

The background is a painting by Aldo Magnani. It depicts a town with a large, white, dome-shaped structure, possibly a church or a public building, under a bright blue sky. The town's buildings are rendered in various colors, including red, white, and blue. In the foreground, two brown donkeys are walking across a sandy or dusty ground. The overall style is characterized by bold colors and a sense of perspective.

CASTAGNINO

Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino

OJOS DE CRISTAL:

OBRAS DE
ALDO MAGNANI
1948-1978

Ojos de cristal : obras de Aldo Magnani 1948-1978 / Guillermo Fantoni ... [et al.] ;
compilación de Guillermo Fantoni. - 1a ed - Rosario : Ediciones Castagnino/macro,
2022.

Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-47775-5-3

1. Arte Argentino. I. Fantoni, Guillermo II. Fantoni, Guillermo, comp.
CDD 708

Intendente

Pablo Javkin

Secretario de Cultura y Educación

Dante Taparelli

Subsecretario de Industrias

Culturales y Creativas

Federico Valentini

**Director general de museos e
industrias culturales y creativas**

Sebastián Bosch

Director

Raúl D'Amelio

Coordinación general

Daniela Quintero

Curaduría

Guillermo Fantoni

Textos

Guillermo Fantoni
Elisabet Veliscek
Esther Finkelstein
Adriana Armando

Fotografía

Lucia Bartolini
Luciano Ominetti

Diseño Gráfico

Luciano Ominetti

Tapa

Sin título, 1970, óleo s/hardboard, 50 x 73 cm

Ediciones Castagnino+Macro

Avenida Pellegrinio 2202, Rosario Argentina
www.castagninomacro.com.ar
Rosario, junio de 2022

4 Sobre la exposición

Guillermo Fantoni

**8 Fin de ciudad, biografía
plástica de Aldo Magnani**

Guillermo Fantoni

**26 Aldo Magnani en Amigos del Arte
Un recorrido por los salones**

Elisabet Veliscek

36 Grabados de Aldo Magnani

Esther Finkelstein

**44 Magdalena y la astronomía,
Aldo y la pintura**

Adriana Armando

54 Aldo Magnani cronología

Guillermo Fantoni

Sobre la exposición

Esta exposición tiene un carácter antológico en la medida que presenta una amplia selección de pinturas, dibujos y grabados concluidos, así como también, un conjunto de bocetos que, con un lenguaje poscubista, abordan paisajes, figuras y naturalezas muertas. Estas obras, que tuvieron como punto de partida los apuntes del paisaje y las figuras que el artista registraba en los barrios y zonas suburbanas de la ciudad, abarcan un arco de tiempo que va desde sus inicios como creador a fin de los años cuarenta y primeros cincuenta hasta aproximadamente mediados de la década del setenta cuando, a causa del tormentoso clima político que envolvió al país, se recluyó en su taller y paulatinamente canceló su actividad en el campo de la plástica.

Por su formación estética, por sus convicciones ideológicas y por su experiencia de vida fundamentalmente anclada en el sur de Rosario, Aldo Magnani trabajó en forma constante a partir de apuntes que tomaba de la realidad. Sin embargo, esos bocetos y estudios eran sometidos a intensos procesos de síntesis donde las imágenes no solo se reducían a lo esencial sino que se geometrizaraban y facetaban. Entre sus innumerables dibujos aparecen, por ejemplo, algunos ensayos a partir de la cabeza de un perrito resuelto con formas fuertemente sintéticas y cuyos ojos, literalmente, parecen dos gemas talladas. El título de esta muestra, sugerido en parte por esas y otras tantas imágenes, alude precisamente a una forma de ver y de producir en el arte: a la fascinación por el mundo real pero al mismo tiempo a la capacidad de representarlo a través de un orden geométrico, como si se lo observara a través de un prisma de cristal.

Dado que se trata de un artista que, más allá de numerosas intervenciones grupales y colectivas, expuso individualmente en contadas oportunidades, y que por las circunstancias de la historia en un momento se llamó a silencio, esta muestra es una oportunidad privilegiada para ver reunida, por primera vez, una importante cantidad de obras –muchas de ellas inéditas– de un creador representativo de un momento y una modalidad específicos de los desarrollos del arte moderno en la ciudad de Rosario. Sin embargo y más allá de esta indudable representatividad, sus realizaciones, lejos de quedar confinadas a un pasado lejano, siguen interpelando a diversas generaciones y, muy particularmente, por sus singularidades expresivas, a las sensibilidades contemporáneas.

A punto de ser inaugurada, en abril de 2020, los problemas que irrumpieron en el mundo y en el país impusieron un paréntesis que fue preciso conjurar poniendo en juego nuestra creatividad y energía. Por tal motivo escribí un ensayo que a manera de síntesis diera cuenta de la significación del artista y también recurrí a Elisabet Veliscek, Esther Finkelstein y Adriana Armando para que trabajaran diversos recortes sobre su obra en función de las preocupaciones temáticas y líneas de investigación que habitualmente llevan a cabo; son los trabajos que, ahora reunidos, componen las partes de este volumen. A ellas mi agradecimiento por sus enriquecedoras colaboraciones. También, mi agradecimiento a Magdalena Robasto, compañera y sostén permanente de la figura de Aldo, por su generosidad y por los valiosos testimonios brindados; a Walter Gonsolin por las tareas de conservación y acondicionamiento de las obras pictóricas y gráficas antes de iniciar su itinerario expositivo; a Raúl D'Amelio, director del Museo Castagnino+macro, por la cálida y entusiasta recepción que brindó al proyecto de recuperación de la obra del artista y, desde ya, a quienes integran los equipos de la institución, cuyas capacidades y voluntades hicieron posible, de un modo verdaderamente feliz, todo lo relativo a esta exposición.

Guillermo Fantoni / abril de 2022



Compañeros, s/f, óleo s/ hardboard, 67,5 x 45,5 cm



Naturaleza muerta, 1971, óleo s/hardboard, 43,5 x 55 cm



Naturaleza muerta en estudio, s/f, óleo s/hardboard, 21 x 27 cm



Fin de ciudad:
biografía plástica
de Aldo Magnani

Guillermo Fantoni

Un descubrimiento

Tuve las primeras noticias sobre Aldo Magnani³ a fines de la década del setenta a partir de los textos y las reproducciones contenidas en el catálogo de *20 años de permanencia en la pintura*, una significativa muestra realizada, en septiembre de 1973, en la Galería Carrillo de Rosario. Muchos años después, esa referencia me pareció lo suficientemente interesante como para contactarlo y convocarlo a participar de *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años cincuenta*, la exposición dedicada a las variadas expresiones de ese momento expansivo y cenital en la plástica de la ciudad organizada, en octubre de 2011, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Desde entonces, la amistad y la admiración suscitada por su obra fueron creciendo, a tal punto que incluí a modo de homenaje varias de sus pinturas en *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los años 30*, la exposición inaugurada tres años después en la misma sala, destinada a compendiar las obras de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, la emblemática agrupación de Rosario liderada por Antonio Berni. Así como inicié el recorrido de un sector de la muestra dedicado a las “adhesiones a la realidad” con las pinturas de Luis Ouvrard, que no había integrado la agrupación pero había sido amigo y compañero de Berni, finalicé ese núcleo con un importante conjunto de pinturas “sociales” de Aldo Magnani, quien tampoco había participado de esa entidad pero había conocido posteriormente a varios de sus miembros y prácticamente –como un heredero de sus concepciones–, mantenido firmemente la idea de que el arte debe traslucir, con la mayor claridad posible, el pensamiento y las posiciones del artista. En este caso, un artista que desde los dieciocho años mantuvo una militancia en la izquierda y que por esa razón desarrolló, con particular énfasis desde los años cincuenta, un “realismo moderno”⁴ comprometido con los problemas sociales que percibía como urgentes y sustanciales. Hasta entonces, su actividad en el campo de la plástica había sido reseñada en el catálogo editado por la Galería Carrillo, y, poco antes, en los libros *Cronología del arte en Rosario y Crónicas, documentos y otros papeles*, publicados por el crítico y coleccionista Isidoro Slullitel en 1968 y 1971 respectivamente. A diferencia de estos textos que por su carácter sucinto arrojaban solamente algunos datos biográficos del artista o subsumían su actuación en el contexto de grupos, los ensayos que precedieron los catálogos de las exposiciones dedicadas a explorar el arte en las decisivas coyunturas de los años treinta y cincuenta recuperaron segmentos de su trayectoria recalando, además, sobre sus singularidades estéticas. Esas exposiciones permitieron, mediante la presentación de varias obras en cada oportunidad, una renovada confrontación pública y, en consecuencia, la llegada a un nutrido grupo de espectadores

¹Este escrito fue publicado en el número 31 de la revista *Avances* de la Universidad Nacional de Córdoba correspondiente a 2022 y por tal motivo agradezco a los responsables de la misma la posibilidad de reponerlo en la presente edición. Su título, *Fin de ciudad*, alude a una obra pintada tardíamente por Aldo Magnani que expresa uno de los motivos más constantes abordados en su itinerario plástico: el suburbio. Se trata de un creador que, por los prolongados silencios que jalonaron su carrera artística, estuvo largamente oculto y cuya revisión resulta relevante no sólo para ampliar el necesario registro de autores sino también para construir visiones más polifónicas y completas sobre los movimientos y coyunturas decisivas en el arte moderno de Rosario. Por lo tanto, se trata de abordar su trayecto biográfico, a través de algunos fragmentos condensadores, para acercarnos a los años cuarenta y cincuenta en los que ingresa al campo artístico y desarrolla intensamente los aspectos sustanciales de una obra que también tuvo reverberaciones posteriores. Sobre los alcances de las perspectivas biográficas está el trabajo de François Dosse en cuyos inicios convoca la conocida sentencia de Walter Benjamin donde pone en relación obra, vida y condición histórica. Cfr. *El arte de la biografía*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

²Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario y de la Carrera del Investigador Científico del Consejo de Investigaciones de dicha universidad.

³Aldo Magnani nació en Rosario el 27 de junio de 1922 y murió en la misma ciudad el 2 de mayo de 2019, próximo a cumplir 97 años de edad.

