em que Gambartes recorre a esse procedimento; em 1954, o esboço para um mural realizado em cerâmica para a residência de Isidoro Slullitel mostra um extenso rodapé com maternidades e mulheres com grandes recipientes seguidas em profundidade por outras figuras que posam hieráticas e solenes sobre um fundo com motivos geométricos.

A ortogonalidade que domina o sistema de Torres García, reforçado pela composição e a iconografia da pintura pompeana, impregnaram de estatismo e gravidade essa série de pinturas dedicadas a mostrar a vida cotidiana de um mundo de periferia, onde as casas se misturam com as pradarias, as pessoas se confundem com o ambiente e a terra permanece imprestável à lavoura. Nesses terrenos baldios, notavelmente próximos à cidade portuária e seus campos povoados de imigrantes europeus, se desenrola uma nota da vida *primitiva* cujos protagonistas privilegiados são figuras femininas anônimas. Representadas como mães ou como portadoras dos frutos da terra, as mulheres carregam seus filhos ou transportam morangas, melancias, espigas de milho e recipientes com água. Cobertas por longas túnicas, elas se dedicam à lavagem ou ao tingimento de tecidos, se encerram em íntimas confidências ou tomam chimarrão solitárias, emolduradas por uma austera arquitetura de paredões pintados com cal ou pela infinitude da planície. Porém, essa cotidianidade não está isenta de elementos extraordinários: ali estão as pagadoras de promessa e as possuídas, as curandeiras e as feiticeiras, as cartomantes e as exorcistas, as luzes ruins e os noturnos adivinhos que os confirmam.

O mago

Em agosto de 1958, Gambartes participou de um programa de rádio em que expôs os alcances da palavra *payé*, um termo que havia se tornado excessivamente familiar em sua pintura, dedicada há alguns anos a mostrar os rituais e crenças da população mais arraigada e, através dela, a indagar o passado mítico das antigas culturas americanas. "*Não pode o homem de nosso continente*" – dizia Gambartes – "*desconhecer a profunda raiz terrenal de manifestações como o payé, que são tão próprias do americanos*". Com ênfase pedagógica e uma atitude militante, o artista explicou que esse termo designava nas antigas sociedades indígenas os indivíduos que podiam chegar a "curar os males", "prever futuros", "comunicar-se com os espíritos", "transformar-se em certos animais" ou "atuar como deus protetor" através de certas capacidades e por meio de rituais mágico-realistas. Contudo, se tratava também de um conceito que, em virtude de sucessivas transformações, podia "*identificar não apenas o indivíduo dotado dessa capacidade mágica como também denominar os diferentes elementos que compõem seu ritual*".[61]

Está claro que as primeiras pinturas com esse tema, que apareceram na obra durante os primeiros anos da década de cinquenta, atendem cabalmente a essas premissas do artista. Assim, por exemplo, diante de ***Grande Payé***, não duvidamos que se trate de um homem rodeado de uma série de figuras zoomorfas relacionadas com os mitos e rituais. Coroado por um importante adorno de cabeça, com o rosto oculto por uma máscara de pedra e com o corpo coberto por pinturas e tatuagens, esse payé se diferencia das outras versões contemporâneas. Ainda que muitas vezes ostente o mesmo título – ***Payé*** e ***Grande payé*** –, essas figuras das outras versões aludiam aos objetos e personagens implicados nos ofícios mágicos e religiosos, por seu planismo e fantástica contextura. Porém, apesar dessa diferença, todas essas formas do começo compartilham algumas características similares e parecem descender de um ancestral comum cujos traços reforçam. Pelo nariz largo, os lábios grossos e as profundas órbitas ao redor dos olhos, todas essas representações do payé parecem nos remeter finalmente à árvore mutilada de rosto ligeiramente humano que aparece em ***O ídolo***. E talvez esse ar de familiaridade se relacione com uma questão básica da obra tardia de Gambartes: os temas profundamente americanos, que se referiam ao mundo sobrenatural e as crenças das antigas sociedades do território argentino, tiveram inicialmente um suporte formal obtido por via de um *primitivismo* muito genérico, que parece aludir tanto a manifestações das civilizações pré-colombinas como aos ídolos africanos e polinésios, ou aos objetos dos índios da América do Norte. ***Tapalque*** e ***Locodoige***, pinturas realizadas sobre papel, parecem reforçar a ideia de um olhar sobre a arte de diversas sociedades e particularmente sobre a arte negra: a primeira, pela forma do rosto e dos peitos, mostraria uma maior afinidade com a escultura africana; já a segunda é particularmente semelhante às máscaras que atraíram a atenção de Picasso. De todo modo, ostentava ainda esse *primitivismo* generalizado, com alguns motivos como as linhas quebradas e ondulantes para representar galhos e serpentes ou com o uso de pequenas faixas fazendo as vezes de lágrimas sob os olhos, que mostravam precocemente alguns dos traços mais típicos das cerâmicas pré-hispânicas do antigo noroeste argentino.

No decorrer da década de cinquenta, Gambartes realizou uma série de leituras e indagações sobre a arte da América antiga, particularmente sobre as civilizações dos Andes e do norte do país. Uma das obras consultadas pode ter sido o *Silabário da*

60 A caracterização da antiga pintura romana foi tomada de Janson, H. W., *Historia del Arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1965, pp. 150-156.

61 Gambartes, Leónidas, "Sobre el payé", texto datilografado.

decoração americana de Ricardo Rojas, cuja reedição tardia foi realizada por Losada em 1953. Outra obra, a "*Civilização Chaco Santiaguense*" dos irmãos Duncan e Emil Wagner, era consultada com devota admiração na oficina de Juan Grela, embora tivesse sido publicada há anos – uma leitura a qual Gambartes não pode ter sido alheio, considerando a admiração de ambos artistas pela arte pré-colombiana e sua aspiração em elaborar uma arte americana segundo a preconizada por Torres García. A partir da segunda metade dos anos cinquenta, a aparição frequente dos antigos estilos cerâmicos do norte argentino, com sua peculiar iconografia, constituiu uma referência que cobre toda a obra realizada por Gambartes até sua morte em 1963. Um exemplo cabal dessas influências é a pintura intitulada ***O mago***, uma das mais espetaculares versões do *payé* ou do *xamã* que domina as forças do mundo sobrenatural através de suas transformações. No centro dessa pintura, se ergue uma potente figura masculina que, por seus traços e atributos, combina o poder temporal com o terror sobrenatural. Acompanhados por dois cerimonialistas, que o observam atentos e solícitos, o payé porta cajados e exibe ostensivamente uma víbora presa entre os dentes, como prova de seu domínio sobre as forças da terra e o mundo dos homens. Dominada pela simetria, ***O mago*** parece recriar de forma muito livre alguns dos traços das urnas santamarianenses: as faixas sob os olhos em forma de lágrimas, o nariz como uma longa linha vertical, a boca serrada, as espadas ziguezagueantes e as serpentes enroscadas em espiral. Um olhar atento à sua saia e às suas complexas pinturas faciais e corporais permite detectar uma sucessão de rostos esquemáticos que evoluem verticalmente. Quando invertemos a imagem, novamente, como nas figuras antrópicas[62] do antigo noroeste, os rostos se apresentam um sobre o outro, mas desta vez não é o homem quem prende a víbora em sua boca, e sim o felino. O tema do *xamã* e dos homens que se transformam em animais ferozes, particularmente em jaguares, volta a repetir-se em várias obras tardias. O homem com traços desse animal tem sua contrapartida no felino antropomorfizado que, em duas versões de 1962, persegue e agarra outras criaturas do mundo dos espíritos – ***Felino*** – ou jaz com os esqueletos de seus oponentes no interior da terra como vestígios desses fantásticos enfrentamentos – ***Série da terra***. Em 1954, fazendo uso de uma linguagem altamente sintética, Gambartes produziu três figuras, sendo que uma delas ostenta traços ornitomorfos inconfundíveis e que parecem esculturas, por seu hieratismo e gravidade. Trata-se de ***Personagens***, a primeira versão de um tema que voltou a pintar durante 1961 e 1962, e que finalmente constituiu a última obra concluída antes de sua morte, em março de 1963. Com diferentes graus de abstração, mas sempre com uma iconicidade mensurada, os protagonistas dessas pinturas combinam traços humanos e zoomorfos. À primeira vista, poderíamos pensar que se trata de deidades com atributos de pássaros e felinos que compartilham alguns planos de sua fantástica existência com o mundo dos homens. No entanto, esses últimos parecem ser o tema recorrente dessa série de obras – cobertos de tintas faciais e corporais, com máscaras e disfarces evocando espíritos e divindades ou ainda como xamãs experimentado fantásticas transformações. Basta comparar os protagonistas de ***Personagens*** com as figuras de ***Deuses esquecidos*** ou de ***Mitologia mágica*** para percebermos que se tratam de seres que, apesar de suas vestimentas espetaculares, estão dotados na maior parte dos casos do caráter humano próprio dos cerimonialistas de cultos antigos.

Senécio

Paralelamente aos ***Payé***, aos ***Personagens*** e às diversas versões de ***Felino*** – séries que de alguma forma aludem às evocações dos cerimonialistas e aos processos de transformação dos *xamãs* em animais para aventurar-se no universo sobrenatural – Gambartes realizou outra obra paradigmática em 1958: ***Formas Kakuy.***[63] Assim como existiam nas sociedades indígenas do território argentino um conjunto de mitos e lendas sobre homens-jaguares, também eram comuns numerosos relatos relacionados com as aves. Entre eles, o da mulher que chora a morte de seu companheiro e se transforma na ave uruatú, ou da jovem que se transforma no pássaro cacuí ao ser abandonada por seu irmão na copa de uma árvore. Roger Pla considerava que, em ***Formas Kakuy***, Gambartes havia buscado "*um tipo de expressividade*" que não estava relacionado de modo evidente "*com o contexto literário dessa lenda*", mas essencialmente "*com seu conteúdo misterioso e dramático*". As formas valiam "*por si mesmas*" e se dispunham em uma organização cadenciada que acompanhavam "*a impressão sensorial da ave*", sintetizando ainda os diversos elementos do corpo "*para que trabalhem ao mesmo tempo como valor da forma*". Em consequência, para o escritor, essas *Formas Kakuy* faziam "*referência a uma realidade pré-existente*" e eram ao mesmo tempo "*formas inventadas*".[64] Além dos termos dessa reflexão, onde se pode ler as marcas do alto modernismo e de uma estética que bate em retirada junto com o real, Gambartes havia se manifestado a propósito de certos "*estranhos símbolos*" que rodeavam seus *payés* – neste caso o ***Payé da Dança Cerimonial*** – como "*materializações plástico-gráficas de um estado de sentimento relativo a nosso continente em geral e em particular a Argentina*". Tratava-se de "*aparências*" que não podiam ser transmitidas com uma linguagem naturalista e menos ainda "*serem explicadas pela palavra escrita já que ela diminuiria seu efeito expressivo e seu mistério*".[65]

Essa paixão pelo mistério não apenas transcorria através dos mágicos *payés* e dos personagens extraordinários como também havia encontrado um leito privilegiado na série das mitoformas. Esse termo, que na realidade não apareceu na obra de Gambartes antes de 1954 – ***Mitoformas em vermelho e branco*** é o título de uma obra desse ano – alude a um conjunto de seres de evidente origem sobrenatural. Ainda que, em alguns casos, por seu caráter antropomórfico, se aproximem às deidades ou a figuras humanas estilizadas, na maior parte das vezes parecem aludir a animais fantásticos. Esses últimos são vestígios de um passado mítico que se funde com a memória da terra, e guardam maior relação com os seres que aparecem em ***Entomologia mágica***, ***Bestiário***, ***Gênesis*** e ***Formas fósseis***. Assim como essas presenças, as ***Formas do rio***, o

62 González, Alberto Rex, *Arte estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

63 *Personajes míticos* recebeu o Prêmio "El Círculo" em 1957 e entrou na coleção de Domingo Minetti e possivelmente guarda relação não apenas formal como também significativa com *Formas Kakuy*. Nesta pintura, uma mulher e uma ave de patas e pescoço longuíssimos aparecem nos dois lados de uma figura central, que experimenta uma transformação extraordinária. Algumas cenas batizadas de *Mitologia*, uma de 1957 e outra de 1961, talvez façam alusões também a narrações míticas cujo significado desconhecemos.

64 Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosário, Ellena, 1959.

65 Gambartes, Leónidas, *op. cit.*, nota 60.

Peixe mágico, as ***Mariposas*** e os ***Insetos na luz*** permanecem tão imóveis quanto os esqueletos presos na pedra milenar.

Gambartes colecionava pequenos fósseis, e é possível ver nessa atividade a origem dessas obras, assim como de ***Pássaro fóssil, Pássaro pétreo*** e outras obras similares. Exemplares estranhos existiam também na pintura pompeana, onde os mais diversos objetos aparecem formando uma constelação – o que pode ter inspirado alguns desses inventários de uma vida extinta. Emilio Ellena lembrou que "*quando a busca, descobrimento e registro de seus personagens míticos esgotavam-no até quase destruí-lo, ele se refugiava na memória de Klee, que inspirou o seu acervo de insetos, alguns de seus aquários e o ajudou em seus registros de formas, que pressentia mais do que via, em suas caminhadas pelas margens do rio Paraná. Até inventou uma espécie de inverso algebraico do* Senécio *que chamou de* **Seduceo**".[66] Em uma evidente homenagem a Klee, Gambartes pintou sobre papel uma máscara circular que remete às formas, grafismos e texturas do artista suíço. Entretanto, não foi essa a única alusão ao admirado mestre: uma pequena abóbora pintada com cores claras e felizes, dispostas em espaços de bordas nítidas com alguns esfumados, emula a máscara ambígua e inquietante representada em Senécio. Contudo, essas relações não se esgotam no plano das afinidades formais, e arraigam em uma familiaridade profunda relacionada com a prática da arte e na particular combinação de candor e truculência que ambos artistas podiam incorporar a sua obra. A ideia de que a mão de Klee não obedecia somente a "*uma especulação intelectual*", mas que também era "*conduzida pelos impulsos mais obscuros*"[67] faz pensar na declaração de Gambartes em que ele alude à sua forma de produção: "*Eu não me proponho formulações de tipo informativo ou erudito. Trabalho com minha intuição, meus instintos, meu coração, que constituem, em suma, um conjunto de vaguidades, e também com meu intelecto. E se elas aparecem em sua dicção formal com certeza categórica, e se tendem à evocação do lendário ou documental, será em todo caso a resposta íntima que extraio do profundo*".[68] A possibilidade de relacionar os impulsos que proveem das zonas mais escuras às respostas extraídas das profundidades ganha ainda mais força quando lemos uma análise de Senécio que poderia ser aplicada a grande parte da obra do artista rosarino: "*à primeira vista, Senécio não é nada mais que uma cabeça de boneca, impassível, inofensiva. Mas logo se sente a queimadura desses olhos, que parecem girar em suas órbitas. A ternura do rosa e do amarelo se torna equivocada e se pensa nessas flores que, sob a aparência de beleza, escondem um veneno. Finalmente, algo indomável e vagamente demoníaco se revela nessa cabeça, que participa do felino e do humano ao mesmo tempo*".[69] A familiaridade de Klee com a arte dos povos *primitivos*, guardadas nos museus etnográficos alemães, encontrou na paixão de Gambartes pela arte pré-colombiana outra afinidade secreta, como se pode ver nas numerosas máscaras e rostos subdivididos em espaços geométricos que abundam em sua obra tardia. Durante esses anos, o artista havia lido e conhecido as imagens de alguns livros significativos sobre arte "primitiva" e pré-colombiana e havia visitado também alguns museus do interior do país que conservavam peças arqueológicas. Desse modo, como havia pintado essa pequena abobrinha com a máscara de *Senécio*, cobriu algumas abóboras maiores com grafismos geométricos de traços muito livres, como se fossem antigas cerâmicas do noroeste argentino. Nessa linha de trabalho, e como uma expansão de sua pintura, gostava de inserir alguns objetos que o acompanhavam em sua tarefa de artista: sua caixa de tintas, com a imagem de um pássaro que padece, inspirado nos tecidos da costa peruana[70], e sua chamativa pinceleira, um pedaço de madeira talhada que lembra as esculturas de Brancusi.

Sentindo e olhando a América

No breve texto em que Gambartes se referiu aos significados da palavra payé, aos seus papéis nas antigas sociedades americanas e a suas vivências no litoral argentino, ele também se estendeu sobre sua própria obra, chegando a parecer por alguns momentos um programa estético e uma reflexão sobre seu alcance. Tomando o ***Payé da dança cerimonial*** como exemplo paradigmático de suas realizações, ele sustentou que essa pintura estava "*realizada de costas às formas europeias*" e ao mesmo tempo "*sentindo e olhando a América*". Em outras palavras, ele estava utilizando seletivamente os "*elementos da linguagem*" tais como "*a composição, a cor, o grafismo, o desenho*" e estudando "*os processos com que a pintura moderna desmembrou o caminho da expressão específica*". O pintor utilizou essas modalidades de expressão com um sentido muito preciso, para mostrar sempre "*as relações mais profundas*" da antiga América – a vida cotidiana impregnada de magia e religiosidade (na qual assomava as marcas de um passado ainda vivo) e o universo mítico legível nas manifestações visuais desenterradas pelos arqueólogos, algo que, por outro lado, implicava um importante desafio. Ou seja, ele tinha consciência de que se tratavam de formas "*estranhas ao espectador comum, que até agora não se deparou com obras de caráter argentino-americano*".[71] Por esses anos, a excepcionalidade de Gambartes era recorrentemente assinalada pela crítica, e tanto ele como Juan Grela desenvolviam, no âmbito do prestigioso Grupo Litoral, uma prática artística e uma estética de corte americana que devia muito à pregação teórica de Joaquín Torres García. A leitura de Universalismo *Construtivo* e a peculiar aplicação de alguns de seus princípios por parte dos próprios artistas produziu tantas tensões com seus companheiros[72] como achados de qualidade e beleza extraordinárias. Através do traçado resplandecente, de linha despojada e desnuda e de planos de cores aguadas, Grela compôs um repertório da vida humilde do litoral, no qual permaneciam ativas suas inclinações sociais; Gambartes recorreu à herança do modernismo e às estruturas e os motivos da arte pré-colombiana para tentar reviver um mundo que, sem dúvida, terminava por ser altamente estranho e provocador em uma cidade portuária e mercantil como Rosário, erguida fundamentalmente por imigrantes europeus. Foi justamente isso que Gambartes reafirmou nesse mesmo ano em uma reportagem

66 Ellena, Emilio, *op. cit.*, nota 23, p. 7.

67 Muller, Joseph-Emile, *Klee. Figuras y máscaras*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1971, s/p.

68 Gambartes, Leónidas, "Respuestas a un cuestionario de la revista *Atlántida*", Rosário, 1960, texto datilografado.

69 Muller, Joseph-Emile, *op. cit.*, nota 66, s/p.

70 Gambartes pôde observar muitos desses desenhos no livro de Alfredo Taullard, *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, editado em Buenos Aires pela editora Guillermo Kraft, en 1949.

71 Gambartes, Leónidas, *op. cit.*, nota 60.

72 Una versão sobre as diversas linhas internas do Grupo Litoral e as perspectivas sobre a introdução de Torres García pode ser encontrada em Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, nota 7, particularmente no capítulo "Los pintores modernos: regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo", pp. 45-71.

de Rubén Sevlever: "eu acredito que pinto o sentimento da superstição, do mágico, da memória da terra, as formas e cores que ela suscita, a vida cotidiana de certo tipo de gente de nosso país (falo das pessoas mais arraigadas do nosso meio, o que de alguma maneira já é América) e tento expressar no âmbito do meu ambiente litorâneo o que ele tem de nacional, seu fundo mítico, profundo, que está mais além das grandes extensões semeadas ou dos campos com gado, que está no fundo anímico dos povos e que por ali se conecta com o homem universal, e tento fazer isso dentro da linguagem específica da pintura". Pouco tempo depois, nas respostas a um questionário da revista Atlântida, voltou a se posicionar como artista que falava na "linguagem da pintura, que é universal", mas também "como um homem da América", e voltou a reiterar seu repertório de temas que abarcavam o homem e a geografia, as lembranças e os mitos, a partir dos "símbolos ainda indecifráveis das velhas culturas nativas e da presença indubitável da sensibilidade contemporânea".

Múltiplas vozes para uma cronologia[1]

Andrea Giunta

Aproximar-se de um artista e de sua obra por meio de depoimentos, documentos e das diversas interpretações feitas sobre eles é uma lenta tarefa de "indagação e colagem"[2]. Presume o esforço de preparar e tecer uma imagem a partir de um discurso multifocal, diverso e eclético. Cotejar, encontrar contradições ou erros, fazer com que as múltiplas "vozes" - do artista, da crítica, de outros pintores - falem todas juntas.

Eliminar a visão única proporciona várias vantagens. Uma das primeiras é dar ao leitor a possibilidade de optar por uma perspectiva ou por outra, exercendo seu juízo crítico e convertendo-se em construtor da imagem do artista e de sua obra. Isto lhe propicia uma leitura ativa que o levará a comparar a obra com o que se escreveu sobre ela, a julgar o juízo crítico.

Esta construção por fragmentos só foi possível devido ao cuidado e ao afeto com que a família de Gambartes conservou tudo o que foi escrito a seu respeito. O trabalho foi realizado sobre um amplo arquivo de catálogos, ensaios, artigos jornalísticos, palestras, cartas, textos do artista, etc,[3] utilizando alguns critérios. O primeiro deles foi oferecer uma visão o mais ampla possível. Abarcar não apenas aquilo que era inerente à sua obra ou à sua concepção estética, como também os aspectos relativos à sua personalidade. Além disso, incluímos as exposições e homenagens realizadas após sua morte. No ordenamento, seguimos um caminho único. As citações às vezes ocorrem cronologicamente, outras vezes se articulam por temática.

Entre todas essas vozes aparece, por breves momentos, a nossa. Esta não pretende ser uma voz unificadora nem determinante, mas algo que tenta enriquecer, junto às demais, as diversas alternativas de interpretação.

1 Texto abreviado ao período 1909-1963 do texto publicado pela autora no livro AA.VV, *Gambartes 1992*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, 1992.

2 Assim foi denominada por Miko Lauer em seu livro *Szyszlo: indagación y collage*, Lima, Mosca Azul, 1975. Diferenças podem aparecer, visto que em nosso caso recorremos a uma ordem cronológica e reduzimos os depoimentos do artista devido à impossibilidade de entrevistá-lo.

3 Os dados inerentes à sua atividade profissional foram extraídos da cronologia realizada por seus filhos Betty Gambartes de Gordon e Leónidas Hugo Gambartes.

"[...] A diária vida familiar, sem sobressaltos econômicos, [...] era própria da classe média e a unidade surgiu para nós como uma prolongação daquele lar onde a mãe trabalhadora e suave e o pai notoriamente alegre e de atávico senhorio, podia estimar-se dos bem estabelecidos. Minha avó materna, dona Carmen Romero, deu a Leo a luz das primeiras letras [...]. Ela lhe contava de La Rioja, sua terra natal e exaltava a figura do El Chacho e suas correrias, como figura nobre e brava da terra. [...] Os fatos e personagens comuns de seu Tucumán querido, aos que o pai se referia quase sempre com ar festivo, contados pela Ita, como chamávamos nossa avó, talvez tenham influenciado a formação do ser imaginativo e o fizeram tomar gosto pela terra. Um sinal chamativo que deve ser destacado é a imagem da avó por sua integridade, adoração por aquele neto e o desprezo que tinha pelo que não tinha valor [...] poucos meses depois da morte da Ita, quando estava com seu irmão Roberto durante uma tarde, [...] teve a visão e a alegria que depois se desvaneceu de vê-la arrumando sua cama. "Não está vendo? É a Ita, ali", repetia ao irmão espantado, que não a via. Outra vez, passados alguns anos, voltou a vê-la apressada atravessando a rua Paraguay [...].
[Leo] foi um grande leitor desde pequeno. Na puberdade, ele e Roberto, o primogênito, haviam avançado na leitura literária. [...] Poucos anos depois, Leo necessitava expressar-se com as mãos, dar forma ao que às vezes desenhava no ar e nos pedia argila e barro para fazer figuras de animais e outras coisas [...]". (Lembranças do irmão Perfecto Gambartes)

"[...] O pai de Gambartes era um *criollo* modesto, de origem campesina, nascido e formado no ambiente montanhês e rural da nossa província de Tucumán. Sabia os nomes de todos os animais do monte, dos pássaros, das árvores e das plantas e conhecia as virtudes das ervas medicinais e maléficas. Com palavra vivaz e cheia de intenção, de cor e de entusiasmo comovido, relatava histórias tucumanas de homens culpados transformados em pássaros e animais, de sortilégios e conjuros, de fogos-f, de fantasmas e assombrações, de curas prodigiosas. A superstição, a verdade e a lenda e o conhecimento zahorí da natureza e suas criaturas se misturavam em seus relatos, numa fusão apaixonante do verdadeiro e do sonhado, do fantástico e do certo. Afirma Gambartes, que nunca os contos de gnomos e fadas lidos que leu mais tarde tiveram uma realidade tão viva e alucinante […]". (Córdova Iturburu, "Gambartes, oficiante del misterio", em *Gambartes* Buenos Aires, Bonino, 1954).

"[...] era característica que diferenciava esta família *criolla* à qual pertencia o pintor: simplicidade, bondade, nobreza intelectual autêntica e desdém pelo *êxito* fácil ou glória. Assim foi Leónidas Gambartes. Não se envaideceu quando já ninguém tinha dúvidas, aqui e no exterior, de que era um dos mais legítimos valores da plástica argentina; não se deslumbrou com a atenção ou o brilho da Cabeça de Golias; nunca teve dúvidas de que o artista lutador, quando "dentro dele está o segredo", pode realizar-se e realizar sua obra tanto no ambiente provinciano, por mais limitações que ele possa ter, quanto no multitudinário ambiente da capital […]". (Galfrascoli, Germán, "Luz y sombra de Gambartes", *La Capital,* Rosário, 5 de maio de 1963)

"[...] A pobreza lhe impôs o abandono dos estudos secundários e aos quinze anos começou, em um escritório comercial, a viver a monotonia cotidiana do pequeno funcionário […]". (Córdova Iturburu, *ib.*)

"[...] Acredito que qualquer vocação vai sendo construída ao longo de uma aprendizagem determinada. Eu sabia que não tinha vontade de estudar outras coisas, mas não sabia de verdade se gostava de pintura. Acho que a minha vocação nasceu com o trabalho. Quando era pequeno sentia inclinação pela pintura: eu pintava, desenhava; depois comecei a estudar, a utilizar um método; agora já estou longe do ponto de partida. Se eu pudesse voltar no tempo, não ia querer ser outra coisa, só pintor. Se voltasse atrás, não seguiria nenhuma das profissões liberais, muito menos num ambiente como o nosso, tão comercializado. No início, a vocação não é uma coisa consciente. Sempre fui muito reticente em relação às universidades, escolas e

1909
No dia 13 de fevereiro, na cidade de Rosário, nasce Leónidas Benigno Gambartes, filho de Pedro Leónidas Gambartes e Elvira Narvona, ambos nascidos em Tucumán. É o segundo de cinco irmãos (Roberto Francisco, Manuel Atilio, Perfecto e Pedro Alberto).
Rosário, cidade na qual transcorreu toda sua vida, se distingue como ponto de contato entre um desenvolvimento urbano acelerado, acompanhado de uma imigração recente (italiana e espanhola) e de uma população local, na qual perduram mitos e crenças que serão colocados de lado pelo processo de modernização. Espaço de encontros antagônicos onde convivem o rural e o urbano, a ideologia da tradição e a do progresso.
Gambartes estuda no Colégio Pueyrredón nº 66, de Rosário. Desde cedo manifesta interesse pela fotografia. Através desta técnica, capta aspectos da realidade circundante, que serão retomados posteriormente na temática de sua obra pictórica: bairros suburbanos, paisagens do rio Paraná, habitantes das comunidades ribeirinhas.