⁴Tomo esta noción de Llorens, Tomás (cur.), *Mímesis. Realismos modernos, 1918-45*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006.

que en algunos casos pudo descubrir, y en otros resituar en la historia, artistas que estaban ocultos. Dos operaciones que Esther Finkelstein puso en juego cuando abordó, como motivo central de su tesina de grado, la figura de Rosa Aragone; una artista expuesta en esa ocasión por haber ingresado al campo artístico durante esos años y que si bien no era desconocida sí lo era su producción gráfica que había quedado prácticamente oculta con respecto a su amplia labor pictórica.⁵ En el marco de ese trabajo, el tratamiento de la Agrupación de Grabadores de Rosario dio pie a un extenso apartado sobre la actividad de Magnani como grabador revelando también un aspecto de su obra que, como tantos otros, el propio creador había soslayado.⁶ Luego de estos episodios, en agosto de 2016, organicé en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto una amplia exposición de grabados y dibujos titulada *Escenas de Saladillo* que posicionó al artista como un representativo exponente de esa zona de la ciudad. Por esta razón, en abril de 2019, el Museo de la Ciudad lo invitó a participar con una de sus pinturas más emblemáticas en la muestra que dedicó a las obreras del Frigorífico Swift, convirtiendo la misma en imagen de la exposición. Esa obra, realizada en 1962 y titulada precisamente *Obrera*, fue solicitada para ilustrar la tapa de un volumen⁷ dedicado a esa temática que fue publicado a comienzos de 2018 y, en forma prácticamente simultánea, para reproducirse en un libro de imágenes sobre los grupos de artistas de la provincia de Santa Fe, publicado en septiembre de 2019.⁸ Como se ve, un conjunto de episodios que no solo posicionaron la figura del artista en el arte de la ciudad sino que puntuaron su retorno a las actividades expositivas y propiciaron la difusión de su obra en el último tramo de su vida. Es preciso señalar que a lo largo de su trayectoria, e independientemente de su dedicación a la pintura de obra, Magnani tuvo momentos de intensa actuación en el campo de la plástica seguidos de otros donde, a pesar su constante producción de apuntes del natural y elaboraciones de taller, permaneció alejado de los espacios y eventos propios de la carrera de artista. Posiblemente una tensión no resuelta entre sus convicciones ideológicas y las mediaciones institucionales y mercantiles que rodean la práctica del arte, sea la causa de los prolongados alejamientos del circuito de exposiciones, premios y salones. Decisión que se hizo aún más compleja con el retiro que se impuso a raíz del opresivo clima político que acompañó el Golpe de Estado de 1976. Seguramente las limitaciones para realizar sus recorridos por el sur de Rosario, donde extraía gran parte de sus motivos, y, más aún, la imposibilidad de expresar sin rodeos sus ideas a través de las imágenes, impusieron un prolongado ensimismamiento. Si se considera un frase apuntada en el reverso de uno de sus dibujos –“cuando el artista calla, traiciona”⁹–, el retiro fue la solución que consideró posible ante una realidad que, de modo ineluctable, lo limitaba y superaba. Felizmente, ese retiro se vio interrumpido en los ocho años previos a su muerte: el momento en que su obra, más allá de expresar modalidades estéticas propias de los cincuenta, sobrepasó esa inscripción con inusitada fuerza para dialogar con las sensibilidades del presente.

⁵ Cfr. Finkelstein, Esther, “Intimismo plástico, temas sociales y reelaboraciones del lenguaje: la producción de grabados de Rosa Aragone en la década del cincuenta”, tesina de licenciatura presentada ante la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2015.

⁶ Este ocultamiento impidió que Elisabet Veliscek y Esther Finkelstein incluyan su obra en una muestra realizada previamente, en la que abordaron representativos grabadores de la ciudad. Cfr. *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015.

⁷ María Pía Martín y Laura Pascuali (eds.), *Género, memoria e identidad. Historia de las trabajadoras de la carne del Swift Rosario (1930-1944)*, Rosario, ISHIR/CONICET, 2018.

⁸ *El tiempo de la pintura. Grupos artísticos santafesinos ente 1910 y 1960*, Rosario, Espacio Santafesino Ediciones, 2019.

⁹ Se trata del boceto titulado *San Francisquito*, s/f, lápiz s/papel, 24,5 x 32,5 cm.

Una vida

Durante muchos años y particularmente en los últimos de su vida, Aldo Magnani reunió en su taller numerosas obras, enseres y objetos vinculados al universo de la pintura: herramientas y materiales, bocetos y estudios preparatorios, pinturas inacabadas y concluidas, libros, revistas y fascículos de arte; objetos que se acumularon de un modo cada vez más desordenado y aleatorio a medida que disminuían sus fuerzas y capacidades para el trabajo. Por esta razón, poco después de su muerte, se produjo el encuentro sorpresivo de una colección de *La Esfera*; una publicación española de amplia difusión latinoamericana, particularmente estimada por la primera generación¹⁰ de artistas genuinamente rosarinos. Un hecho aparentemente extraño y fortuito si se considera que se trata de una revista cuyo último número, publicado en enero de 1931, precedió por lo menos quince años el ingreso de Magnani al campo del arte. Sin embargo, visto a la luz de algunas declaraciones del propio artista, el hallazgo, al margen de toda excepcionalidad, resulta en alguna medida previsible y, más aún, estrechamente vinculado a dos de sus pasiones: la lectura y la pintura, articuladas ambas con una decidida vocación política que le llevó a militar, siendo muy joven, en la Federación Juvenil Comunista y a mantener un estrecho contacto con el Partido Comunista Argentino y, consecuentemente, con el movimiento que en el ámbito internacional encarnó hasta los años sesenta una de las formas más radicales de la izquierda.

En el transcurso de 2017, interrogado sobre su mundo familiar, declaró que no había allí pintores ni escritores aunque “se valoraba y estimulaba todo lo referido a la cultura”.¹¹ Uno de sus tíos tenía una conocida librería en la ciudad, La Gaceta de las Colonias, que era asiduamente visitada por los inmigrantes italianos y su padre, que había colaborado en el taller de pintura decorativa, cartelería y publicidad del artista francés Julián Nicolás, lo había puesto en contacto –a través de sus relatos– con el oficio que desempeñó paralelamente a las artes plásticas durante toda su vida. Así, muy tempranamente, el artista pudo vivenciar, de un modo prácticamente natural, el contacto con los libros y con una versión altamente especializada de la pintura de obra que se formalizó inicialmente con su ingreso a una empresa de pintura decorativa para continuar, más adelante, con emprendimientos personales. La plástica, por su parte, tuvo inicios intuitivos y espontáneos en el marco de los aprendizajes escolares, luego continuó con los intentos propios de un autodidacta y se desarrolló formalmente al ingresar, en 1944, a la recientemente fundada Escuela Provincial de Artes Plásticas donde egresó con una especialización en grabado y, en 1945, a la no menos reciente Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos Manuel Musto. En esta última, donde permaneció por apenas un semestre, participó de una huelga estudiantil para sostener la dirección de Eugenio Fornells frente a una intervención propiciada por el tormentoso clima político; un hecho previsible si se considera que al despuntar la década del cuarenta ya había iniciado la militancia política en la Federación Juvenil Comunista, apoyado la gestación del Congreso de la Juventud Argentina¹² y, a raíz de ese episodio, experimentado, como otros tantos activistas de izquierda, un paso por la cárcel de Villa Devoto en la provincia de Buenos Aires.

¹⁰Isidoro Slullitel consideró como tales a los artistas nacidos en la ciudad a fines del siglo XIX que, luego de asistir a academias y talleres dirigidos por maestros europeos, ingresaron al campo artístico en las décadas del diez y del veinte. Cfr. *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968. Con evidente intención periodizadora el autor utilizó la noción de generación al igual que dos de sus referentes inmediatos: Gudiño Kramer, Luis, *Escritores y plásticos del litoral*, Santa Fe, Castellví, 1955 y Caillet Bois, Horacio, *100 años de pintura santafesina*, Santa Fe, Dirección General de Bellas Artes, 1945. Sobre la aplicación del concepto en diversos dominios, entre ellos el de las artes, cfr. Urresti, Marcelo, “Generaciones”, en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 93-95.

¹¹Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani: palabras inéditas”, Rosario, 2017 (mimeo).

Magnani destacó que el hecho de desarrollar estudios programáticos no impidió que “su vocación se oriente por cauces no académicos, en virtud de su relación con pintores de vanguardia”¹³, mencionando puntualmente los nombres de Juan Grella, Leónidas Gambartes, Domingo Garrone, Hermenegildo Pedro Gianzone, Aldo Cartegni y Ricardo Sívori; algunos de los artistas que habían llevado adelante el singular proyecto estético y político de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Si bien Magnani reconoció haber tomado contacto con sus obras pocos años después de la disolución del grupo, a través de una exposición realizada por la filial local de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores,¹⁴ atribuyendo a este episodio un carácter iniciático, lo cierto es que paulatinamente se fue relacionando con ellos al coincidir en actividades políticas y laborales ya que, además de compartir la militancia comunista, varios trabajaban en la construcción, la pintura de obra y la publicidad. Entre estos vínculos, fueron decisivos los encuentros con Juan Grella y Alfredo Cartegni, hermano de uno de los miembros del grupo citado, con quienes frecuentaba los basurales de la zona sur de la ciudad en busca de los paisajes y figuras que justificaban una perspectiva social del arte.¹⁵ Cuando en 1946, Ricardo Sívori abrió su taller¹⁶ en Rosario luego de una prolongada estadía porteña, Magnani concurrió al mismo para estudiar composición y teoría del color. A partir de 1936 Sívori se había radicado en Buenos Aires donde tomó clases de composición con Lino Enea Spilimbergo y de escultura con Cecilia Marcovich, dos artistas que en diversos momentos habían asimilado en París las lecciones de André Lhote. El poscubismo del pintor francés, propiciado por Sívori a través de su taller y la difusión de sus escritos y tratados mediante las traducciones de Julio Payró,¹⁷ impactaron a Magnani y varios jóvenes discípulos que acompañaron al maestro en el lanzamiento de textos programáticos, en la constitución formal del Grupo Síntesis y en una serie de exposiciones de conjunto.¹⁸ Por otra parte,

¹² A partir de la V Conferencia Nacional de la Juventud Comunista realizada en marzo de 1939, en la ciudad de Córdoba, surgieron una serie de organizaciones juveniles en todas partes del país que alimentaron un movimiento denominado Acción por los Derechos de la Juventud en el que participaron militantes de todas las tendencias y que desembocó, poco después, en una reunión de mayor magnitud: el Congreso de la Juventud Argentina. Planificado para los días 9, 10 y 11 de febrero de 1941, debía realizarse en la ciudad de Buenos Aires con la presencia de ochocientos delegados que respondían a una plataforma que incluía cuestiones económicas, políticas, sociales y culturales. El mismo, fue prohibido por la policía que, además, detuvo la mayor parte de los delegados; no obstante, por la persistencia de los organizadores, se realizó en la ciudad de Córdoba los días 29, 30 y 31 de agosto de 1941 con mil quinientos de delegados de todas las tendencias. Cfr. Arévalo, Oscar, *El Partido Comunista*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

¹³ Magnani, Aldo, S/T, texto mecanografiado, 1972, p. 1.

¹⁴ Sobre el particular cfr. Bisso, Andrés y Celentano, Adrián, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE)”, en Biagini Hugo E. y Roig, Arturo (directores), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235-265. En un marco más general cfr. Passolini, Ricardo, *Los marxistas liberales: Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

¹⁵ “Con Grella profundicé el grabado, entre otras cosas, pero fundamentalmente me gustaba la orientación que tenía sobre la elección del tema. Los domingos íbamos con él y Alfredo Cartegni a La Basurita o al Arroyo Saladillo. Había algo de inocencia porque éramos jóvenes, creíamos que dibujando allí hacíamos arte social y que ese arte iba a producir algo. En verdad era arte social y siempre hice un arte social influido por la literatura del Partido Comunista, que respeto y le debo mucho. Siempre pensé que la pintura tiene que ser un reflejo de la sociedad, que el arte refleja el momento que se vive y las contradicciones de la sociedad. La sociedad siempre ha tenido contradicciones y la búsqueda de su resolución es lo que hace que evolucione.” En: Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, Rosario, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, 2016, s/p.

¹⁶ Las concepciones estéticas y prácticas pedagógicas del artista quedan expuestas, por ejemplo, en las entrevistas contenidas en dos notas separadas por un lapso de tiempo: “En el Taller Sívori”, en *Espiga. Revista de Letras y Artes*, Año 2, N° 7, Rosario, invierno de 1949, p. 6. y Toledo, Amalia Teresita, “La plástica y su enseñanza”, en *La Acción*, Rosario, 21 de marzo de 1957, p. 5.

¹⁷ En 1943, la Editorial Poseidón de Buenos Aires publicó *Tratado del Paisaje* de André Lhote, versión castellana de la edición original francesa realizada por Julio E. Payró. Al año siguiente, la misma casa editó bajo el título de *Críticos e historiadores del arte. André Lhote*, una selección de textos traducidos y prologados, también, por Payró.

¹⁸ “Siempre trabajé tomando como punto de partida la realidad: como primer paso hacía apuntes a lápiz o manchas con acuarela frente al paisaje y posteriormente, lo que me interesaba de esos bocetos, lo desarrollaba. Eso tenía que ver con Lino Enea Spilimbergo y también con Sívori que era un fanático de su pintura. A partir de las enseñanzas de Sívori considerábamos a Spilimbergo en primer lugar, por sobre todos

así como el artista atribuyó a Sívori su formación en aspectos tan sustanciales de la plástica como la composición y el color, consideró a Grela como el maestro que “agrega nuevos elementos técnicos a su oficio de grabador”;¹⁹ en consecuencia, si el primero definió su rol como fundador y participante del Grupo Síntesis, el segundo, impulsó su integración al núcleo que conformó la Agrupación de Grabadores de Rosario.²⁰

Como se desprende de estos hechos, los años comprendidos entre 1945 y 1955 fueron intensos y productivos para el artista: a las diferentes instancias de formación que transitó, a las sociabilidades y referencias que alimentaron sus convicciones estéticas e ideológicas y a la actuación que desarrolló en distintos grupos, también se sumó una no menos intensa participación en salones que, con un perfil decididamente moderno, se realizaban en la Asociación Amigos del Arte.²¹ Asimismo fueron años sumamente intensos para el arte de la ciudad, ya que el declive de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes –que había desplegado su actividad entre 1942 y 1947 en respuesta a los avatares de la Segunda Guerra, el clima de confrontación ideológica derivado del Golpe de Estado de 1943 y el ascenso del peronismo– dio lugar a nuevos realineamientos que finalmente derivaron en la formación del Grupo Litoral. El mismo, integrado por poderosas personalidades estéticas, prácticamente monopolizó la escena durante los cincuenta, y convivió, al menos por un lustro, con la Agrupación de Grabadores de Rosario surgida a fines de 1951 y con el conjunto de discípulos de Ricardo Sívori que luego de lanzar un manifiesto en 1951 formalizaron la fundación del Grupo Síntesis con otro texto similar en 1952. Si a estas manifestaciones de carácter colectivo se suma la presencia de otro conjunto de jóvenes creadores que, en el marco de agregaciones más lábiles y eventuales, se orientaron hacia el cultivo de la abstracción, resulta uno de los momentos más ricos y expansivos del arte moderno en la ciudad.

La actividad de Magnani se extendió hasta octubre de 1952 con la participación en una muestra de dibujos y grabados del Grupo Síntesis, en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre; sin embargo, según lo expresó el propio artista, “su tarea expositiva se extiende hasta el año 1955, en que realiza un viaje a Europa, en procura de mayores conocimientos”. Concluida esta experiencia, y contrariamente a las previsiones más obvias, el regreso al país fue el punto de partida de un largo silencio que se extendió hasta 1972. Ese año realizó una exposición individual “de sus obras más recientes” en la Galería Krass Artes Plásticas, con la cual consideró que quedaba “integrado nuevamente al quehacer artístico”²² de la ciudad; un reingreso que no pasó inadvertido para la Galería Carrillo que invitó al artista a participar de 20 años de permanencia en la pintura, una muestra panorámica conformada por sesenta y cuatro obras realizadas por treinta y dos pintores de las más diversas generaciones y tendencias. Nuevamente este episodio, que como el viaje hacía prever nuevos desarrollos, fue la última presentación pública y el inicio de un nuevo y prolongado hiato hasta las exposiciones y episodios recientes que, más allá de cualquier contingencia, aseguraron su recolocación en la historia del arte de la ciudad.

los demás pintores. En muchas cosas lo sigo a él, emplear las perspectivas y al mismo tiempo destruirlas, usar varios puntos de fuga que no se corresponden unos con otros. También me interesaba André Lhote por su influencia sobre Sívori a través de los cursos que había tomado en Buenos Aires con la escultora Cecilia Marcovich. Sívori era marxista, cuando enseñaba hablaba de Marx y aplicaba sus planteos sobre las contradicciones sociales al análisis de la pintura poniendo el acento en las oposiciones formales. El marxismo es una filosofía y una ciencia muy amplia.” En: Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, op. cit., s/p.

¹⁹ Magnani, Aldo, S/T, op. cit., p. 1.

²⁰ Cfr. Filkestein, Esther, “Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta”, en *Separata. Segunda Época*, CIAAL/UNR, año XVII, N° 24, septiembre de 2019, pp. 51-79.

²¹ Cfr. Veliscek, Elisabet, “La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna”, en *ibíd.*, pp. 1-49.

²² Magnani, Aldo, S/T, op. cit., p. 1.

Una geografía

La exposición *Escenas de Saladillo* ancló fuertemente la producción de Magnani a esa zona de la ciudad; los testimonios del artista, los motivos de sus obras y los títulos de varias de ellas daban, y aún siguen dando sustento a esa asociación. Se trata de una producción dedicada, casi de un modo exclusivo, a los escenarios naturales, las urbanizaciones y los habitantes de ese populoso barrio así como alguno de sus aledaños. Por ejemplo y de un modo privilegiado, el barrio conocido como Tablada y los míticos descampados de La Basurita, donde el artista tomó apuntes de los personajes que permanentemente pululaban por los vaciaderos de residuos de la ciudad, pero también de lugares emblemáticos como el edificio de dos plantas situado al fin de la calle Ayolas donde funcionó inicialmente la Escuela Justo Deheza. Sin embargo, Magnani no fue el primer artista dedicado a plasmar aspectos de Saladillo y de la zona sur de la ciudad: Manuel Musto y Augusto Schiavoni, por ejemplo, luego de una estadía en Italia en la década del diez, instalaron sus talleres en el barrio y dedicaron amplios segmentos de sus obras a representar las casas, los jardines y los fondos con árboles, característicos del mundo íntimo y distendido que precedió la radicación del frigorífico y otros emprendimientos industriales que cambiaron la faz de la zona.

La obra de Magnani, mucho más tardía, registra en nuevas claves formales, aspectos temáticos que irrumpieron en los años treinta, cuando los campos de tierra arada que fascinaron a los primeros artistas rosarinos cedieron el lugar a un nuevo escenario que desde entonces comenzó a gravitar con intensidad en el universo del arte: el suburbio.²³ Este fue uno de los motivos cultivados por los miembros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos quienes vieron en Saladillo la posibilidad de plasmar –munidos con los recursos de un nuevo realismo y un ideario que proponía como alternativa una sociedad transformada revolucionariamente–, los conflictos que generaban en el naciente movimiento obrero los emprendimientos industriales; una conflictividad social que se desarrollaba, asimismo, sobre el trasfondo de una coyuntura histórica que en el país y en el mundo se presentaba como excepcionalmente crítica.²⁴ Juan Grela explicó con detalle la clave de algunas de las obras realizadas en esos años en función de las direcciones que asumía su militancia comunista y su interés por los conflictos obreros que ofrecían diversos espacios en la ciudad, entre ellos Arroyito y Refinería en la zona norte y en la zona sur el mencionado barrio de Saladillo.²⁵

Como heredero de ese ideario, Magnani cultivó durante gran parte de su vida un identificable repertorio de temas: paisajes suburbanos y fabriles, retratos de obreros y mujeres trabajadoras, escenas con los niños y animales que merodean en los descampados. Pero no solo trataba de representar las periferias y sus habitantes, la ciudad y algunos de sus barrios más populares, sino fundamentalmente el mundo del trabajo con sus actores y sus entornos. Un mundo que se expresa

²³ Sobre este desplazamiento cfr. Armando, Adriana, "Silenciosos mares de tierra arada", en *Studi Latinoamericani*, Udine, CIASLA/FORUM, N° 3, 2007, pp. 369-383.

²⁴ Cfr. Fantoni, Guillermo, "Modernos y revolucionarios en los años '30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina", en *Avances*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, N° 22, 2012/2013, pp. 11-37.