1924-1925
Trabalha como auxiliar de escritório em La Policlínica, entidade de serviços médicos da qual seu pai foi fundador e inspetor geral.

1927 (aproximadamente)
É funcionário do departamento de contabilidade da empresa cerealista Weil & Cía. Começa a interessar-se pela arte.

1932
Em 18 de agosto, é fundada a Agrupação de Artistas Plásticos Refúgio, na sala da biblioteca do antigo Museu Municipal.

1933
Em fevereiro, começa a trabalhar como cartográfico em Paraná Inferior, que depende do Ministério de Obras Públicas da Nação. Permanece nesse trabalho até cinco meses antes da sua morte. Gambartes tinha sérias lesões na vista, que o condicionavam a uma visão limitada e fragmentária. Apesar dessas limitações, que se acentuaram com o tempo, foi um destacadíssimo cartógrafo. Seus trabalhos ainda se conservam nos escritórios da

Paraná Inferior e formam parte da memória do museu dessa repartição.

1933-1934
Funda, com Antonio Berni e outros artistas de Rosário, a Mutualidade de Estudantes e Artistas Plásticos de Rosário, fechada pela polícia em 1938.
Em 1933, David Alfaro Siqueiros visita Buenos Aires e Rosário e faz a conferência "O artista a serviço da revolução".
Entre 1933 e 1937, pinta aquarelas sobre o ambiente de Rosário: o subúrbio, árvores e terrenos baldios.

1936
Com um amigo de infância, constitui a M.G. (Mignolo e Gambartes) publicidade.

1937
No dia 3 de junho, a Sociedade Argentina de Artistas Plásticos realiza sua primeira reunião. Vários cursos são organizados. Gambartes dá aulas de História da Arte.

1937-1942
Depois do breve período de formação com Berni, Gambartes começa a trabalhar sozinho. Faz a série de charges humorísticas.

1938
Ganha o Prêmio El Círculo de melhor aquarela. Ganha a medalha de ouro pela obra ***Arroyito Ludueña***, no Primeiro Salão Anual de Artistas Rosarinos, no Museu Municipal de Belas Artes Juan B. Castagnino.
Ilustra a capa do *El Suplemento* (Ano XIX, N.º 758, de 20 de abril de 1938) com a ilustração ***Minguito quiere ser guapo***.
Realiza as ilustrações iniciais da revista *Mellizos*, Boletim de Cultura Intelectual de Rosário, editada e dirigida por Rodolfo Montes i Bradley.

1939
Ilustra os livros *Rosario Norte y su vejez de media caída*, de Facundo Marull e *Poema de eternidad*, de R.E. Montes i Bradley.
Realiza ilustrações que fazem referência aos signos do zodíaco para a revista *Mellizos*.

organizações estatais. (Gambartes, Leónidas, entrevista realizada por Rubén Sevlever para o Catálogo da Exposição Retrospectiva no Museu Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fé, 1958)

"[…] O nome foi escolhido por José A. Dabay e aprovado por unanimidade: "Refúgio", dizia Dabay, "será o verdadeiro lugar de amparo dos artistas, amparo do qual até agora foram privados". E o emblema do Refúgio foi criado por Leónidas Gambartes […]". (Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario,* Rosário, Editora Biblioteca, 1968, p. 43)

"[…] A formação de um rapaz de Rosário, pelo menos quando eu era jovem, era mais do que problemática, era uma coisa ilógica. Onde estavam as expressões artísticas em Rosário para que alguém sentisse fervor pela arte? Apesar de tudo, esta cidade que veio ao rio, que foi construída em frente ao rio, contém um aspecto secreto. Algumas marcas do seu passado próximo ainda perduram. É muito jovem e, em realidade, se deve ao esforço dos seus filhos, o camponês galego e o *contadini* italiano, por isso sua falta de euforia aristocrática.
Porém, em 1932 [um grupo de rapazes] levávamos a sério esta proposta de ser pintores, apesar do ambiente e de tudo o que nos rodeava. Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Grela, o falecido Domingo Garrone, entre outros, decidimos saber de verdade o que acontecia nos ateliês do Velho Mundo. Para isto, recorremos a revistas e livros especializados, que logicamente estavam escritos em idioma estrangeiro, mas que foram traduzidos e circularam entre os interessados. Tudo aquilo foi um grande trabalho para nós, principalmente porque não contávamos com um ambiente propício. Durante muitos anos tratamos de encontrar coerência entre aquelas formas de expressão estrangeiras e o nosso mundo que nascia por forte vocação profissional.
Obviamente não houve mecenas. Não encontramos o apoio colateral das pessoas com sua simpatia. Pelo contrário, aqueles que pareciam interessar-se pela arte da pintura estavam muito mais distanciados que nós do problema. […] O fato foi que aprendemos a ser pintores e mais tarde, durante a época da massificação dos discursos para o povo, formamos o Grupo Litoral, cuja importância como ação no campo nacional é muito conhecida […]". (Gambartes, Leónidas, entrevista de Abel L. Rodríguez, "América en la pintura de Leónidas Gambartes", *La Capital,* Rosário, janeiro de 1961)

"[…] Trabalhávamos em um antigo museu que havia na rua Santa Fé. Berni tinha voltado da França e buscava gente. Ficou sabendo que ali havia rapazes que desenhavam e propôs que formássemos um agrupamento. Aceitamos porque ele nos dava aulas […]. A Mutualidade é o início do movimento moderno em Rosário. Até aquele momento, o que se fazia na cidade era um impressionismo pouco claro. [...]
A Mutualidade era a cabeça de uma vanguarda não somente pictórica, mas também científica. Porque Berni ensinava pintura, mas os irmãos Zeno vinham falar sobre medicina. Roger Pla ensinava literatura, Sigfrido Maza, filosofia. […] Depois, muitos foram para Buenos Aires. Gambartes e eu ficamos em Rosário […]". (Grela, Juan, entrevista realizada em Rosário por A. Giunta, agosto de 1991)

" […] O diretor da Mutualidade era Antonio Berni e entre seus membros estavam Berlengieri, Medardo Pantoja, que mais tarde entrou no Grupo del Norte, Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone, que está atualmente em Buenos Aires, Piccoli, Garrone, que desapareceu muito cedo, Roger Pla, que ensinava Literatura, Biscione, artesão e professor de Historia Argentina, Mántica, de Esperanto, Sigfrido Maza, de Filosofia, Sívori, Tita Maldonado, […] sem esquecer de Bertolano, que além de cumprir sua missão como cozinheiro, era um grande leitor e conhecedor das artes plásticas. E de García, que era uma promessa como pintor e morreu tragicamente poucos anos mais tarde. Como se percebe, um grupo heterogêneo e heterodoxo, que expressa a busca de uma organização que dê aos pintores facilidades e conhecimentos básicos, lugar de trabalho e, sobretudo, o estímulo do diálogo com seus iguais. Efetivamente foram

eles que propuseram ao Governo Provincial a criação de uma Escola de Belas Artes da Província, em 1935". (Slullitel, I., *idem,* p. 44-45)

"Retorna da Europa a Rosário, por estes dias, Antonio Berni. Viveu em Paris a dupla experiência, artística e política, do surrealismo. Sua presença melhora os ânimos, inquieta, suscita problemas, desperta preocupações artísticas e sociais. É fundada, naquele momento, a Mutualidade de Estudantes e Artistas Plásticos, verdadeiro ateliê de elaboração artística e de formação de personalidades, de estudo e de polêmica, onde um dia chega David Alfaro Siqueiros, grande muralista mexicano, com sua avassaladora eloquência jacobina, na qual arte e política se fundem em uma chama comum de desejo revolucionário. Tudo isto é vivido intensamente por Leónidas Gambartes. A arte e a política se misturam em seus pensamentos em um pandemônio de fervores ardentes e indiscriminados. No entanto, quando esta súbita labareda se serena um pouco, descobre Cézanne e Van Gogh, Gauguin e Picasso e, através destas autoridades da nova pintura, reflete sobre os problemas estritamente pictóricos da estrutura plástica, da cor, da expressão, da invenção e da liberdade criadora. Debruça-se então, no ateliê, pacientemente, sobre a tarefa de resolver os principais problemas teóricos da pintura perante a natureza morta. Mas adverte […] que por esse caminho só poderá resolver os problemas apresentados, por outro lado, pela Escola de Paris e que seu trabalho, de insistir neste rumo, lhe oferece somente uma perspectiva: a repetição de fórmulas europeias, recém-nascidas e que já manifestavam um começo visível de caducidade […]". (Córdova Iturburu, *ib*.)

Com a chegada do célebre pintor muralista David A. Siqueiros ao país, Leo teve a oportunidade de encontrar-se com ele. Ao ver os trabalhos que havia realizado David lhe perguntou surpreendido como tinha chegado a tal domínio da aquarela sem sair de Rosário. (Lembranças do seu irmão Perfecto Gambartes)

"[…] No começo, na época da Mutualidade de Rosário […] Gambartes realiza seus primeiros esboços naturalistas, rápidos e frescos, que são sucedidos por motivos fortemente subjetivados. Nestes, caracterizados por uma atmosfera afim ao realismo mágico, a matéria de um objeto natural (pedra, flor, caracol) vibra em uma aura lírica marcada por formas que aparecem em primeiros planos quase alucinantes. ***Naturaleza lírica***, título de uma tela daquele tempo (que ganhei de Gambartes e ainda conservo em meu poder), define claramente essa intenção desde o seu título […]". (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes,* Editora Emilio Ellena, 1959)

"Aproximadamente entre 1937 e 1941, Gambartes executa uma série de charges nas quais evidencia uma atitude à primeira vista insólita, muito diferente da que rege sua obra até aquele momento e ainda mais a partir da década seguinte, mais dramática ou ao menos grave […]. Se trata de têmperas de uma cor luxuosa, geralmente de dominância cálida (até mesmo os azuis e os céus estão cheios de luz) e de um desenho figurativamente firme, de linhas amplas e definidoras, destinadas a narrar uma história inspirada com frequência em temas infantis ou vinculados à mitologia ou à literatura infantil, às vezes baseada diretamente em um fato cotidiano. O aspecto lúdico da charge, caracterizado tanto pela forma e pela cor quanto pela história narrada, consiste no primeiro grupo, no modo de comentar o tema infantil, com a diversão e a graça que pode encantar uma criança, mas ao mesmo tempo, com um fundo irônico que implica certas alusões à condição humana em geral. É justamente nesta ironia que se põe em movimento a veia humorística do pintor que, sem atrapalhar a contemplação da criança, isto é, sem transgredir os limites da literatura infantil, atua somente para o adulto. […] quem conheceu Gambartes não poderá separar jamais de sua imagem este fundo crítico, inclusive algo sarcástico, que o habitava permanentemente, - põe às vezes em seus deuses esquecidos, em suas gêneses ou em seus fósseis, algo grotesco, algo na própria estrutura da linguagem, que não está longe dessa zona não necessariamente amarga nem exatamente alegre onde começa a careta do humor. […]—. Para Gambartes, as charges humorísticas eram uma diversão; ele as

1940

No dia 5 de novembro, falece seu pai. Nesta oportunidade, escreve um poema dedicado a ele.

1941

No mês de maio, expõe esboços de aquarelas em Amigos da Arte de Rosário. Participa do primeiro salão coletivo da Agrupação de Artistas Plásticos Independentes de Rosário com duas têmperas (***Comunicado de prensa*** e ***Prehistoria***) e uma aquarela (***Calle suburbana***).

Em setembro, expõe pela primeira vez em Buenos Aires, na Galeria Müller, as charges humorísticas.

Ilustra a revista *Paraná*, editada e dirigida por Montes i Bradley. Ilustra a comédia para crianças *El brujo de paja*, de Fryda Schultz de Mantovani, editada por Cuadernos del Litoral, série Hechos Líricos.

1942

Partindo do que era a Mutualidade de Estudantes e Artistas Plásticos, surge neste ano a Agrupação de Plásticos Independentes, com muitos integrantes do grupo anterior: os irmãos Paino (escultores), Biscione, Piccoli, Gambartes, Vanzo, Grela, Gianzone, López Armesto, García Carrera, Garrone, Uriarte, Warecki, Herrero Miranda e Nicolás Antonio de San Luis (escultor e pintor).

Mostra de 26 charges humorísticas na Casa do Artista, Santa Fé. Ganha o Prêmio "Rotary Club" de Rosário por sua aquarela ***El puente***.

1943

Ganha o Prêmio Bolsa de Comércio de Santa Fé, no XX Salão Anual de Pintura, Escultura e Gravuras de Santa Fé, com o quadro ***La calle*** (aquarela).

Expõe setenta obras (aquarelas, têmperas, desenhos e gravuras) no Museu Juan B. Castagnino, de Rosário.

Dá classes gratuitas na Universidade Popular Gratuita "Agustín Álvarez".

Entre 1942 e 1945 (aproximadamente) realiza uma série de desenhos a pena e outra de gravuras em linóleo e uma xilografia. Os moldes dessas gravuras (***Mandadero del vino***, ***Retorno***, ***El cuadro*** e ***El regalo***) foram recuperados, segundo relata Emilio Ellena, poucos dias antes da morte de Gambartes.