²⁵ "[...] tenía en ese momento dos preocupaciones, yo militaba más en las agrupaciones contra el fascismo y la guerra y por los derechos del hombre. Es decir, dentro del Partido Comunista a mí me gustaba más participar de esas agrupaciones [...] y por otro lado me interesaban las huelgas que había en Rosario, cosa que representaba en base a documentos fotográficos que iba a tomar en los lugares donde estallaba el conflicto y donde se hacían las manifestaciones. Así que esas eran mis temáticas preferidas y cuando se hacía un mitin, por ejemplo en el Frigorífico Swift, concurría para ver cómo actuaba la gente y la policía." En: Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 29

con máxima claridad en pinturas donde el muchacho obrero, cubierto por un típico overol, mira amargamente al espectador sobre un fondo neutro, o la mujer que, vestida con la misma prenda y con sus grandes ojos fijos, precede un panorama de arquitectura fabril conformado por grandes torres, galpones de techos a dos aguas e imponentes chimeneas. Curiosamente, el artista no apela aquí a la clásica figura masculina del obrero heroico que constituye un ícono insoslayable para los artistas de izquierda;²⁶ por el contrario, un niño y una mujer ocupan este sitio privilegiado junto a un sinfín de pequeñas siluetas que en otras tantas obras se deslizan como sombras en el panorama abigarrado de viviendas suburbanas. Estas, a menudo reducidas a simples paralelepípedos, conviven con amplios paredones y desmesuradas instalaciones fabriles que en términos arquitectónicos replican con sus escalas las profundas asimetrías sociales. Contrastes que en algunos cuadros se articulan, también, con otra oposición: de un lado, las masas constructivas de las fábricas con sus altas chimeneas, del otro, las pequeñas figuras de hombres, mujeres y niños que, acompañados por perros y caballos, trajinan, descansan o juegan en los espacios abiertos conformando, dentro de ese escaso margen, una suerte de pastoral de la vida humilde.²⁷

Cuando Magnani realizó su muestra individual en Galería Krass tituló algunas de sus obras de un modo genérico, tal como lo ratifican *Paisaje de Rosario* o *Fin de ciudad*, contrastando con aquellas que de un modo literal como *San Francisquito* o incluso más elusivamente *La Escuela*, refieren a algunas locaciones y construcciones específicas en la geografía de la ciudad. De todos modos, cualesquiera sean las designaciones, siempre nos encontramos restringidos, mayoritariamente, a los paisajes de Saladillo o de La Basurita en la zona sur o del barrio de San Francisquito en la zona oeste como lo expresa taxativamente el cuadro que representa la antigua parroquia de San Francisco de las Llagas. Próxima a ésta, el artista pintó *Fin de ciudad*, una calle solitaria curiosamente precedida por un ombú donde las construcciones paulatinamente se diluyen en la llanura que rodea la urbe. Más allá de estas vistas con personajes que expresan la vida obrera o la dura existencia de los basurales y las periferias más ásperas, Magnani realizó numerosos apuntes sobre las inmediaciones del Arroyo Saladillo donde la naturaleza gravita de un modo autónomo, constituyendo un medio para agilizar las destrezas del dibujo y una de las reservas para componer posteriormente obras que reúnen dos o más géneros.

Paralelamente a estas instantáneas de la vida social, Magnani desarrolló otras temáticas vinculadas al mundo de la pintura a través de naturalezas muertas, interiores de estudio y modelos. Por su formación académica en la Escuela Provincial que estimulaba la representación fidedigna de modelos y objetos, no resulta extraño que la primera obra que el artista reconozca como tal sea una naturaleza muerta; un género que luego cultivó de múltiples maneras articulando en algunos casos preocupaciones sociales y en otros inquietudes básicamente estéticas. En el primero de los casos, Magnani podía tomar como motivos de bocetos y pinturas los componentes de la cocina pobre o los objetos dispuestos al pie de la figura de un anciano vagabundo, y en el segundo, componer las obras centrándose en los materiales, las herramientas y los modelos que utilizaba cotidianamente en su

²⁶ Cfr. Faillace, Magdalena (ed.), *La protesta. Arte y política en la Argentina*, cat. exp., Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2014. Resulta particularmente productivo observar las imágenes seleccionadas y los textos redactados por las curadoras, Laura Malosetti Costa y Silvia Dolinko.

²⁷ Un párrafo de André Lhote contenido en el apartado "Reproducciones" de su *Tratado del paisaje* y referido a una de sus obras, *Paisaje Urbano*, resulta particularmente sugestivo en relación a los repertorios de Magnani: "Un paisaje moderno. ¿Por qué pintar siempre el pedazo del río y el reflejo en el agua? Existen verdaderos paisajes metálicos, creados por el hombre. Las torres, los gasómetros, los depósitos de agua, ofrecen tanta diversidad en sus combinaciones como los elementos naturales. Los hombres que trabajan o descansan son tan conmovedores como los labriegos en un campo. 'El penar de los hombres' actuales, que aguarda a su Virgilio, no debería aguardar demasiado a sus pintores." En: op. cit., s/p.

trabajo como creador. Esto último es lo que sucede en la *Naturaleza muerta* pintada en 1971 donde objetos banales se enmarcan en un ritmo de curvas y rectas generadas por la superposición de paletas y pinceles, bastidores y recortes de papel. Próxima a esta, una pequeña *Naturaleza en estudio* muestra los componentes característicos del bodegón como una jarra, una canasta con frutas y una tela apoyados sobre una silla; composición flanqueada por los fragmentos de un caballete y una estantería con una pieza de escayola, que ostensiblemente remiten al contexto de la pintura. Sin embargo, la ventana del estudio, abierta a un paisaje de construcciones bajas y dislocadas, dirige la mirada del espectador hacia una escena suburbana, haciéndolo partícipe de las preocupaciones sociales del artista.

Al mismo tiempo, la modelo ha sido otro de los temas del universo pictórico Magnani y en una de sus obras concluidas la muestra inmersa en el taller, acompañada por caballetes y bastidores. Con sus brazos levantados mientras se acomoda el cabello, exhibe su figura apenas cubierta por un leve vestido rojo. Se trata de una pose arquetípica y de un recurso corriente en la historia del arte para exhibir el cuerpo aún con la mediación de un atuendo o una tela. Una intención ratificada por los bocetos preliminares donde la misma aparece desnuda, al igual que en otros tantos estudios, y particularmente en aquellos donde con el cabello ceñido por una cinta se repliega sobre sí misma en medio del taller, nuevamente rodeada por los bastidores y caballetes. La mujer que ciñe su cabello de este modo es Magdalena Robasto, la esposa del artista, quien dio origen a una larga saga de estudios y de obras. Apenas unos momentos bastaban al pintor para tomar los apuntes y convertir a Magdalena, mediante sutiles variaciones de la fisonomía y del entorno, en desnudo reclinado, en obrera con los ojos desmesurados y en muchacha de mirada penetrante que, con el cabello infaliblemente atado con una cinta rosa, se recorta sobre el paisaje áspero de los descampados del sur de Rosario.

Un grupo

El encuentro de Magnani con Ricardo Sívori fue uno de los hechos más relevantes de su vida artística; en su taller no sólo completó su formación estética sino que a partir del contacto con otros asistentes conformó un agrupamiento que devino, poco después, en la fundación del Grupo Síntesis. La primera actividad pública de este colectivo fue una muestra de diecisiete discípulos del taller en la Galería Renom, inaugurada en mayo de 1951. Durante la misma, dieron a conocer un manifiesto, en el que sostenían:

Dos temperamentos contrapuestos se destacan en la gama de tendencias de la plástica moderna. Una realista, que supera la verdad limitada a la observación directa del objeto. La otra abstracta, no figurativa, desemboque inevitable de la dominancia formal, como reacción necesaria contra la limitación sensorial del naturalismo, el descuido del elemento técnico-plástico y la tarea creativa. En oposición al arte no figurativo reafirmamos la posición realista. Partimos del objeto, reconocemos la sensación como verdad inmediata y la realidad como fuente inagotable, permanentemente cambiante para la imaginación creadora; la restitución de su categoría al dibujo figurativo y al tema; LA UNIDAD REAL DE FORMA Y CONTENIDO.²⁸

²⁸ "Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori", en Rosario, Galería Renom, cat. exp., 28 de mayo al 9 de junio de 1951, firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Berta Guido, María Kofano, Armonía López, Aldo Magnani, María Julia Maturano, José Ortuño, Graciela Rebuffo, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. El mismo también aparece reproducido en: Orta Nadal, Ricardo, "Isolde Schmidt, artista plástica rosarina", en *Revista de Historia de Rosario*, Año III, N° 9, enero/junio de 1965, p. 86-102.

Frente a lo que en una primera instancia se suponía una presentación de “carácter polémico y puramente teórico”, el diario *La Capital* rescató el “sentido estético claro y rectilíneo” y también la “línea modernista” del conjunto, en el marco de una opción precisa ante una de las dicotomías más operantes durante esos años. Al año siguiente, el 10 de junio de 1952, trece concurrentes al taller dieron a conocer formalmente la fundación del Grupo Síntesis a través de un nuevo texto en cuyo encabezamiento se señalaban los antecedentes del nucleamiento. Esto es, varios años de “labor y difusión” a lo que se suma “una intención consecuente y confesa de realismo plástico”. A continuación, luego de nombrar a los artistas, se expresaba la propuesta estética:

La síntesis plástico realista no se circunscribe al plano puramente mental, técnico sensible. Resulta de las exigencias de lo exterior y de lo interior; de una realidad concreta y condicionante, y de los valores personales específicos, técnico-objetivos, que aporta el artista al medio.

Los términos de la contradicción naturalismo-abstraccionismo, a pesar de la coexistencia temporaria de lo naciente con lo caduco, no implican en lo esencial posiciones absolutas y permanentes; son términos extremos que aparecen contrapuestos en etapas sucesivas, transitorias, como manifestaciones parciales, disociadas necesaria y temporalmente.

Es en la síntesis plástico-realista donde se conjugan ambos elementos.

El aporte de lo exterior, captado por selección individual del artista para extraer lo esencial en el complejo de relaciones humanas, y para expresarlos con los correspondientes elementos plástico-sensibles, hacen de la síntesis el camino para un nuevo «renacimiento» del arte.³¹

Como se puede observar, estos textos actualizaban ideas corrientes en el período de entreguerras y eran deudores, en última instancia, del poscubismo de André Lhote que Sívori había internalizado durante su estadía porteña: después de las dislocaciones del lenguaje producidas por las primeras vanguardias era necesario que el arte volviese a confrontarse con la realidad.³² En consecuencia, se trataba de establecer un equilibrio entre realidad objetiva y subjetivismo artístico que en esa nueva situación, y como alternativa a la gravitante polaridad entre abstracción

²⁹ “Expositores del Taller Sívori”, en diario *La Capital*, Rosario, 7 de junio de 1951, p. 4.

³⁰Cfr. Rossi, Cristina, *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2012.

³¹ “Manifiesto del Grupo Síntesis”, Rosario, 10 de junio de 1952, suelto firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. Dora Bertarelli, Nydia Bollero, Martha Bugnone, A. Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost.

³² Según Simón Marchán Fiz “[...] su pintura enlazaba con la ya conocida manera cubista anterior a la guerra pero resaltando, por un lado, la disciplina del armazón geométrico y, por otro, los vínculos con la tradición, desde Poussin, Ingres y Cézanne, basada en una observación directa de la naturaleza [...] Por este proceder, Lhote reconvertía la versión más naturalista dentro de la tradición francesa, enfrentándose al mismo tiempo al arte cubista puro de los extranjeros y sus aliados franceses. El resultado era una especie de cubismo naturalista, emotivo e impresionista incluso, que, de hecho, se resolvía en un nuevo realismo bajo sus apariencias cezannianas.” En: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, SUMMA ARTIS. Historia General del Arte, Vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996 [1995], p. 349.

figuración, se expresaba en el concepto de una “síntesis plástico realista”. En otras palabras, la singular combinación de orden mental y apuntes del natural que Aldo Magnani y sus compañeros desarrollaron por varios años, inclusive, en algunos casos, cuando ya había concluido esa experiencia de grupo.

A partir de este ideario, el grupo expuso en 1952 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires y en diversas oportunidades en Amigos del Arte y en la Galería Renom de Rosario, entre otros espacios culturales. Entre marzo de 1955 y septiembre de 1956, Sívori encaró, con la colaboración de Osvaldo Seiguerman como director y Victoria Palmero como redactora, la publicación de los cinco números de *Síntesis. Revista de Arte*. La misma exhibía en cada entrega hojas de gran formato y portadas ilustradas por Isolde Schmidt, Alfredo Cartegni, David Minond, Nydia Bollero y el propio Sívori, acompañadas invariablemente por una elocuente frase de Aristóteles que operaba como una renovada declaración de principios: “El realismo no es una simple voz de la imitación sino la revelación de la verdadera esencia de las cosas”. A través de las mismas, en su carácter de redactor, el maestro publicaba escritos de distinta extensión recapitulando sobre los recorridos compartidos con sus discípulos y reafirmando las proposiciones contenidas en los primeros manifiestos³³ o ampliando y especificando los alcances de la misma concepción estética que ahora denominaba “nuevo realismo”.³⁴ En el transcurso de 1956, la revista y el grupo auspiciaron en Amigos del Arte la exposición *24 Plásticos Argentinos* que reunía un importante sector de artistas ligados a la izquierda política.³⁵ Aunque se trataba de creadores rosarinos y porteños vinculados a la esfera del movimiento comunista³⁶ e ideológicamente afines a la propuesta desarrollada por Sívori, la crítica que este último realizó de la exposición en el quinto número de la revista, asumió la forma de un áspero cuestionamiento en nombre de la especificidad y función del arte; entendiendo la primera como la necesaria posesión de los elementos del lenguaje y la segunda como una forma de conocimiento de la realidad. Según el artista:

La polémica entre los pintores llamados “sociales” y los nuevos realistas y entre estos y los abstractos, pondrá en claro el origen de los conocimientos de cada uno de ellos, y la solapada forma de aprendizaje de muchos presuntos auto-didactas.

Por nuestra parte, insistimos en la reivindicación de lo específico, en la certeza de lo que esto no significa formalismo. Por el contrario, el conocimiento de los conceptos y de los elementos plásticos es un estímulo para la emoción y la actividad creadora³⁷

De todos modos, esta polémica intervención así como las no menos polémicas que la precedieron y sucedieron,³⁸ en las que se sancionaba alternativamente a uno y otro extremo del espectro

³³ Sívori, Ricardo, “Un poco de historia”, en *Síntesis. Revista de Arte*, Rosario, Año I, N° 1, marzo-abril de 1955, p. 4.

³⁴ Sívori, Ricardo, “El realismo una nueva síntesis”, en *ibíd.*, pp. 1-4.

³⁵ Desarrollada entre el 15 y el 30 de mayo de 1956, participaron de la misma: Carlos Biscione, Ana Briez, Alberto Bruzzone, Andrés Calabrese, Juan C. Castagnino, Alfredo Cartegni, Antonio Devoto, José Gesualdi, Carlos Giambiaggi, Mauro Glorioso, Jorge Gnecco, David Minond, Bartolomé Mirabelli, Domingo y Norberto Onofrio, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Enrique Policastro, Eolo Pons, Gerardo Rodríguez, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Hércules Solari y Abrahan Vigo. Cfr. Orta Nadal, Ricardo, *op. cit.*, p. 97.

³⁶ Cfr. Petra Adriana, *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*, Buenos Aires, FCE, 2017.

³⁷ Sívori, Ricardo, “¿La crisis del arte y de la crítica?”, en *Síntesis. Revista de Arte*, Rosario, Año II, N° 5, septiembre de 1956, pp. 1-2.

³⁸ Resultan paradigmáticas las declaraciones del artista en una revista porteña de la esfera comunista. Cfr. Ceva, Luis, “Ricardo Sívori”, en *Gaceta Literaria*, Buenos Aires, Año 1, N° 6, julio de 1956, p. 15.

creativo, no deben distraer la atención de las tensiones más inmediatas que atravesaban el espacio artístico rosarino donde Sívori pujaba por la legitimidad de su programa frente a propuestas sumamente potentes. Entre ellas, la variada y rigurosa propuesta del Grupo Litoral³⁹ que al unir de un modo hasta entonces inédito regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo impregnó la escena artística a punto de convertirse por largos años en sinónimo de arte de Rosario y la región. Sus miembros, al cultivar un pluralismo estético que abarcaba desde las primeras vanguardias hasta las más recientes variantes de la abstracción, pulsaron tempranamente hacia esta última constituyéndose en pioneros de una modalidad que a mediados de la década tendía a generalizarse.⁴⁰ Sin embargo, más allá de estos precedentes, un pequeño conjunto de jóvenes en el que coincidían las figuras de Jorge Vila Ortiz, Susana Zinny, Eduardo Serón y Mauro Kunst desarrolló puntualmente las formas líricas y geométricas de la abstracción articulando en algunos casos su labor con la arquitectura y el diseño. Asimismo, un amplio conjunto de grabadores liderados por dos figuras señeras que pertenecían al Grupo Litoral como Juan Grela y Santiago Minturn Zerva, impulsaron, simultáneamente a esa inscripción, la autonomía y desarrollo de una disciplina que al mismo tiempo pujaba por una intensa renovación de sus aspectos técnicos y formales.⁴¹ Sin embargo, más allá de las tensiones y debates, no se trata de dominios escindidos, sino de parcialidades de lo moderno que desde distintas perspectivas –como el abordaje de temas sociales y existenciales en clave sintética; el tratamiento abstractizante de temáticas regionales; la emergencia de un arte abstracto en sus variantes constructivistas y líricas, concretas e informalistas; el despliegue de universos personales e intimistas a través de las variantes del grabado–, configuran una formidable renovación de las formas y las técnicas artísticas y, en consecuencia, uno de los momentos más suscitadores del arte nuevo en la ciudad. Un momento donde figuras de estos sectores protagonizaban curiosas intersecciones, más allá de su convergencia en instituciones como Amigos del Arte y un circuito de galerías donde, a la par de la tradicional Renom, emergían otras como Mi Taller dedicadas al arte más reciente. En el caso del Grupo Litoral, la rápida defeción de Minturn Zerva y la temprana muerte de Domingo Garrone a fin de 1951, no sólo decidió la incorporación de Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña en 1953, sino que además, durante esos primeros años e incluso tardíamente, mostró una inusitada pero al mismo tiempo controlada estrategia invitando en 1951 a Alfredo Cartegni, en 1954 a Jorge Vila Ortiz y en 1958 a Arturo Ventresca a participar de sus muestras. Aldo Magnani, recordó una invitación de Grela, posiblemente inscripta en ese proceso de incorporaciones e invitaciones selectivas.⁴² De todos modos, más allá de su declarada consecuencia con el agrupamiento liderado por Sívori, no se registran exposiciones del artista desde fines de 1952 y, por un prolongado lapso, hasta mediados de 1972.

³⁹ Los fundadores del Grupo Litoral fueron: Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Juan Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Hugo L. Ottmann, Carlos E. Uriarte, Ricardo Warecki. Fallecido Domingo Garrone y desprendido Minturn Zerva, el grupo acogió como nuevos integrantes a Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña.

⁴⁰ Esta modalidad se manifestó tempranamente y de forma más radical en Herrero Miranda, Gutiérrez Almada y Froilán Ludueña.

⁴¹ Sobre los desarrollos de la disciplina en la Argentina cfr. Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁴² “[...] Grela me invitó a formar parte del Grupo Litoral pero yo me debía más al Grupo Síntesis y a Sívori. Yo estaba ligado a Grela por el estudio y la práctica del grabado pero nunca dependí de él y con el Grupo Litoral había cierta rivalidad, éramos grupos en cierta medida opuestos, entre los pintores hay eso. Ahora, el compañero entrañable de Grela fue Alfredo Cartegni que en un momento participó de alguna muestra del Grupo Litoral; de todos modos se distanciaron y hasta el final Grela se lamentó mucho de esa situación, a tal punto que siempre me preguntaba por qué él no contestaba sus cartas.” En: Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, op. cit., s/p.