1944

Conhece Beatriz Obeid.

Ganha o Prêmio Adquisición, da Prefeitura de Rosário, pela pintura a óleo ***Suburbio.***

No dia 14 de maio, falece sua mãe.

Gambartes, que nesse momento estava realizando os desenhos oníricos, recebe uma carta de Roger Pla onde este o aconselha a adentrar na arte abstrata para sair do surrealismo. Pla propõe que ele leia *Universalismo Constructivo,* de Torres García. A documentação sugere que, provavelmente, Gambartes já estava pensando em seguir o caminho indicado por seu amigo.

Dia 17 de novembro, seus alunos do primeiro e do segundo curso de Desenho Artístico da Universidade Popular Agustín Álvarez lhe dão de presente o *Universalismo Constructivo,* de Torres García.

Gambartes e Grela leem o livro com avidez, pois proporciona respostas a problemas que surgiram a partir do aprendizado com Berni, na Mutualidade.

O *Universalismo Constructivo* contém capítulos (ou lições) fundamentais para entender a posterior elaboração plástico-conceitual de Gambartes. Permite que ele, em uma primeira instância, saia do plano descritivo das aquarelas iniciais. A partir de então, as figuras e a paisagem são tratadas em um plano ortogonal e geométrico que se apoia, em muitos casos, na medida áurea (***Figuras y paredes***, ***Mientras pasa la vida***, ***Don Piedrita***, ***El mate***). Gambartes mede, como indica Torres, horizontal e verticalmente, subordinando uma medida à outra. Em uma segunda modificação, ele passa da indagação em sua própria interioridade (desenhos oníricos) para a imersão no plano coletivo do mito. Atuando a partir da estratégia de *inversão torresgarciana* ("Nosso Norte é o Sul", *Universalismo Constructivo*, Lição 30), também se afirmará nele a intenção de fazer uma arte da América que não descarte o patrimônio da cultural universal. Neste sentido, incorporará a referência permanente a crenças populares de raiz pré-colombiana. Quanto à linguagem, integrará a paleta da cerâmica do noroeste argentino e algumas das suas esquematizações antropomórficas. O *cromo em gesso*, técnica que caracterizará sua execução, também pode assimilar-se ao trabalho de esgrafiado da superfície cerâmica.

separava tacitamente de sua obra, não porque as subestimasse, mas porque agia como o romancista ou poeta quando, de repente, escreve um romance policial. […] Este traço, a ironia, se acentua nas charges que poderiam ser considerados de temas adultos. […] ***Proyecto de sueño para oficinistas*** e ***Estudio sobre la timidez*** apelam para símbolos muito simples, no primeiro mais esotéricos do que no segundo. Mas, nos dois, a intencionalidade brincalhona leva no âmago de uma impugnação talvez não tanto o próprio personagem, mas sim aquilo que a vida - uma determinada vida - consegue fazer de tal personagem.

Além da tremenda habilidade manual do pintor […] não há muito a dizer em termos de pintura, simplesmente porque o artista atuava nesse caso como se estivesse de férias e este é outro significado agregado das suas charges. No entanto, é impossível negar o encanto desses planos de cor, a pureza e a elegância decorativa dos seus arabescos e contornos, a pura liberdade e o deliberado espírito de intranscendência que se respira neles, que nos contagia e nos faz participar de um prazeroso e fresco descanso […]". (Pla, Roger, "La veta humorística en Gambartes", em *Cinco cartones humorísticos de Leónidas Gambartes*, Ediciones Gambartes, 1973)

"Não é fácil objetivar o módulo estético de Leo Gambartes. […] Às vezes, suas charges apresentam uma profundidade lírica atravessada por relâmpagos de angústia e ácidas aparições súbitas de cores e desenhos encontrados. Uma desconformidade social, de viva raiz humana se reflete nos seus violáceos arrepiantes e nos sórdidos verdes limosos, substituídos por amarelos e azuis sujos. É quando a imaginação deste artista se revela. O subjetivismo que nutre suas criações se apresenta em formas concretas, não precisamente para agradar, mas sim para fazer com que o mais exigente em matéria de artes plásticas reflita.

Existe nas charges de Leo Gambartes uma permanente tendência humana. Sua linguagem - a cor - consegue matizações certeiras e é manipulada com extraordinária facilidade. Entretanto, esta maestria não se distrai no fútil de um jogo em qualquer das suas fases. Pelo contrário, ela evidencia uma busca constante para vencer os obstáculos. E os vence, não sem dificuldades e sofrimentos. Sua arte é atuante. Chega ao humorismo sublimando a infância e o sonho do homem, mediante um processo eliminatório do supérfluo. Desvalorizando e inutilizando premissas do formalismo, reúne sua inflexão e se integra a um além-mundo de formas corpóreas e identificáveis. Uma realidade opressiva, articulada em repressões, que detém o homem, que frustra sua trajetória no tempo - passado, presente, futuro - aparece em sua pintura. [...]

Fantasia e imaginação, sonho e realidade se conjugam em uma escala cromática expressiva. O abstrato tem uma função vital nas suas charges. Qualquer um deles é testemunho de uma preocupação varonil, de um anseio crescente. [...]

O objeto - seja este uma moeda, uma superstição, um preconceito, uma injustiça ou uma postergação - é o branco da retina de Leo Gambartes. E deste objeto palpável deriva uma maré onírica, curiosa, simpática que nos comunica suas liberdades e anseios, sua graça e sua profundidade projetada em lúcidas e alegres intenções. Em uma palavra, tudo o que está impregnado em uma zona que não se transfere em símbolos, mas em imagens de uma realidade tangível, cotidiana, jamais idealizada - uma pomba ou um fósforo - cria a atmosfera do sonho, do humorismo e da lágrima nas charges de Leo Gambartes." (Portogalo, José, "Los cartones de Leo Gambartes", prólogo para a exposição na Galeria Müller, Buenos Aires, 1942)

"[…] Leónidas Gambartes era um dos casos, não muito frequentes, do artista plástico possuidor de sólida e autêntica cultura humanística e de uma boa formação literária. Lembro que, de forma cordial e em tom de brincadeira, eu costumava manifestar meus ciúmes porque ele invadia minhas jurisdições e escrevia versos melhores que os meus, além de realizar bem seu trabalho de pintor […]". (Galfrascoli, Germán O., *idem*)

"[…] Gambartes faleceu no dia 2 de março de 1963. Poucos dias antes - a última vez que havia me encontrado com ele - enquanto jantávamos em um pequeno restaurante da rua Ovidio Lagos, em Rosário, ele comentou: 'Don Victor encontrou, no quarto

do senhor S. de Ventura y Santolaria, umas madeiras que poderiam ser - segundo a descrição feita por ele - uns moldes de gravuras feitas por mim há vinte anos'
S. de Ventura y Santolaria era o nome com o qual Gambartes havia *aristocratizado* o senhor Daniel Ventura. Este ancião vivia em uma casa de madeira de dois cômodos, em um terreno ao lado da casa de Gambartes, em Rosário, e tinha a virtude de agradecer e levar para casa qualquer objeto que os vizinhos descartassem. Gambartes descrevia frequentemente as peças do senhor Ventura nas quais 'dezenas de bigodudos o observam em molduras douradas e prateadas'. Os estranhos personagens aos que se referia o mestre eram os retratos de desconhecidos que este particular ancião havia salvado da destruição. [...]
Don Víctor - o senhor Víctor Pendivater - o outro personagem citado por Gambartes, se encarregou, junto a outros amigos do ancião, de organizar suas coisas. Entre a incrível quantidade de objetos que se amontoavam nos cômodos apareceram cinco gravuras - quatro linóleos montados e uma xilografia - que se incluem neste catálogo. Sempre será um interrogante como foram parar ali. Talvez um obséquio do artista. Talvez salvos de um ímpeto de destruição de Gambartes". (Ellena, Emilio, *Cinco grabados originales*. *Leónidas Gambartes,* Rosario, Editora Ellena, 1963)

"[…] As gravuras […], apesar de serem de um período intermediário da vida artística de Gambartes, revelam plena maturidade plástica do autor.
Passamos a analisá-los. Linhas: impecáveis, em infinitas variações tecidas sutilmente, com dinamismo e ênfase precisos. Formas: desde a racional geometrização dos objetos, passando por reminiscências equilibradas, como na anatomia do menino que contempla '***El cuadro***', chega a uma deformação intencional dos personagens saturando suas composições de expressiva espiritualidade (não dramática como Daumier), que serve de nexo para alcançar a unidade com a irrealidade das formas fantasmagóricas, […] em todos voga algo imaterial, transcendente, que não está rebuscado nas inclusões de símbolos mandálicos consabidos, como os da vida e da morte (a lua em ***El cuadro*** e ***El retorno,*** as cruzes nas janelas e no avião do quadro, que simboliza sem dúvida a destruição da guerra, com uma mão arrancada de uma vítima humana em decomposição, servindo de alimento aos insetos, simbolizados por uma única mosca gigante, mas a vida já renascendo nas flores do ângulo inferior esquerdo […].
Retorno: evidente composição onírica. A esquerda da cabeça rala do garoto do bairro, de onde surge o fantasma do homem adulto que também tem conexão com as pedras da rua do bairro. Parece que pretende fugir com o carro (a vicotira) parado no meio da rua com suas rodas em destaque (o sol, a vida). Sem as rédeas dos cavalos, cria a angústia dos sonhos, quando se quer fugir e se carece de pernas. No ângulo direito, acima, a lua com seus chifres invertidos, assinalando o fatídico destino da morte, sobre uma árvore desfolhada e talvez seca, com cinco ramos - os cinco irmãos Gambartes. O cinco se repete nas colunas do parapeito do edifício, decresce depois a quatro e finalmente a três - símbolo fálico masculino - sobre as aberturas quadriláteras da casa dos Gambartes - símbolos femininos - […]". (Ostrovsky, David, dissertação "Simbolismo en los grabados de Gambartes", pronunciada no Museu Municipal de Belas Artes Juan B. Castagnino, de Rosário, em 23 de agosto de 1964)

"[…] O pintor define esta etapa como de liberação do seu próprio eu, 'necessitava matar meus fantasmas individuais - diz Gambartes - para poder ocupar-me dos demais'". (Do filme *Gambartes* de Simón Feldman, 1958)

"[…] Quem são estes monstros que nos censuram quando os censuramos? São por acaso produtos de uma fantasia ilógica? Sonhos monstruosos da razão? Ou são as formas de um prolongado e multifacetado auto-retrato?
[…] vimos estes, vemos estes na nossa lembrança e ao nosso redor, mas nos esquecemos ou pretendemos esquecer de que eles são nós mesmos. […] A miséria e o mistério informam a pintura bifronte de Leónidas Gambartes, que, se não atinge

1945
Expõe 22 desenhos a pena em Amigos da Arte de Rosário. No I Salão Motivos de la Ciudad, realizado em Amigos da Arte de Rosário, ganha o Prêmio Adquisición pelo desenho a pena ***Suburbio.***
Inicia um repertório temático que manterá ao longo de sua vida: as séries de "bruxas", que depois se prolongariam nas "feiticeiras", "espíritas" e "conjurantes" dos anos seguintes.
A partir desse momento, duas séries temáticas podem ser destacadas. Por um lado, a que poderíamos chamar de "cenas da vida cotidiana", inclui as figuras na paisagem, as mulheres trabalhando e os personagens nos casarios. A segunda opera no nível mágico-religioso. Começa com as bruxas e os conjuros e adquire sua forma mais significativa nas séries de *payés* e *mitoformas*.
Também é importante destacar um diferenciado tratamento formal. As figuras cotidianas são compostas a partir do planismo, da ortogonalidade e do uso sistemático da medida áurea. Quando aborda o tema mítico, abandona a seção áurea, mantém o planismo e introduz a frontalidade. Essas não são separações taxativas. Temática e formalmente, as interpenetrações entre estas duas séries são constantes.

1946
A partir de 3 de junho, ministra o curso Introdução à Compreensão das Artes Plásticas, em Amigos da Arte de Rosário.
Em 11 de julho, casa-se com Beatriz Camila Obeid.
A partir desse momento, Gambartes data apenas algumas de suas obras. Esta indiferenciação cronológica responde à ideia de que todas as obras produzidas a partir de então expressam uma intenção semelhante, que se materializa de maneiras diferentes.
Gambartes retoma os temas populares, modificando notavelmente o tratamento das figuras e dos objetos. Por sua planimetria, pela sólida construção de base geométrica e de articulação ortogonal, percebe-se nestas obras a influência de Torres García. A pintura a óleo ***La pileta***, de 1949, é uma clara expressão das modificações produzidas em sua obra. O artista trabalha buscando uma ordem total, não imitativa, que vá da geometria à natureza. Seu objetivo não é

"descrever nem imitar, mas criar conjuntos dentro de uma ordem estética" (Torres García, *Universalismo Constructivo*, p. 34). O resultado é o *desenho verdade*, onde o falso conceito de visão física é retificado pela inteligência. Trabalhar no plano geométrico permite ao artista situar-se no sentido profundo do universal.

1947

Ganha o Prêmio Jockey Club, na categoria desenho do III Salão Motivos de la Ciudad, realizado em Amigos da Arte de Rosário, com o desenho a pena ***Puente Viejo sobre el arroyo Ludueña***.

No XXVI Salão de Rosário, no Museu Juan B. Castagnino, ganha o Prêmio Adquisición, por sua obra ***El tributo***. Pinta o quadro ***Paisaje de barrio***.