Una concepción

La exposición *20 años de permanencia en la pintura*, con la cual la Galería Carrillo celebró su undécimo aniversario, debe haber sido significativa para Magnani. Dentro del amplísimo espectro de creadores que integraban la misma, el artista participó con dos obras que se alejaban de cualquier tipo de ruptura, reafirmando como pocas una férrea continuidad estética. Su caso era particular, ya que a diferencia de los artistas que habían sostenido una intensa actividad en el campo de la plástica, él había experimentado veinte años de ausencia, cancelados pocos meses antes con la muestra individual celebrada en la Galería Krass. Su envío, de acuerdo a la consigna propuesta por los organizadores,⁴³ consistió en dos obras prácticamente especulares, realizadas en 1952 y 1972, que se titulaban, muy genéricamente, *Paisaje urbano*. La misma composición, el mismo motivo y la misma paleta, apenas con pequeñas variaciones o alteraciones en cada uno de estos aspectos, parecían indicar, con la fuerza de un manifiesto, la permanencia inquebrantable de una concepción estética y de modos expresivos que, surgidos en el marco de actividades grupales, seguía sosteniendo individualmente. Más allá del tiempo transcurrido, Magnani reafirmaba estas intenciones no solamente a través sus pinturas sino también mediante un breve escrito que, un año antes, concibió para la exposición individual en la Galería Krass; aquella que, según sus propias palabras, lo había reintegrado al movimiento de la plástica rosarina.

En la época de la fundación del Grupo Síntesis, en su primera muestra, los componentes del mismo hacen pública una declaración en la que se aboga por un arte de clara tónica realista, por el cual el artista aporta al medio, los elementos de creación necesarios para el logro de una firme síntesis de forma y contenido. Hoy, después de transcurridos veinte años, sus conceptos sobre la pintura y el arte, siguen fieles a lo manifestado en aquella declaración. Su pintura lo atestigua.⁴⁴

Los dos paisajes de Magnani, que con un pequeño cambio de escala replicaban la iconografía del suburbio que había realizado y seguiría realizando más adelante, contrastaban abruptamente con las presentaciones de Juan Grela, Pedro Hermengildo Gianzone y Anselmo Piccoli; los cuales, mediante imágenes deudoras del surrealismo, el cubismo y la abstracción, planteaban profundas cesuras formales y doctrinarias con sus realizaciones de antaño. Se trata de “los pintores de vanguardia” que Magnani había invocado como poderosas sugerencias iniciales; artistas que como su maestro habían pertenecido a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y que ahora procesaban en nuevas claves formales un legado político y cultural que había estado

⁴³ “La Galería Carrillo [...] propuso a los componentes de la nómina [...] el tratamiento actual de un motivo desarrollado con apreciable antelación por cada uno de los expositores. La idea puesta en marcha estaba encaminada a señalar el evolución operada en cada uno de los pintores representados durante el transcurso de los años dichos, aunque sea también preciso señalar que algunos de ellos, haciendo uso de una libertad de creación rigurosamente respetada, no se aplicaron a obedecer estrictamente el designio que inspiraba el propósito originario, fundados en haber experimentado pronunciados cambios en lo referente a la concepción del hecho plástico, de acuerdo con las exigencias de una renovación conceptual distinta a la mantenida en una lejana época de su quehacer creador.” Correas, Horacio, “Panorama de un tiempo plástico”, en *20 años de permanencia en la pintura*, cat. exp., Rosario, Carrillo Galería de Artes Visuales, 29 de septiembre al 31 de octubre, 1973. s/p.

⁴⁴ Magnani, Aldo, S/T, op. cit., p. 1

atravesado por la militancia comunista. Grela, por citar un ejemplo cercano y al mismo tiempo paradigmático por las tensiones que vivenciaba entre el arte y la política, había explorado a lo largo de la década del cuarenta, y en el marco de formaciones frentistas como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, nuevos lenguajes modernistas que lo alejaban de las soluciones realistas cultivadas en el período de entreguerras y, en consecuencia, protagonizado un tránsito de las tradiciones del arte comprometido a un compromiso más enfático con el arte moderno; idea que cimentó la sofisticada estrategia sostenida por los integrantes del Grupo Litoral. En otras palabras, si se considera el arco de tiempo comprendido entre las décadas del treinta y del cincuenta, se trata de un tránsito de los impulsos y transgresiones vanguardistas a estrategias más serenas de modernización que tenían a “lo nuevo”⁴⁵ como valor máspreciado.

Cuando Magnani calificó a estos autores como “pintores de vanguardia” es posible que aludiera más a una avanzada política que a una vanguardia estética, a una forma de radicalismo ideológico que a un extremismo artístico; una expresión acorde con la concepción leninista del proletariado y el partido que lo representa como vanguardias en el plano social.⁴⁶ Concepción que además coincide con una de las corrientes de izquierda dentro del vanguardismo: aquella que predominó en el movimiento comunista internacional entre los años treinta y los sesenta y que exaltó, como criterio más representativo, el progresismo de los artistas en el plano político y social; una perspectiva donde la vanguardia artística es considerada como una suerte de avanzada de la vanguardia política en los dominios del arte.⁴⁷

Tan significativo como esta exposición, debe haber sido el viaje de estudios que Magnani realizó a Europa en la década del cincuenta. El 3 de marzo de 1955 se embarcó en Buenos Aires con destino al Viejo Continente, y como era común en esos años, luego de una serie de escalas en Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Bahía y Las Palmas, arribó Cannes y desde allí se trasladó a París. No contamos con testimonios directos y completos de esa experiencia pero algunos de los folletos conservados por el artista dan una pista de los posibles recorridos por la capital francesa así como indicaciones sobre monumentos y museos, iglesias y palacios, parques y jardines, entre otras tantas atracciones que componen la geografía de la ciudad. Seguramente los museos lo pusieron en contacto con las grandes tradiciones de Occidente, con los desarrollos del arte moderno y con el arte de otras civilizaciones; las galerías, por su parte, actualizaron su visión sobre los movimientos de posguerra y de un presente donde no sólo campeaban las variantes del informalismo que había triunfado sobre la pintura concreta sino que podía percibirse todavía el rumor de los debates entre realismo y abstracción y la sorpresa que generaban las recientes investigaciones cinéticas.⁴⁸ Poco después de estos itinerarios parisinos que continuaron por otras locaciones francesas, el 3 de mayo de 1955 Magnani inició su regreso a Buenos Aires desde el puerto de Le Havre.

⁴⁵ Rosenberg, Harold, *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969 [1959], pp. 13-14.

⁴⁶ Sobre la concepción leninista de la vanguardia cfr. Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991 [1987], pp. 114-119; sobre la distinción entre avant-garde y vanguard o entre las vanguardias del arte y las avanzadas de la política cfr. Buck-Morss, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa/A. Machado Libros, 2004 [2000], pp. 63-69.

⁴⁷ Sobre las corrientes de izquierda en relación al fenómeno de las vanguardias cfr. Hadjinicolaou, Nikos, “Sur l’idéologie de l’avantgardisme”, en *Histoire et critique des arts*, París, 2do. Trimestre, julio de 1978.

⁴⁸ Para una visión de las exposiciones, tendencias y debates de esa coyuntura cfr. Guash, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1955*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997; Wood, Paul y otros, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999 [1993]; Foster, Hal y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006 [2004].

Tanto las dos muestras de 1972 y 1973 así como el viaje de estudios de 1955 fueron los episodios que paradójicamente, más que alentar manifestaciones públicas, precedieron dos prolongados y enigmáticos retiros; situaciones que en este caso difícilmente puedan explicarse, al menos de manera exclusiva, por reparos frente a las instituciones, la crítica o el mercado artísticos. A la luz de lo expuesto, quizá una fuerte interferencia de la política, capaz de obturar los rituales de la carrera artística, o la dificultad de sostener individualmente concepciones y modos de encarar la práctica del arte ante el avance irrefrenable de otros modos de actuación y de tendencias que monopolizaron la escena, hayan sido las causas de una suspensión de las actividades expositivas. Inicialmente, las variantes de la abstracción expresionista en los cincuenta, con impugnaciones al formalismo, y luego el polifacético experimentalismo de los sesenta que alentó movimientos de vanguardia que ponían en cuestión tanto las formas tradicionales de lo moderno como las formas tradicionales del arte comprometido. Aun así, el artista siguió desarrollando, paralelamente a sus constantes recorridos para tomar apuntes del natural, una intensa labor en la pintura de obra. Como se ha visto, muy tempranamente, en los años cuarenta ingresó a una empresa de pintura decorativa y posteriormente, en los cincuenta y sesenta desarrolló sus propios emprendimientos; uno de ellos, realizado en colaboración con un compañero, anuncia desde una gráfica inconfundiblemente moderna: "Aldo MAGNANI y Faustino MORENO: pinturas, dorados, empapelados, decoraciones".

La tentativa de una síntesis de las artes desarrollada por Le Corbusier en los años de posguerra y entendida como "una unificación y colaboración entre las artes visuales, pintura, escultura y arquitectura"⁴⁹, tuvo algunas expresiones en Rosario; se manifestó a través de proyectos murales encarados por avezados pintores modernos como Julio Vanzo⁵⁰ y por medio de la pintura "funcionalista" que Magnani evocó como una productiva interacción entre los desarrollos de la abstracción, la arquitectura y la pintura de obra.⁵¹ La referencia resulta particularmente relevante si se considera que, independientemente de la ortodoxia sostenida por su maestro, Magnani arribó en los años del Grupo Síntesis a conclusiones prácticamente abstractas a partir de pequeños ensayos pictóricos que tenían como punto de partida objetos cotidianos reducidos a planos geométricos y austeras combinaciones de color. Pero más allá de ese momento intenso y germinal de los cincuenta, los períodos de silencio e incertidumbre fueron, a pesar de los condicionamientos del contexto o de la subjetividad, una verdadera fragua. Esto es, los segmentos de tiempo donde –en los bordes de la política, del ejercicio del oficio y de la cotidianeidad–, una sentida vocación por la plástica siguió reverberando a través de estudios y bocetos; la modesta captación de los márgenes urbanos, de la intimidad de la casa y del taller, que finalmente terminaron en obras conclusas o simplemente en intentos espontáneos que retrospectivamente, yuxtapuestos a escritos y palabras, permiten recrear los fragmentos de una biografía artística.

⁴⁹ Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965, p. 159. Sobre estos vínculos disciplinares en la escena argentina cfr. Liernur, Jorge Francisco, "Arquitectura y "conciliación" de las artes", en Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 263-282 y Deambrosis, Federico, *Nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y artes en la Argentina de los años cincuenta*, Buenos Aires, Infinito, 2011.

⁵⁰ Cfr. Mouguel, Lorena, "Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario", en *Separata*, Año II, N° 3 y 4, octubre de 2004.

⁵¹ "Yo trabajé mucho tiempo como pintor de obra y en un momento, al entrar en la empresa de decoración Facinetti & Cia, me especialicé en la realización de arte francés, de pintura clásica, etc. Pero como ya estaba vinculado a Ricardo Sívori tenía los elementos de la pintura moderna para hacer muy bien el arte funcionalista que irrumpía en pintura y arquitectura. El arte funcional implicaba la aplicación del modernismo impulsado por Le Corbusier y otros arquitectos; era una pintura abstracta aplicada a la pared haciendo planos de distintos colores o de diferentes valores. Antes hacía fajas, guardas y zócalos aplicados a paredes de casas de techos altos, luego, al cambiar la arquitectura, también cambió la forma de pintar; algo que comprendía bien por la experiencia que tenía como pintor y por lo que conocí con Sívori." En: Fantoni, Guillermo, "Aldo Magnani en palabras", *op. cit.*, s/p



Sin título, 1970, óleo s/hardboard, 50 x 73 cm



Sin título, 1973, óleo s/hardboard, 42,5 x 56 cm



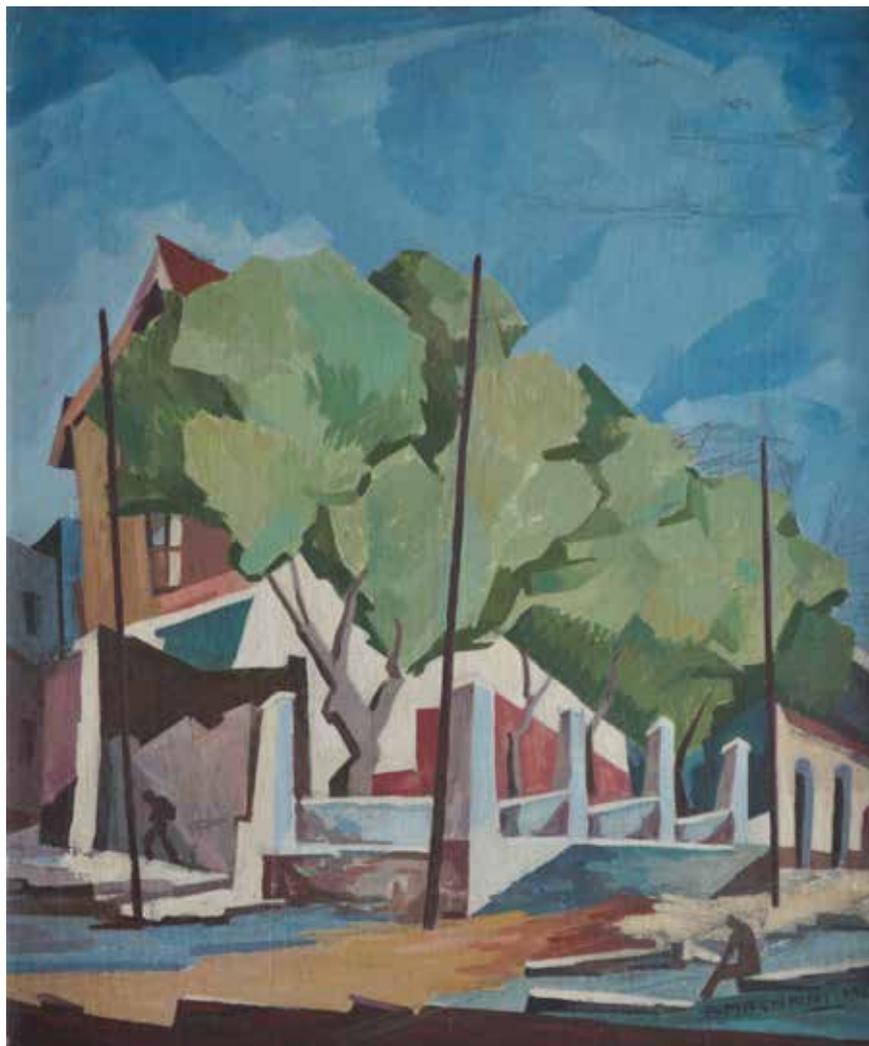
Fin de ciudad, 1971, óleo s/harboard, 31 x 51 cm



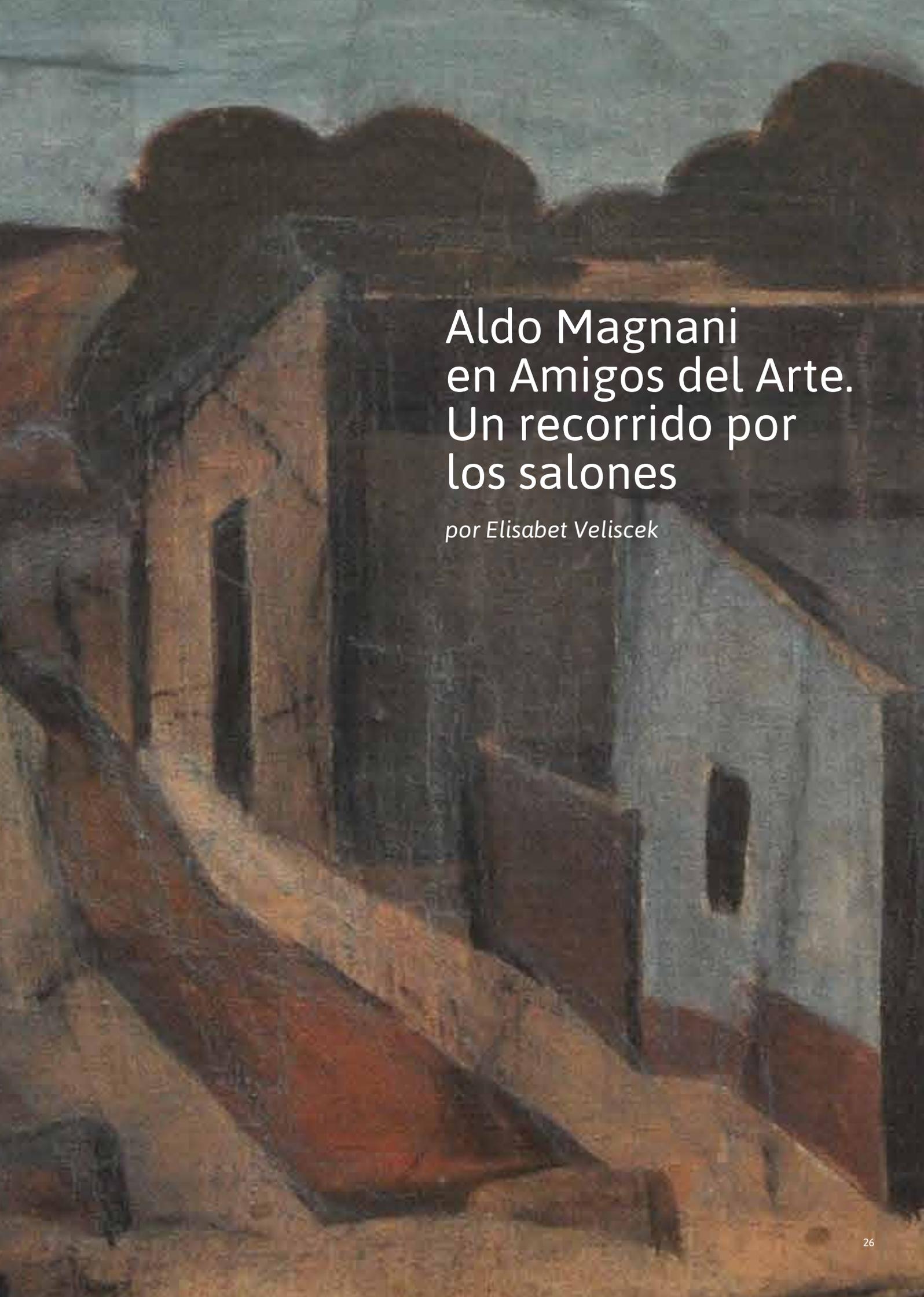
Sin título, s/f, óleo s/harboard, 48,5 x 64 cm



San Francisquito, 1960, óleo s/hardboard, 38,5 x 63,5 cm



La escuela, s/f, óleo s/hardboard, 32 x 26,5cm

The background of the page is a painting by Aldo Magnani. It depicts a street scene with buildings and a path. The style is characterized by strong, dark shadows and a limited color palette of earthy tones like browns, greys, and muted blues. The perspective is from an elevated position, looking down onto the street. The buildings have simple, rectangular forms with small, dark windows. The overall mood is somber and atmospheric.

Aldo Magnani en Amigos del Arte. Un recorrido por los salones

por Elisabet Veliscek

Los salones y exposiciones artísticas fueron algunos de los principales modos de intercambio cultural desarrollados en la Asociación Amigos del Arte de Rosario desde el periodo inmediatamente posterior a la segunda posguerra. Fundada en agosto de 1944 por un grupo de figuras provenientes de círculos acomodados de la ciudad, –que en algunos casos se desprendían de la recientemente disgregada y reestructurada Dirección Municipal de Cultura–, la asociación se planteaba como un espacio disidente frente a las intervenciones municipales sobre organismos públicos y universidades iniciadas luego del golpe de 1943 y, luego, frente a la constitución del naciente movimiento político peronista. Sus creadores eran figuras asociadas a un amplio sector de la democracia liberal y el socialismo que en gran parte mantenían carreras profesionales vinculadas al ámbito de la cultura: entre ellos había escritores, periodistas, coleccionistas de arte, médicos, jueces, políticos y artistas, quienes se organizaron en la resistencia creando una institución alternativa de difusión artística y cultural.²

En función de las estrategias de diferenciación puestas en juego, a lo largo de su primera década de actividad se desplegaron un conjunto de exposiciones individuales de artistas relacionados con las nuevas tendencias estéticas, se realizaron numerosos salones dirigidos a estudiantes y jóvenes plásticos, se dictaron cursos impartidos por escritores y pintores, se editaron cuadernos de arte con imágenes y se realizaron muestras con reproducciones de obras de grandes artistas europeos, con una finalidad didáctica. En definitiva, se abrió un espacio de visibilidad inesperado para los artistas que no encontraban un lugar de legitimación en las instituciones oficiales de bellas artes y que en general hacían un camino trazado por su participación en las exposiciones organizadas por galerías privadas, locales artísticos ubicados dentro de librerías, instituciones educativas y redacciones de periódicos o encuentros en el taller de algún pintor, instancias que complementaban con las presentaciones en los salones y concursos realizados por los museos municipales, provinciales y nacionales.