Gambartes se sente como um representante da comunidade. Nesse sentido, expressa mais o mito coletivo do que o individual. Capta a realidade que o rodeia a partir do plano ordenador do mito, buscando restabelecer o contato entre o sagrado e o profano. No relato mítico, a história local ganha significação eterna; remete-se a um tempo original, o do começo. Entretanto, seu gesto não é regressivo, representa a imersão nas origens como busca de um ponto de partida integrador. Gambartes realiza sua obra como oficiante. A meticulosa preparação prévia do suporte, bem como as várias etapas de realização da obra, nos levam ao tempo dilatado e pautado do ritual. Busca reproduzir na contemporaneidade a experiência de um mundo em vias de dissolução. Esgrafia na superfície o território do mito.

Em sua simbologia se vê claramente uma trama ou rede (estrutura simbólica) fortemente associada ao feminino. Além de representar mulheres, insiste em dois elementos: a terra e a água, princípios femininos, positivos e passivos, aos quais ele associa a chuva, a noite e a lua. Exibe a geografia da pampa e suas mulheres imersas no trabalho cotidiano. O feminino é valorizado como potência positiva: mães, conjurantes e feiticeiras têm o poder regenerador da vida, capacidade de profetizar, de conjurar e de dialogar com as forças superiores.

O mundo animal também remete ao feminino: o peixe, a serpente, a lagartixa, o sapo.

todos os homens, o que não é o objetivo, constituem os pés nos quais se sustenta nossa humanidade. [...]

Era preciso descer aos infernos e Gambartes havia descido para trazer-nos seus desenhos e aquarelas e, com a imagem do inferno à frente, mais segura e anelante se abre diante de nós a conquista do céu […]". (Fruttero, Arturo, "Indagación de una pintura", ensaio lido dia 6 de agosto de 1949, na exposição de aquarelas sobre vidro e "desenhos oníricos" que Gambartes realiza em Amigos da Arte. Publicado na *Revista de História de Rosario,* Ano II, N.º 7-8, julho-dezembro de 1964, p. 35-45)

"Os desenhos parecem fruto de longas horas extras de sua tarefa de artista plástico, dedicadas a consignar minuciosamente, com uma pluma, um desfile de pesadelos povoados de monstros e bruxas, paisagens angustiantes e cenas de terror.

A eficácia narrativa de suas obras é total e, em alguns casos, elas adquirem um valor próprio além dos temas representados. Assim, por exemplo, em ***Presencias***, uma cidade construída com pessoas onde as formas implícitas dominam a representação; ***Espantapájaros***, que congrega harmoniosamente grafismos variados; ***La visita***, com um bom trabalho de primeiros e segundos planos ou ***El conciliábulo***, onde o branco valoriza as sombras. […]" (H.A.P., "Curiosos dibujos de Leónidas Gambartes", *La Prensa,* Buenos Aires, 10 de maio de 1960)

"[…] Deus queira que não fiques no remanso estancado do surrealismo, cujas águas, no fim, são sempre malcheirosas. Pois temo que toda tua atual predisposição sensível, termine nesta já superada liberação para dentro - ou seja, ilusória. (Registremos que quem a superou não fomos nós, mas sim a realidade).

Porque não cais um pouco na arte abstrata? Como antídoto, não estaria mal. Ainda que, por outro lado, também tenha um perigo análogo. Como exemplo de antídoto te aconselho o livro de Torres García (que eu não li). Mas, outro dia, suportei o embate polêmico de um grupo de discípulos deste autor e pude apreciar seu valor antisséptico, ao mesmo tempo que o perigo tremendo de tudo isto. É um bom desinfetante. […]" (Pla, Roger, carta a Leónidas Gambartes, 4 de novembro de 1944)

"[…] Eu dava aulas em Amigos da Arte, com Gambartes. Os alunos lhe perguntavam o que podiam me dar de presente (porque eram aulas que eu não ganhava). O livro de Torres García estava na livraria Austral […] fomos perguntar quanto custava e não podíamos comprá-lo. Eu me preocupava com o problema da Seção de Ouro, da qual nos tinha falado Berni […]. Gambartes disse aos alunos que estava interessado no livro de Torres García e então deram de presente para ele. […] Gambartes fez alguns trabalhos na Seção de Ouro, mas abandonou. Ele se interessava muito pela arte pré-colombiana […]. No Grupo Litoral era o único apoio que eu tinha em relação a isto […]". (Grela, Juan, *idem*)

"[…] Estudioso de distintas expressões - arcaicas, gregas e etruscas, pompeiana e pré-colombianas americanas -, Leónidas Gambartes, ao aprofundar-se no mundo que o circunda, penetra na matéria colorística e na técnica pela qual essa matéria achará seu signo estético.

[…] Gambartes, reflexivo e austero em sua concepção da vida e da arte, conhece a importância da preparação da superfície, preparação específica de passes sutis e de pinceladas cruzadas para obter uma qualidade estética, graças ao frescor ou à transparência do óleo. Pinta figuras e, com sua disciplina intelectual e sensível, as enche de vibrações nas quais a pigmentação fundamenta no quadro um clima e um tom. O clima é oferecido por suas figuras de mulheres e de meninos tristes, pessoas opacas e doloridas, cujo vínculo com a terra é absolutamente perceptível. Estas figuras se agrupam em ângulo reto, com a planície ou o barranco atrás. De raiz tucumana e riojana, não é estranho que o pintor evoque - na província de Santa Fé - costumes dos antigos aborígenes guaranis quando pinta o *payé* ou o *conjuro* do sapo, fazendo surgir o batráquio sobre um fundo selvático, rodeado de cardos floridos, mediante os quais humaniza o animal no seu ambiente natural. As figuras humanas - mulheres

trabalhando ou em repouso, junto às típicas casas ou sob o céu de nuvens em movimento - unem o lírico e o dramático. Gambartes trabalha sobre o fundo anímico da paisagem, sustentado em uma severa simplificação geométrica, em uma firme estruturação de linhas e em uma transposição na qual o ancestral busca o telúrico e o cósmico, termos superlativos […]". (Brughetti, Romualdo, *Geografía Plástica Argentina,* Buenos Aires, Nova, 1958, p. 54-55)

"[…] Mulheres despenteadas, que andam durante todo o dia cozinhando e lavando, rodeadas de crianças sujas e malcriados, constituem a população visível cotidianamente, além, claro, dos bandos de garotos que vivem entre o pó e o barro das ruas e os terrenos abandonados da aventura de uma infância de riscos e surpresas, de experiências precoces, de surpreendentes aprendizados. Gambartes conta, evocando os dias de andarilho de sua infância por essas ruas e terrenos baldios, como, desde criança, se familiarizou com certas prodigiosas realidades, filhas da superstição e da pobreza. Descobriu ali, que o mendigo de todos os dias, de olhos transparentes e barba cor de estopa, era na verdade um lobisomem, ou seja, um ser sinistro que a certa hora da noite perdia sua cobertura humana para transformar-se em um lobo de pelos eriçados e olhos cintilantes com uma luz diabólica. Descobriu que a obscura e silenciosa senhora, em cujo barraco de latas chegavam furtivamente na luz do entardecer, mulheres procedentes de bairros distantes ou do campo, estava dotada de poderes maravilhosos: curava as crianças que, sem o auxílio da cruz de cinza sobre o espinhaço, morreriam entre convulsões, devolvia a felicidade à mulher abandonada transformando em amor apaixonado o desamor do cônjuge infiel, mediante rituais todo-poderosos realizados em torno de uma fotografia, sabia as palavras que sanavam os animais, conhecia o segredo das poções que, oportunamente derramadas no "mate", oferecido com ar desprevenido transformam a indiferença em paixão escrava, realizava tenebrosos conjuros, de mágicas consequências, do sapo que se enterra a meia noite, entre secretas palavras rituais no cemitério. […]" (Córdova Iturburu, *ib.*)

"[…] Interessou-se, especialmente, de maneira poderosa, quase obcecada, por certos personagens. E estes personagens - distantes descendentes de quem sabe que remotas mestiçagens - perduravam tenazmente, com seus mitos deformados na superstição popular […]. Sem saber, sem prever talvez, entrou em contato, através de certos personagens humanos, com uma veia do passado racial americano. Para quem soubesse intuí-la, essa *negrada* era o fundo da presença viva do que ainda resta do mundo indígena na zona ribeirinha. E foi ela que chamou espontaneamente a atenção do pintor, não uma ideia pré-concebida que o tivesse feito viajar em sua busca. Ele se interessava por estes restos de nativismo que ainda hoje realizam ritos arcaicos, curam seus males com sortilégios talvez pré-colombianos, recitam estranhas pregações e veem passar por eles, sem interferir, o mundo dos "brancos". Este foi o seu tema. Talvez essa inclinação de Gambartes, inicialmente intuitiva, tenha sido misteriosamente influenciada pela circunstância racial de que, pelo lado materno, há nele algo (nada mais que uma gota muito distante, é verdade) de sangue indígena. […] Mas enquanto o pintor mexicano tem diante dos olhos não só o espetáculo dessa realidade racial mas também as expressões artísticas que a perpetuam […], o pintor argentino só tinha diante dos olhos esses personagens isolados, essas mulheres e essas crianças em cuja mestiçagem sobrevive, muito eventualmente e escondido, aquele mundo racial. […] Por isso, sua façanha é quase paleontológica, já que de um isolado elemento reconstituiu artística e sensivelmente, sob o impulso inicial de uma intuição, um mundo desaparecido. […] Como com outros pintores americanos, a experiência técnica da pintura moderna, não só da chamada "Escola de Paris", foi usada por Gambartes como um veículo eficaz para dar vazão a um conteúdo indigenista. […] Tamayo no México, Mérida na Guatemala, ou Portinari no Brasil, utilizaram os ensinamentos de Klee, Picasso, ou as generalidades da pintura abstrata, cada um partindo de pontos de largada independentes, para dar forma a seus conteúdos temáticos nativos. A deformação expressiva; o valor psicológico dos tons e a vibração sensível da linha; o sentido do tempo e do espaço em função da trama compositiva; a especulação lúcida

São frequentes também os pássaros, símbolos da espiritualização, mensageiros dos deuses que, em grupos (***Nocturno agorero***), podem ter significados masculinos.

Os princípios ativos e masculinos são reduzidos. Entre eles, domina o sol, que permite ver, que se assimila ao seu interesse por descobrir e revalorizar culturalmente seu entorno. Associados a este princípio vital, o milho e o galo integram a iconografia dos elementos masculinos.

1948

Ilustra o conto *Os dois jardins*, de Monteiro Lobato, publicado no *Anuário Jackson,* de 1948.

1949

Expõe 33 aquarelas e 15 desenhos a pluma no Museu Municipal Genaro Pérez, de Córdoba . No V Salão Motivos de la Ciudad, em Amigos da Arte de Rosário, ganha o Primeiro Prêmio pela pintura a óleo ***Esquina de Empalme Graneros*** (Doação Dr. Pablo Borrás).

Realiza a obra ***Conjuro***, primeira em que utiliza a técnica *cromo em gesso* (conforme catálogo retrospectiva 1958), técnica que, a partir desse momento, caracterizará a maior parte da sua produção. Com esta obra inicia a série de conjuros e conjurantes.

Articuladas por planos, frontais, suas *mitoformas* se ativam emocionalmente através da pincelada que estrutura uma superfície de tipo mural. Sobre tábuas de *hardboard* preparadas com gesso e lixadas, o pintor aplica o pigmento e depois as risca, texturizando a superfície e trabalhando com as luzes de fundo. Recupera assim o trabalho artesanal da superfície cerâmica, atuando sobre a recepção tátil da obra. Essa solução também lhe permite tirar proveito da limitação de sua visão. Gambartes, que resolve a superfície a partir do fragmento e não da totalidade, avança por seções, exploradas com uma minuciosidade que também pode ser relacionada ao seu ofício de cartógrafo.

1950

Cria-se o Grupo Litoral. Seus fundadores foram, além de Gambartes, García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann, Uriarte, Warecki. Ao falecer Garrone e após

o desprendimento de Zerva, incorporaram-se Giacaglia e Ludueña.
O grupo manifestou um desejo integrador e construtivo, expressando-se só contra as formas acadêmicas e os convencionalismos, propondo, basicamente, trabalhar a partir de uma realidade internalizada. Apesar de terem como propósito instaurar as formas da arte moderna no meio artístico de Rosário, não propugnaram uma estética unificada. Isso pode ser observado na obra de seus integrantes, o que permite também deduzir uma preocupação comum em trabalhar com o ambiente ribeirinho e seus habitantes. Colocaram em prática uma intensa atividade realizando exposições em Rosário, Santa Fé, Córdoba, Tucumán, Resistencia e Buenos Aires.

1951

Nesse ano ganha o Prêmio Governo de Santa Fé, no XXIX Salão de Rosário, por sua obra ***Amigas*** e também o Prêmio Amigos de Alvaro Audet, no VI Salão Motivos de la Ciudad, em Rosário, por sua obra ***Esquina suburbana***.
Participa do Primeiro Salão de Arte Joaquín V. González, em La Rioja. O júri decide dividir o prêmio entre os participantes, com o objetivo de formar o Museu Municipal de Belas Artes com as obras adquiridas.
Ganha o Prêmio Adquisición Universidad Nacional del Litoral, no XXVIII Salão Anual de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura de Santa Fé, com o quadro ***Figuras en el paisaje***.
Expõe em Buenos Aires, no salão "Kraft" de Pintores Argentinos Contemporâneos, um ***Payé***, com a técnica de *cromo em gesso*. Começa assim uma série que será desenvolvida nos anos seguintes.

1953

Em julho, o Grupo Litoral expõe em Buenos Aires, na Galeria Bonino. Gambartes expõe ***Payé***, ***Cartomancia***, ***Figuras y paredes***, ***Los niños***.
Em setembro, viaja para Nonogasta, em La Rioja. Realiza numerosos esboços em aquarela.
Inicia a série ***Formas fósiles***.

1954

Expõe 33 *cromos em gesso* na Galeria Bonino, de Buenos Aires, com prólogo de Manuel Mujica Láinez. A galeria publica um livro bilíngue (espanhol/inglês) com

com as qualidades; o valor metafísico das tintas planas e a estrutura planimétrica […] foram outros tantos elementos cromático-lineares que aqui se adotaram não por puro esteticismo decorativo - como ocorreu com tantos pintores europeus e, em geral, com todos os seguidores do mundo moderno - mas em obediência a um objetivo artístico de conteúdo: dar uma presença pictórica ao mundo soterrado e misterioso […]. Uma humanidade elementar e obscura, às vezes tragicamente grotesca, surge nessas telas dizendo a gritos que foi esquecida, que ficou à margem do tempo […]". (Pla, Roger, "Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes", em *Gambartes*, Editora Bonino, 1954)

Gambartes responde a esta interpretação de Roger Pla em uma carta:
"Estimado amigo:
Com certa demora respondo tuas breves linhas e me refiro ao teu extenso artigo para *Life*, após lê-lo algumas vezes.
Em geral, acredito que se trata de um estudo muito perspicaz e sensível sobre meu trabalho, mas existem alguns pequenos detalhes - que não têm importância no conjunto - que deveria objetar, pois penso que não são assim como dizes: por exemplo, a coisa não nasce da negrada do barranco e da contemplação de suas tarefas e miudezas. Essas pessoas, em geral, são resíduos humanos que a cidade despeja nas suas margens e não acredito que tenham traços indígenas e costumes mágicos como apontas no teu escrito. O assunto é outro: nasce na realidade de outra maneira, sua origem não é tão imediata, tão contempladora, mas por alguma razão de comunicação pouco discernível me senti levado a expressar estas figuras, estas formas, estas características da paisagem da planície e da gente nativa. Fiz isto não buscando um indigenismo que quase não existe no país, mas empregando uma realidade que não é indígena, que é a da gente mais velha da terra cuja raiz pode ser aborígene e espanhola, mas substancialmente tudo o que realmente me interessa é algo como esta memória obscura da terra, representada por estas figuras que são simbolizadas no *payé*, perfeitamente captado nas tuas definições.
Por fim, haveria algumas coisas pequenas. Por exemplo, o fato de que eu tenha alguma gota de sangue indígena por via materna seria totalmente inexato, mais provável que isso acontecesse por via paterna. De todos os modos, tua extraordinária capacidade de análise me surpreendeu. Sempre me produz espanto a capacidade que algumas pessoas têm de penetrar além das aparências - neste caso as aparências condicionadas - e ver e descobrir as coisas essenciais.
Fica para uma ocasião melhor a discussão sobre alguns pontos que agora não aponto melhor, pois desejava lhe responder o mais rápido possível. Espero que tua resposta me dê a oportunidade de fazer uma longa carta, isto se ela não mediar a circunstância feliz de um encontro seja por uma viagem minha ou tua.
Saudações e carinhos para os teus, um forte aperto de mão do teu amigo".
(Carta de Gambartes para Roger Pla, Rosário, 12 de junho de 1953)

" […] Despojando-se da perspectiva […], Gambartes resolve suas formas na superfície e no espaço médio do plano, em consonância, rompe as cores da sua paleta com branco, preto ou o complementar, valorizando-os ou levando-os com frequência ao estado tonal ou à surdina dos campos, com algum dominante por saturação (vermelhos, alaranjados, azuis, roxos). Isola as figuras, quase sempre centrais e protagônicas em relação ao fundo, define bem seus contornos pela cor ou pelo valor até quase recortá-las e as submete a uma progressiva simplificação geométrica, abstraindo-as dos detalhes e dos traços locais.
Quanto à sua temática, começa recriando-a, encontrando um sentido para ela a partir do seu próprio âmbito da região - pessoas humildes, casas do subúrbio, animais e plantas da ribeira - em uma lenta, porém constante imersão no segredo dos cultos populares, no mistério dos gestos rituais, na magia dos amuletos e conjuros, transitando das coisas aos seus símbolos e dos símbolos aos seus signos, das formas da vida cotidiana às formas da lenda, das margens litorâneas aos âmbitos da América ancestral, ao petróglifo, ao fóssil, ao totem e das certezas da vigília à arriscada aventura

do sonho […]". (Vittori, José Luis, *La región y sus creadores,* Rosário, Editora Fundación Ross, 1986, p. 202-203)

"[…] Um artista não é um realizador solitário, é um homem conectado ao seu meio social. É um testemunho, porque determina e clarifica coisas que para os outros são fantasmais...[…] Acho que pinto o sentimento da superstição, do mágico, da memória da terra, das formas e das cores que elas suscitam, da vida cotidiana de certo tipo de gente do nosso país (as mais arraigadas ao nosso ambiente, que de alguma forma já são a América). Procuro expressar, no âmbito do meu ambiente ribeirinho, o que ele tem de nacional, com seu fundo mítico, profundo, que excede as grandes extensões agrícolas ou as fazendas de gado, o que está no fundo anímico dos povos e que, assim, se conecta ao homem universal. Procuro fazer isso dentro da linguagem específica da pintura.
[…] As escolas ou os *ismos* europeus são um estado da intelectualidade que fez exegese do problema geral das leis da pintura: essas leis são seculares e acredito que nunca haviam sido analisadas a estes níveis antes. A pintura europeia, a partir do Impressionismo, é até hoje um estudo parcial muito abrangente destas leis gerais. A própria fugacidade dos *ismos* determina esse caráter; quando as conheci, foram úteis para me expressar com liberdade no idioma da pintura. Quanto à tendência, como eu não posso repetir os problemas da intelectualidade europeia, talvez ela seja a descoberta das formas da América a partir do meu ambiente ribeirinho. [...]". (Gambartes, Leónidas, reportagem realizada por Rubén Sevlever, 1958)

"[…] Eu falo com a linguagem da pintura, que é universal. No entanto, como homem da América, como argentino, falo das suas memórias e dos seus mitos, do homem e da sua geografia, do vegetal e mineral, com a responsabilidade que os sinais ainda indecifráveis das velhas culturas nativas e a presença indubitável da sensibilidade contemporânea significam para o meu espírito. Almejo ser eu a nossa paisagem físico-cultural impregnada de vivências populares. (Gambartes, Leónidas, entrevista na revista *Atlántida*, 1960)

"[…] Nossas coisas são, para mim, o Continente Americano, que tem a história de todos os continentes do mundo e seus antecedentes culturais. Não é necessário ser um lince para perceber as nossas grandes culturas nativas, as maravilhosas expressões do Peru, a arte pré-colombiana, a da Guatemala e do México, para não abundar em maiores detalhes, e se compreenderá que possuímos um caudal maravilhoso de antecedentes nos quais seus habitantes chegaram às mais altas expressões artísticas através do ímpeto do seu impulso criador. Agora que, sob o pretexto de universalidade, querem nos reduzir à linguagem parcial dos *ismos,* só podemos advertir que a arte não é uma brincadeira, é uma função transcendente do homem, mantida desde a pré-história e que ainda não se apagou. No que se refere à geografia da pessoa humana, das velhas lembranças míticas, ou das lendas do nosso povo, aparece um leque infinito de novidades que são úteis para o artista criador. Quem não tiver certeza absoluta de que a arte é uma missão transcendental que por uma misteriosa razão deve ser realizada, é melhor que se dedique às tarefas práticas da vida. […]". (Gambartes, Leónidas , entrevista de Abel L. Rodríguez, 1961)

"Eu só tentava escutar a voz das coisas ao redor e muitas vezes pensei que algo mais forte do que eu me obrigava a trabalhar infatigavelmente para expressar todas essas vozes anônimas; talvez por isso tenha chegado a acreditar que um artista é, antes de mais nada, um revelador de verdades essenciais, solidário com as pessoas a quem, de alguma maneira, representa". (Gambartes, Leónidas, *catálogo exposición Galería Génesis*, Rosário, 1977)

"[…] Gambartes só encontrou esse modo peculiar de expressão e só expressou o que fez com tanta força e convicção por ser um artista do século XX. A seu respeito se disse: "Pela forma, Gambartes se mostra como um pintor culto do ocidente; pelo

textos de Manuel Mujica Láinez, Córdova Iturburu e Roger Pla. Os jornais *La Razón*, *La Nación* e *El Mundo* e a prestigiosa revista *Ver y Estimar,* entre muitos outros meios, bem como os jornais de Rosário, escrevem numerosos artigos sobre essa exposição.
Esta mostra representa sua consagração em Buenos Aires. Os laços entre a capital e o interior sempre foram criados como relações entre centro e periferia. Esta oposição mostra um espaço de conflito onde noções como as de atraso e provincianismo, progresso e internacionalismo representaram um papel importante. Buenos Aires cresceu às custas do interior. Esta é a visão generalizada existente nas províncias. No campo artístico, a capital ocupa um papel de legitimador para os artistas do interior, comparável ao que os grandes centros europeus e norte-americanos exercem para os artistas de Buenos Aires.
Gambartes foi reconhecido em Buenos Aires a partir da afirmação de uma estética de aspectos voluntariamente regionalistas. Em um espaço dominado pelas derivações da geometria, surgido na década anterior, as obras de Gambartes e do Grupo Litoral foram valorizadas como expressões novas no ambiente vanguardista da capital. Uma carta que o pintor envia à esposa quando está em "esta cidade de apuros" mostra que ele sentiu essa exposição como o começo do seu reconhecimento.
Começa a série de **Mitoformas**.
Realiza o esboço do mural para a residência do doutor Isidoro Slullitel, em Rosário. O mural foi feito em lajotas de engobe, na cerâmica Alberdi, e a paisagem foi realizada por Jorge Vila Ortiz. Sem o apoio de um programa estatal, em Buenos Aires e em Montevidéu o projeto do muralismo ocorreu de um modo fragmentado e inacabado. Torres só conseguiu fazer os murais da Colônia Saint Bois (atualmente destruídos). Buenos Aires conta, como máxima expressão, com os murais de Berni, Colmeiro, Spilimbergo, Urruchúa e Castagnino, na Galeria Pacífico.
Em Rosário, Grela realizou um mural modificável, em vidro, para uma residência particular. Gambartes concretizou apenas o projeto para a casa do doutor Slullitel.

1956

Viaja a Santiago del Estero e realiza esboços em aquarela. A editora Meridion, de Buenos Aires, publica *Poemas de amor*, de Alfonsina Storni, ilustrado por Gambartes. Ilustra também o conto *Visita de pésame*, de Fernando Asuan Rico, publicado no jornal *La Capital*.

Expõe 25 obras na galeria Pizarro, de Buenos Aires.

É convidado para participar da Bienal de Veneza.

1957

Ganha o Prêmio El Círculo, instituído pela primeira vez por essa associação.

É convidado para a IV Exposição Internacional de Artes de São Paulo, Brasil. A obra ***Conjuro ofídico*** ganha o Primeiro Prêmio Adquisición Intervención Nacional, no Primeiro Salão do Litoral de Entre Ríos.

No Salão Nacional de Artes Plásticas de Córdoba, ganha o Primeiro Prêmio Adquisición, por sua obra ***Figuras en el paisaje***.

Participa do Salão Cinzano (Galeria Velázquez, de Buenos Aires), realizado com o patrocínio da Embaixada da Itália e do Ministério de Educação da Nação.

1958

É convidado para participar da I Exposição Bienal Interamericana de Pintura e Gravura do México. Sua obra ***Brujería*** ganha o Primeiro Prêmio Adquisición, no III Salão Nacional de Pintura e Escultura de San Miguel de Tucumán. No XXXV Salão Anual de Santa Fé, a obra ***Litoral*** ganha o Primeiro Prêmio Adquisición "Martín Rodríguez Galisteo. Participa do Salão Pan-Americano de Porto Alegre, Brasil.

O Grupo Litoral realiza uma exposição na Galeria Van Riel, de Buenos Aires, com uma apresentação de Julio Payró. Também expõem no Museu Casa de Avellaneda, de San Miguel de Tucumán.

É incluído na seleção argentina para a Exposição Internacional de Bruxelas, Bélgica, onde ganha a medalha de prata.

Uma mostra retrospectiva de 199 obras é realizada no Museu Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fé. A Comissão Nacional de Cultura encomenda a Simón Feldman um filme sobre a obra de Gambartes. O roteiro, de Mabel Itzcovich e Simón Feldman, incluiu textos de Roger Pla e a conteúdo, é um ondígena americano, um primitivo." Sentimos a tentação de inverter estes termos para dizer que, pelas formas, é um primitivo e pelo conteúdo, um ocidental culto.""[…] o conteúdo da sua obra, nascido pelo pensamento de um artista culto do século XX, evoca a angústia do ser humano em geral, em todos os âmbitos do mundo. É a universalidade da ideia e da linguagem artística o que atribui um real significado à obra de Gambartes." (Payró, Julio E., Gambartes, Rosário, Editora Ellena, 1960)

"[…] Este quadro (***Paisaje de barrio)*** tem a ver com um salto em sua obra, consequência do contato com um dos maiores criadores que a América Latina já teve, Torres García. Em 1944, Torres publica o Universalismo Constructivo, que Leo leu cuidadosamente e cuja leitura sugeriu a vários companheiros do grupo que depois se estruturaria como Grupo Litoral […]" (Ellena, Emilio, conferência pronunciada em14 de julho de 1980, na exposição "Homenagem a Gambartes", realizada na Gordon Gallery, em Buenos Aires)

"[…] Não pode ter deixado de conhecer os livros mesoamericanos do tempo, do espaço, do culto, das genealogias: os códices, esses estupendos *cromos em gesso*, em longas folhas dobradas, desenhadas e pintadas em papel de copó, sisal ou amate, cuja pasta era branqueada com uma mão de cal, alisando-se em seguida o grão da folha com estuque de carbonato ou sulfato de cálcio, sobre o qual eram aplicadas as cores diluídas em água […]". (Vittori, José Luis, *ibíd.,* p. 203)

"[…] Em 1950, realiza seus primeiros *cromos em gesso*. […] O pintor cubano Mario Carreño expôs em Buenos Aires, em Bonino - que naquela época se chamava Samos - em 1949. […] Acredito, como hipótese de trabalho, que eles vêm daí (os *cromos em gesso*). Mario pintava sobre papéis preparados ao gesso, comprados nos Estados Unidos. Acho que ele descobre uma técnica que se adapta a um dos fortes condicionantes de sua obra: sua visão. […] Este seria o aspecto mais pessoal da sua realização quanto à técnica. […] A técnica é cola e gesso. Não há documentos sobre qual é a proporção. […] Ele tinha que fabricar os papéis porque não os encontrava aqui. Usava gesso e cola, mas talvez houvesse outro aglutinante. Colocava com espátula e pincel e depois lixava. Usava aquarela, a melhor que conseguia. Era muito nobre no uso dos materiais. Ele inventou o nome de *cromo em gesso*. […] muitas vezes sobre o *cromo em gesso* colocava pintura a óleo, outras vezes a pintura diretamente. Gostava muito de obter texturas. Às vezes, colocava um papel sobre a pintura a óleo ainda fresca e o levantava, conseguindo uma textura enrugada". (Ellena, Emilio, *ib.*)

"[…] Este é um método para tratar o suporte com sucessivas camadas de gesso com aglomerante à base de borracha, que depois de seco oferecia no plano do quadro uma superfície mate, sem lampejos brilhantes, seco e absorvente ao mesmo tempo, branco como o cal e com as associações proporcionadas pelo mineral. Esse material, poroso e ávido por umidade, é apto para ser coberto com tinta diluída em água - Gambartes usou aquarelas […] - e mediante pinceladas de distinta saturação e valor, permite sutis velaturas, graduando a quantidade do meio. Depois de aplicar a pintura, riscando e ponteando com o cabo do pincel ou de instrumentos agudos, esse fundo é levado à emergir nas superfícies da cor. É aí então que a cor e o tratamento conferem aos planos qualidades que se associam com a regularidade vegetal dos campos semeados movidos pelo vento, o solo coberto de palha e ervas, os galhos e as folhas dos barracos, o conjunto entrelaçado dos cestos e os trabalhos tecidos ou tramados vegetais e têxteis. Ele utiliza esses procedimentos na época de seu apogeu como artista. Dessa forma, incorpora à obra total um novo conceito: a repetição. Um gesto que responde à mecânica do corpo e não à indústria, que supõe a reiterada manobra uniforme e regular sobre o suporte. […] Uma trama cuja regularidade natural aproxima a repetição orgânica daquela obtida pelo homem com materiais primários, não industriais, elaborados artesanalmente. Também indica a presença de um tempo e de um trabalho reiterado e invariável, um ritmo hipnótico do qual é difícil

se desvencilhar, que subjaz como fundo no quadro, diferenciado apenas por matizes e valores [...]". (Sendra, Rafael, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, p. 53-54)

"[…] Leo trabalhava em um caderno de notas, depois transpunha as linhas principais que lhe interessavam ao papel de gesso e a seguir trabalhava por segmentos, porque não tinha a visão total da obra. Sua visão era de uns vinte por trinta centímetros, depois disso se produzia uma grande distorção. […] Tinha um claro problema de visão ao qual se referiu apenas uma vez em sua obra, no quadro ***El bálsamo para los ojos***, onde o personagem feminino pega o bálsamo de uma tigela e o leva aos olhos. [...]". (Ellena, Emilio, *ib.*)

"[…] o grupo não se formou com base em uma tendência plástica comum, mas com base no desejo de constituir uma unidade orgânica e coerente que respondesse às necessidades de um meio em formação, capaz de entender as novas correntes que estavam surgindo nas artes plásticas.
O mérito principal do grupo foi o interesse pelas novas correntes, de tal modo que se converteu na ponta da lança da renovação do gosto plástico em nossa cidade. Sua influência foi grande em Rosário e chegou a se incorporar ao âmbito nacional com uma categoria própria. O grupo foi se afirmando pouco a pouco em nossa cidade e o meio respondeu bem. […] O contato entre pintor e público estava começando a gestar-se e começa a crescer em Rosário com o aparecimento do Grupo Litoral […]". (Slullitel, Isidoro, conferência na mostra Homenagem a Leónidas Gambartes, Biblioteca Mitre, Rosário, maio de 1973)

Manifesto do Grupo Litoral
"Desde o começo deste século, no campo das belas artes explodiu, e se agrava dia a dia, o choque de conceitos. Apesar de não pretender fazer da pintura - ramo que vamos particularizar neste caso - um instrumento polêmico, consideramos necessário fixar nossa posição, esclarecer à medida do possível nossa compreensão estética e expor, sincera e firmemente, os motivos e os fins de nossas propostas artísticas.
Entendemos que a luta conceitual iniciada nada mais é que a consequência da tremenda comoção sofrida pela humanidade, em todas os campos, cujos efeitos se agudizam, precisamente, em meados do século em que vivemos, provocando o despertar sobressaltado do homem. Seus olhos se abrem a um panorama estranho, e busca em suas próprias profundezas a explicação de fatos inesperados, de formas recém-nascidas, de ressonâncias surpreendentes. Tendo em vista esta alvorada inaugural se cria no espírito novo que necessita, para expressar-se, um idioma também novo.
A concreção cabal deste idioma deve ser dada pela arte. O sensorial cumpre desde agora uma função de veículo que transporta as impressões a zonas mais profundas, onde habitam os novos estados da alma. A pintura atual não pode se conformar com o plácido fenômeno óptico; não pode parar nos limites da chamada beleza exterior; não encontra prazer somente no jogo da luz que provoca reflexos transitórios, entonações frágeis, nas falsas reproduções das coisas, na natureza de suas paisagens insignificantes, de seus aspectos gratos a cópia realista; pelo contrário, trabalha com o espírito do artista como um estímulo que a impulsiona a criar outras formas sobre as formas dadas, a buscar nas coisas sua essência, além de sua aparência.
Não respaldamos escolas nem somos catequistas de nenhum *ismo*. Somente condenamos o sentido acadêmico e as fórmulas convencionais, pois consideramos que elas restringem a liberdade do homem para expressar as revelações do seu novo espírito com uma nova linguagem.
A liberdade, dentro da rigorosidade do ofício, cuja plenitude desejamos atingir, é fundamental para a conquista dos fins estéticos que esta geração reivindica.
Estamos aprendendo a usar conscientemente esta liberdade. Estamos treinando a técnica que nos levará à sua mais pura e nobre expressão. Estamos a serviço do homem de hoje e do seu novo espírito.

música foi gravada diretamente na zona ribeirinha pelo Instituto de Musicologia.
É convidado pela primeira vez para o Prêmio Palanza.
Pinta o quadro ***Formas Kakuy***.

1959
O filme *Gambartes, pintor do Litoral*, de Simón Feldman é projetado no cinema Broadway, de Rosário. Ganha o Primeiro Prêmio com o quadro ***Mito arcaico,*** no II Salão Ika para o Centro, Norte, Cuyo e Litoral, realizado no Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, de Córdoba.
O Ministério de Relações Exteriores e Culto, com motivo da realização de uma Semana Argentina em Lima, Peru, convida o artista a participar com o envio de duas obras (***Magia del maíz*** y ***Personajes mágicos***).

1960
Realiza uma exposição na Galeria Van Riel de Buenos Aires, com prólogo de Juan Batlle Planas.
Expõe desenhos e aquarelas recentes na Galeria Renom, de Rosário.
Expõe 14 desenhos oníricos na Galeria Libertad, de Buenos Aires.
É convidado para o Prêmio Palanza pela segunda vez.
Participa da Primeira Exposição Internacional de Arte Moderna realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires com a obra ***Mitoforma.***
Ingressa na docência universitária no Instituto Superior de Música, da Universidade Nacional do Litoral, onde ministra a matéria Historia da Arte.

1961
É convidado para fazer parte da mostra Arte Argentina Contemporânea, patrocinada pela Embaixada Argentina no Brasil, no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro.
Envia a obra ***Mitología mágica***.
Ganha o Primeiro Prêmio de Pintura do Salão Nacional de Artes Plásticas com o quadro ***Espacio y figuras***, com medalha de ouro outorgada pela Câmara de Deputados da Nação. É convidado para o Prêmio Palanza.

1962
Em outubro lhe concedem uma pensão por invalidez. Essa pensão chega quatro meses antes da sua aposentadoria e um pouco antes de sua morte; após quase trinta anos

de trabalho como cartógrafo, apesar de sua lesão visual. Somente a partir desse momento, e por muito pouco tempo, pôde dedicar-se totalmente à pintura.
Participa da Primeira Bienal Interamericana de Arte, organizada pela Indústria Kaiser Argentina, no Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, de Córdoba. Essa mostra (cujo júri foi presidido por Herbert Read) foi exibida em Washington. Nessa oportunidade, R. Rockefeller adquire a obra ***Personajes***, *cromo em gesso*, de 1962.
Realiza-se a exposição *100 desenhos e pinturas da coleção Emilio Ellena*, no Museu Juan B. Castagnino, de Rosário.

1963

Falece no dia 2 de março.
O colecionador Emilio Ellena, de Rosário, edita um catálogo de gravuras de Gambartes (Editora Ellena), a partir dos moldes do artista, que apareceram pouco antes da sua morte. As gravuras foram expostas na mostra *Gambartes, sua obra gráfica*, na Galeria O, de Rosário, em outubro de 1963, com a apresentação do catálogo.

Desejamos agora que as pessoas que observarem as obras que colocamos à consideração do público nos acompanhem neste aprendizado e nesta compreensão. Desta maneira, o fruto do nosso árduo trabalho amadurecerá para benefício recíproco ". (Reproduzido em Bruniard, Mele e Eduardo A. Serón, "Gambartes", Cuaderno de Publicaciones de APROA, N.º 1, Rosario, 1986, p. 19)

Payé da dança cerimonial

O estudo etimológico da palavra *payé* (pa-yé) permite deduzir que nas línguas das tribos tupis, da qual provém, ela define o indivíduo que profetiza o fim, a morte.
As informações deixadas como legado pelos cronistas dessas raças, que são a raiz da América, especificam que *payé* é quem, mediante enganos e criando ao seu redor um clima de mistério, consegue fazer com que todos acreditem que possui condições que o situam em um mundo sobre-humano, ao qual, segundo essas crônicas, é impossível que pertença.
Porém, quando se analisam as origens dessas notas históricas, se descobre que os autores não têm possibilidade de aceitar certos processos mágicos, abundantes em nossa América. A maioria deles, de posições religiosas rígidas - jesuítas, como Manuel da Nóbrega ou José de Anchieta, calvinistas como Juan de Léry - entram em contato com a conduta mágico-religiosa dessas raças e captam delas apenas o rito exterior, que julgam artificial ou falso.
Surge assim uma primeira, e sem dúvida errônea, definição de *payé*: é o feiticeiro, ignorante e mentiroso, que se dedica a tal ofício porque o considera cômodo ou lucrativo.
Mas é impossível que o homem do nosso continente desconheça a profunda raiz telúrica de manifestações que, como o *payé*, são tão próprias do ser americano.
Podemos aceitar como primeiro significado da palavra *payé*, o que tem como propósito caracterizar o indivíduo que, por uma capacidade inata e intransferível, pode curar os males — seja por meio de uma medicina primária ou por meio de rituais mágico-religiosos —, a prever o futuro e a se comunicar com espíritos, bem como a transformar-se em certos animais (o *payé*-jaguar dos guaranis) ou a agir como um deus protetor (um *payé* ensina os tupis a plantar a mandioca).
O conceito anterior sofre sucessivas transformações e serve posteriormente para identificar o indivíduo dotado dessa capacidade mágica e também para denominar os diversos elementos que compõem seu ritual. Por isso, o *payé* é o amuleto que ele entrega para a cura e a profecia em si; é, em síntese, o espírito que vincula o feiticeiro com os entes mágicos que ele cria ou transmite.
Longe de ser uma instituição social própria das organizações primitivas das raças americanas, o *payé* vive na linguagem e no sentir dos homens que compõem ainda a verdadeira raça da América. Assim, nossa ribeira é um exemplo evidente da manutenção e da prática dessa magia simpática que se corporaliza no amuleto cheio de propriedades que abrange os mais diversos fins, todos igualmente misteriosos.
No ***Payé de la danza ceremonial*** se expressa, evidentemente, o espírito da dança, todo o conteúdo mágico que é próprio do *payé* e que neste caso se concretiza na dança ritual mítica que evoca esta estranha figura que nada mais é que um *payé* em um dos aspectos de sua evocação. Por outro lado, se sabe que as danças entre as criaturas primitivas que alcançaram uma civilização na América é um ato repleto de sentido de invocação aos seus deuses.
A pintura é realizada ignorando as formas europeias, apesar de os elementos da linguagem (composição, cor, grafismo e desenho) serem o resultado do estudo dos processos com os quais a pintura moderna europeia desmembrou o caminho da expressão específica. Esses elementos são usados sentindo e olhando a América, adotando suas relações mais profundas como podem ser o *payé* e os estranhos sinais que aparecem nos cantos da obra e que são materializações plástico-gráficas de um estado de sentimento relativo ao nosso continente em geral e em particular à Argentina.
Essas aparências (que não podem ser explicadas pela palavra escrita, já que ela diminuiria seu efeito expressivo e seu mistério) são desconhecidas para o espectador

comum, pois até agora ele não se deparou com obras de caráter argentino-americano, que buscam as raízes mais profundas do nosso ser nacional e que tratam de identificá-lo para tomar consciência da nossa raiz coletiva.
(Gambartes, Leónidas, *Programa LRA Radio Nacional,* agosto de 1958)

"[…] Existe uma dualidade quando Leo usa a palavra conjuro. O conjuro são as conjurantes, as pessoas que praticam o conjuro, mas também são os sinais vinculados ao ato mágico realizado por elas, que seriam o espírito do conjuro. O mesmo ocorre com o *payé*. Em alguns casos é a referência ao payé físico que se entrega, às ervas, à boneca. Em outros, é o espírito da coisa. Esta dualidade está presente em toda a obra de Leo […]". (Ellena, Emilio, *ib.*)

"[…] O *payé* é o amuleto mágico com o qual o nativo cura suas doenças, provoca um encantamento de amor ou desencadeia a fatalidade e a morte sobre seu inimigo. A bruxa ou a curandeira, provavelmente descendente remota da feiticeira da região ou do *shamán* guarani - que às vezes dá as cartas, proporciona receitas milagrosas ou pronuncia conjuros infernais - faz seu *payé* com matérias secretas e o entrega ao cliente com determinadas recomendações. Geralmente este *payé* assume a forma de um boneco diabólico cuja estrutura lembra certas representações totêmicas e, de modo muito sugestivo, o peixe, de grande importância na vida econômica das populações primitivas riberinhas desaparecidas, enquanto comunidades tribais, no fim do século XVIII. Não é ousado supor que ele esteja incluído nas representações mágicas primitivas, com significados especialíssimos. O poder que se aloja no *payé* é aterrador. Certos elementos mágicos que lhe pertencem (ossos, penas) evocam, por sua forma, utensílios do período paleolítico europeu. Este clima de horror e de magia insondável é transladado por Gambartes à tela na sua série *payés* e tudo - isto é o importante - graças a jogos cromáticos e formais que, se considerados abstratamente, estão cheios de sentido plástico, de valor formal […]".

"Para Buenos Aires o nome de Leónidas Gambartes já é uma revelação definida. Com profundidade telúrica e cósmica, ele nos trouxe a mensagem colorida e esperançosa das terras e das pessoas do interior, radiantes e ressuscitadas, em uma obra de vastos alcances plásticos. [...]
Não faltará, sem dúvida, quem considere Gambartes um localista, limitado, folclorista, etc. Quem pensa desta maneira não percebe que Gambartes, devido a tanto localismo, chega a dar esta universalidade que só os verdadeiros criadores encontram. Estamos acostumados a que a universalidade do sul-americano signifique geralmente a perda de sua personalidade, já que seu maior desejo é ser mais europeu do que os próprios europeus, e viva em um constante mimetismo.
Na arte, antes de ser universal é preciso ser absolutamente pessoal, ter criado um estilo, uma linguagem própria, uma visão inconfundível e individual dos seres, das coisas e da paisagem, que depois, unicamente por sua hierarquia e qualidade, chegam a constituir um valor universal. Esta personalidade não se forma na rua, nos salões, no meio acadêmico, mas na mais absoluta e verdadeira solidão.

Tudo isto e muito mais transcende a obra de Gambartes, com quem dividimos alguns momentos dos seus dias sem solidão e com confusões e acolhimento, deste Buenos Aires que o agonia e perturba. Deste Buenos Aires que, só aparentemente, observa com total indiferença o que ocorre entre seus irmãos do interior e que o recebeu em forma insuspeitada. […] De sólida cultura, sua voz grave e uma facilidade de exposição difícil de encontrar em homens do seu ofício fazem de Gambartes um finíssimo e ágil conversador. Quando o conheci em Rosário, pouco tempo depois de estar com ele e outras pessoas, sua amenidade havia feito da reunião um apaixonado grupo de ouvintes e um só conversador dinâmico e loquaz […]". (Moretti Canedo, Malisa, "Una pintura argentina con tendencias universalistas es la de Leónidas Gambartes", *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 23 de março de 1955)
"[…] O mural era uma linha na qual sempre desejou trabalhar, influenciado talvez pela ideia de gerar uma pintura que se relacionasse com movimentos da América que lhe interessavam muito. Este interesse não estava no formal e embora criticasse o muralismo mexicano, o fazia em relação com o que Torres e os muralistas haviam apresentado como um acesso mais direto da obra ao público. […] Se tiramos as figuras podemos quase ver uma estrutura construtivista como as utilizadas por Torres na maior parte da sua obra. As medidas fundamentais respondem à proporção áurea. […] Esta criação seria como um resumo, nela começa a introduzir o tema fundamental da sua obra, estas cenas cotidianas na técnica do "cromo em gesso". (Ellena, Emilio, *ib.*)

"O Prêmio El Círculo foi muito importante na Rosário de vinte anos atrás […]. Uma sociedade que tem um teatro que se chama 'El Círculo', com as pessoas mais inquietas e com possibilidades econômicas, organizou um salão, um prêmio que era um verdadeiro incentivo para o artista. Convidaram as pessoas mais relevantes. […] Leo, Grela, Vanzo, Herrero, Uriarte, Ottmann, García Carrera, os pintores mais destacados da cidade. O júri também foi um esforço por parte dos organizadores: convidaram Julio Payró, Jorge Romero Brest e não tenho certeza se Manuel Mujica ou Cordova. Eram os mais respeitáveis. O envio de Leo era extraordinário. ***Personajes míticos*** (por muito tempo de Minetti), o ***Acuario***, do doutor Ostrovsky e o que ganhou o prêmio, o ***Conjuro rojo***. Houve um reconhecimento generalizado de que Leo era o ganhador. […]" (Ellena, Emilio, *ib.*)

"[…] Era nesta época diretor do Museu Jorge Vila Ortiz, que realizou o mural, e secretário de Eduardo Seron […]. Convidam-no para fazer uma retrospectiva. Leo resistia a participar de eventos oficiais. Era muito anárquico, não militava em nenhum partido político específico, mas era um homem de ideias muito progressistas. Naquele momento, depois da queda de Perón, não conseguiam convencê-lo a receber uma homenagem oficial, mas Eduardo e Jorge o fizeram mudar de ideia […] A exposição de Santa Fé é muito transcendente com respeito à sua obra. Ele desenvolveu sua obra, nos primeiros anos, em condições muito precárias, lutava com a falta de espaço. Seus "cromos em gesso" se acumulavam, terminava um quadro por semana e vendia poucas obras. […] Ele engessava as duas faces, porque assim conseguia a mesma tensão em ambas. A face posterior ficava em branco e era apoiada sobre o outro quadro, mas as faces se encostavam, o que sempre produzia

um pequeno atrito no quadro sobre o qual era apoiada. Não era possível emoldurá-la. Mas para a retrospectiva, toda sua obra foi emoldurada, o que teve muita importância para sua conservação. […] O outro grande subproduto da retrospectiva foi que Simón Feldman pôde trabalhar com comodidade no filme […]".(Ellena, Emilio, *ibíd.*)

"[…] O envio ao Palanza é um dos momentos culminantes da sua produção. Viajou a Santa Fé comigo […] e da sua exposição selecionou as obras que o representariam. Foram ***Mitología mágica***, que depois foi de Birri, ***Las curanderas*** e o ***Gran Payé Yuyero***. Havia outras que não me lembro. Leo não obteve o prêmio nas três oportunidades em que concorreu, mas sim teve a ventura, neste mesmo ano, de ser convidado para participar de uma exposição organizada pelas Relações Exteriores em Bruxelas […]". (Ellena, Emilio, *ib.*)

" As Formas Kakuy aludem às lendas populares. O kakuy é um pássaro noturno que vive na região do norte argentino. A tradição fala de uma mulher que, abandonada no bosque por seu irmão, pendurada em uma árvore, sentiu que seus braços se contraíam, que da sua pele emergiam penas e que suas pernas se convertiam em garras, sua boca em bico, seus olhos diminuíam, convertendo-se assim em kakuy. Desde então, vaga pela selva chamando o irmão com um canto semelhante ao pranto". (Coluccio, Félix, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, El Ateneo, 1950)

"[…] ***Formas kakuy***, com alusão temática à lenda dos irmãos, busca um tipo de expressividade - e a consegue - que não tem nada a ver com o contexto literário desta lenda, mas sim com seu conteúdo misterioso e dramático. As formas valem por si mesmas e se compõem em ritmos que acompanham de certo modo a impressão do voo da ave, cujos elementos (patas, asas) estão sintetizados para que sirvam ao mesmo tempo como valor da forma. Por isto, estas formas kakuy são formas que fazem referência a uma realidade preexistente, mas ao mesmo tempo com formas inventadas, o que é um paradoxo. [...]". (Pla, Roger, *Leónidas Gambartes*, Rosario, Editora Ellena, 1959)

"[…] Nascerá em uma família cujo sobrenome será Gambartes. Fogo sobre fogo, água sobre água, terra sobre terra, ar sobre ar. O tempo saberá ler este sobrenome. Gamb-artes. Gamb-artes. Gambartes. Homem das Artes. Homem que estará nas Artes. Argentino nascido em Rosário. […] A terra onde nasceu Gambartes é plana, quase plana. As alturas do barranco nos quais ele passeia são uma localidade da geografia. Às vezes, coisas suspensas e em cada uma destas situações seus habitantes resolvem mitos, têm abandonos, se protegem, alongam seus músculos, governam o juízo ou o perdem. Então aparecem as mitoformas do amparo, as mitoformas da cura, as mitoformas da cor, as mitominerais, as mitovegetais, as mitoanimais, as mitoestruturas, as mitoartesgambartes. A resolução de Deus, sua invasão na consciência é mais de regiões do que de homens. O pintor foi educado a partir deste princípio. Ele o protegeu e o ensinou a seguir a pista. Sabe que a Mesopotâmia tem uma magia diferente da Pampa úmida, que a magia da nossa Buenos Aires é diferente da magia da capital de Santa Cruz e que o bruxo de Chascomús é distinto da bruxa da lagoa de Mar Chiquita.
[...]A Europa está lá longe, epilética. Estamos conjurados por um solo. É inútil tentar outra forma de vida. Nossa redenção é o *payé* apocalíptico. Gambartes herdou, já foi contada a história. Gambartes domina, já se sabe por quê. Gambartes governa porque está eleito e sabe que um quadro é algo que, apesar de tudo, é um vegetal com trezentas e sessenta e cinco mil folhas. Não, não. As raízes desta planta não são as flores podres da Belle Époque, nem o velho continente de saborosas uvas. Gambartes sabe que a vida não se prepara para a doença, que não se pode amar ou compreender um território sem o manejo das suas forças ocultas […]". (Batlle Planas, Juan, prólogo da exposição na Galería Van Riel, 1960)

" Leo, em nome dos seus amigos pintores me despedirei:
Você foi sempre homem, amigo e pintor leal, desinteressado, valente e sumamente inquieto. Por todas estas razões é que na sua juventude você foi um componente ativo de nossa querida Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosário em 1935 [1933/34], dirigida pelo pintor Antonio Berni. Você estava conosco naquele movimento que foi um precioso caldo de cultivo em nosso meio, dada sua posição revolucionária na arte e no social. Até o último momento da sua vida, você soube continuar mantendo no alto este primeiro ensinamento. Seguiu em nosso meio a inquietude artística em seu caminho de intenso interesse em direção às novas correntes plásticas e foi assim que nós, homens que tínhamos a mesma inquietação, nos nucleamos nos grupos 'Plásticos Independientes' e depois no 'Grupo Litoral'. Você estava presente, com o seu espírito inquieto, valente e desinteressado, para trabalhar novamente por um caminho progressista e livre.
Passados estes anos de juventude, sua personalidade cresceu na arte e na vida; sua plástica de mestre se colocou a serviço do ideal de lançar-se em busca de um objetivo claro: somos homens destas terras e devemos ter nossa expressão de americanos. Isto se une perfeitamente à sua posição juvenil, de estar na linha do progresso, para que sua obra cante ao vento com voz clara e forte e para que todos os homens a escutem, que não queria colonização artística na América. Devido a esta posição de homem livre é que você nunca se negou a estar comprometido diante dos demais homens, e seguiu ao lado daqueles que têm uma opinião firme contra a injustiça nesta terra. Você sempre apoiou o sentimento de liberdade, porque como grande artista que era, compreendia que, para criar, o homem necessita de paz e liberdade.
Leo, com as suas virtudes e defeitos, como todos os seres humanos, você construiu a sua personalidade, as suas amizades, mas me animo a lhe dizer que a sua maior construção está na sua obra de artista, pois foi a sua maior paixão. É a que sempre se mantém de pé para mostrar-nos que o artista não se foi. Adeus Leo".
(Palavras do pintor Juan Grela pelo falecimento de Gambartes)

Más información
www.gambartes.com

Este libro fue realizado con apoyo del Programa Espacio Santafesino / Estímulo a la Producción Editorial del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe

Espacio Santafesino
+ Industrias creativas

GSF Gobierno de Santa Fe

FUNDACIÓN
FORO
DEL SUR

El Museo Castagnino+macro agradece la generosa colaboración de la Fundación Foro del Sur para la publicación de este libro.

CASTAGNINO + macro

MUNICIPALIDAD
DE ROSARIO
SECRETARÍA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B. CASTAGNINO + macro

"Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista antes que nada, es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa"

Leónidas Gambartes

La presente edición trilingüe –fruto del trabajo conjunto entre el Museo Castagnino+macro dependiente de la Municipalidad de Rosario, el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe y la Fundación Foro del Sur– compila la obra de Leónidas Gambartes a través de una serie de ensayos de destacados especialistas y una amplia selección de sus mejores trabajos.

FUNDACIÓN FORO DEL SUR

Espacio Santafesino + Industrias creativas

GSF Gobierno de Santa Fe

ISBN 978-987-23363-7-0