En ese circuito, los salones de pintura, dibujo y grabado de Amigos del Arte constituían nuevas instancias para la circulación de trabajos de aquellos jóvenes que, como Aldo Magnani, estaban en proceso de formación académica o se encontraban abocados a la exploración de lenguajes mediante el estudio de manuales de color y composición o tratados de pintura publicados, en general, por editoriales especializadas en libros de arte como Poseidón.³ Esos tomos podían encontrarse en la biblioteca de la institución, habilitada para sus asociados junto a la sala de lectura, en la cual se desempeñaban varias artistas mujeres como bibliotecarias. Junto a ese espacio los artistas podían utilizar las distintas salas para el dictado de cursos, charlas y conferencias, para realizar encuentros, programar publicaciones o formar y anunciar agrupamientos artísticos. Aldo Magnani se incorporó a ese entramado desde muy joven a partir de su participación en los salones de pintura y grabado en donde obtuvo algunas recompensas, a través de su asistencia a los cursos impartidos por Juan Grela y luego como expositor en algunas de las muestras del Grupo Síntesis liderado por Ricardo Sívori. Al vincularse de manera afectiva y profesional con la asociación y con artistas ligados de algún modo a ella, el pintor construyó un itinerario ideológico y estético inscripto entre los márgenes institucionales –márgenes que se

¹ Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; becaria doctoral del CONICET.

² Veliscek, Elisabet, "La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)", en *Separata*, «Instituciones, agrupaciones y salones en Rosario y Santa Fe», año XVII, n° 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 1-49.

³ Uno de los libros que se utilizaron en este sentido fue el *Tratado del paisaje* de André Lhote, publicado en 1943 por Poseidón y traducido del francés por el crítico Julio E. Payró.

extendieron a los temas de sus obras—y el compromiso político de izquierda, si consideramos que nunca hizo presentaciones en los salones oficiales del Museo Municipal de Bellas Artes y su producción artística se complementaba con su trabajo en pintura decorativa y de obra. Muchos pintores y escritores simpatizantes del anarquismo y el comunismo solían desarrollar paralelamente trabajos ligados a la construcción, la pintura de paredes o ejercían de impresores y obreros gráficos como un modo de sostener económicamente su vocación plástica.⁴ En el caso de Aldo Magnani, ese trabajo se unió a una militancia política que lo acercó a otros pintores comprometidos de la época, quienes se transformaron en compañeros de ruta del Partido Comunista. A muchos de ellos los conoció en el contexto de la asociación: “era la época en que comencé a estudiar y me empecé a relacionar con la gente que concurría a Amigos del Arte. Para ser más preciso, al primero que conocí fue a Ricardo Sívori y luego a Leónidas Gambartes, a Juan Grela, a Domingo Garrone, a Pedro Gianzone, a Andrés Calabrese, que vivía muy cerca de las quebradas del Saldillo”.⁵ Seguramente esos mismos pintores fueran quienes le impulsaran a presentarse en los salones de la asociación.

Pintura al aire libre

Una de las primeras convocatorias a las que Aldo Magnani concurreó en Amigos del Arte fue el III Salón de Pintura al Aire Libre, desarrollado del 12 al 22 de diciembre de 1947. Unos meses antes, Antonio Berni había dictado una conferencia sobre pintura mural acompañada de proyecciones luminosas. Magnani había conocido a Berni en una charla realizada en el Círculo de Prensa de Rosario, organizada por el pintor Ricardo Warecki, a la que habían asistido distintos sectores artísticos e ideológicos, algunos de ellos vinculados al peronismo. En ese momento, Magnani manifiesta haberse distanciado del comunismo cuando comienza a percibir que el mundo estaba cambiando, por lo que se acerca a algunas figuras relacionadas al nuevo gobierno.⁶ En ese contexto de su vida comienza a intervenir en los salones artísticos de la institución.

Los salones de pintura al aire libre fueron los primeros que se desarrollaron en Amigos del Arte desde diciembre de 1944, orientados a estudiantes y artistas que no hubieran obtenido premios en otras convocatorias de arte. Si bien el primer certamen aparece como Concurso de Dibujo y Pintura, el segundo, realizado en 1946, cambia su denominación, aunque mantiene la propuesta y reglamentaciones generales del primero. Estos concursos se desarrollaban consecutivamente en algún espacio verde de la ciudad: la quinta de Jorge Cura en Oliveros, los alrededores del parque Independencia, la zona a orillas del Paraná de Punta Barrancas en la Florida y otras regiones aledañas donde los artistas podían hacer apuntes rápidos del natural. Por lo general, los pintores que deseaban participar se encontraban en la institución y desde allí eran transportados en varios vehículos hasta el lugar designado por el jurado. A su vez, debían concurrir provistos de todos los materiales necesarios para la ejecución de las obras, pudiendo hacer uso de los procedimientos al óleo, pastel, ténpera y

⁴Aldo Magnani comenta: “Yo trabajé mucho tiempo como pintor de obra y en un momento, al entrar en la empresa de decoración Facinetti & Cia, me especialicé en la realización de arte francés, de pintura clásica, etc.”, Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, Rosario, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, agosto de 2016. Sin embargo, a pesar de las persecuciones o actos de censura que debieron atravesar muchos artistas ligados al comunismo, la izquierda ya no estaba confinada a publicaciones o manifestaciones exclusivamente partidarias por lo que fue adquiriendo una progresiva legitimación al interior del campo cultural. Esta hipótesis es sostenida en Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988], passim.

⁵Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, op.cit

⁶Ibidem.

acuarela sobre soportes de tela, cartón, cartulina o madera, con medidas estándar que iban desde los 30 x 40 cm hasta 50 x 70 cm como máximo. Cada artista podía presentar la cantidad de obras que quisiera, siempre y cuando las realizara en el tiempo destinado, que no debía superar las tres horas contadas desde el sellado de las telas. El tema de los trabajos debía ser el paisaje, y el mismo podía variar según los distintos procedimientos y lenguajes empleados, dando lugar cada vez, según Ricardo Ernesto Montes i Bradley, a una “espléndida fiesta campestre”.⁷ Aldo Magnani presentó en dicha ocasión una acuarela, un método que solía utilizar en sus bocetos donde copiaba modelos y paisajes del natural. Según sus palabras, “como primer paso hacía apuntes a lápiz o manchas con acuarela frente al paisaje y posteriormente, lo que me interesaba de esos bocetos, lo desarrollaba”.⁸ Aunque Magnani no logró ningún reconocimiento por esa obra inicial, consideraba importante trabajar con apuntes y registros de la realidad para después descomponerlos en distintos planos con perspectivas distorsionadas, siguiendo los lineamientos desarrollados por Ricardo Sívori en su taller. Esa fragmentación de la imagen no sólo respondía al planteo de André Lhote, sino que por momentos se acercaba a los motivos del expresionismo cubo-goticista influido por las formas prismáticas de Robert Delaunay que unían cubismo y expresionismo, como se observa en uno de los paisajes urbanos de Magnani con construcciones de ángulos cortantes y un cielo partido a la manera de un cristal tallado. Esas oposiciones formales tenían una relación con las lecturas del marxismo que hacían en el estudio de Sívori y a su vez pueden pensarse como una expresión de las emociones internas y una manifestación de la subjetividad del pintor, activada por las enseñanzas del maestro. Según comentaba el artista, en el taller de Sívori también se reunían pintores y escritores que visitaban la ciudad para dar charlas en Amigos del Arte como Jorge Romero Brest, Julio Payró o Roger Plá. Este último pronunció una conferencia en mayo de 1947 sobre los paneles del gran fresco de la Villa de los Misterios con reproducciones cedidas por el Instituto Gráfico de Roma y láminas de la colección personal de Ricardo Sívori. El pintor tenía un importante repertorio de estampas que en ocasiones fueron utilizadas para ser expuestas en la asociación, o bien servían como herramienta de enseñanza para sus clases en el taller.

Las posibilidades que generaban la copia del natural o de láminas impresas, para luego utilizar esos apuntes y multiplicar los puntos de fuga tradicionales, le permitió a Magnani presentarse dos años más tarde al mismo salón cuya convocatoria se desarrolló en una zona sobre las barrancas del río Paraná. Allí obtuvo un premio estímulo con uno de sus trabajos a partir de una votación llevada a cabo por Jacinto Castillo, Hugo Ottman, Juan Manuel Gutiérrez y Raúl Domínguez, quienes representaban distintos agrupamientos relevantes de la ciudad. Ese mismo año y prolongándose a los dos siguientes, Ricardo Sívori y Ricardo Warecki dictaron en Amigos del arte una serie de disertaciones en un ciclo llamado “charlas de taller” donde expusieron algunas de sus visiones sobre el arte. Una de las conferencias de Warecki sobre la obra de Picasso se produjo con motivo de los cursos sobre xilografía y aguafuerte dictados por Juan Grela, a los que asistía Aldo Magnani, aunque luego no figure en las exposiciones de grabados de los alumnos, realizadas en septiembre de 1949 y octubre de 1952, como así tampoco en muchas de las muestras del grupo Síntesis. De todos modos, la intervención inicial de Magnani en estos salones fue significativa en la medida en que le permitió integrarse a distintos agrupamientos, mostrar sus indagaciones plásticas y comenzar a obtener reconocimientos por sus obras.

⁷ Montes i Bradley, Ricardo, “Artes plásticas”, en *Espiga, revista de letras y arte de Rosario*, n° 1, año I, Rosario, 1946, Archivo AAAR.

⁸ Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, *op.cit*

⁹ *Ibidem*

El grabado y la ciudad

Los primeros años de la década del cincuenta fueron especialmente importantes para Aldo Magnani en el marco de Amigos del Arte. En julio de 1951 obtuvo un premio por un aguafuerte en el Primer Salón de Grabado, al mes siguiente una mención por un paisaje al óleo en el VII Salón Motivos de la Ciudad, en noviembre participó en el I Salón de Jóvenes Plásticos, y ese mismo año se integró al Grupo Síntesis y a la Agrupación de Grabadores, dos espacios significativos del arte de Rosario en los años cincuenta.

Luego de la donación de una prensa de grabado a la asociación en mayo de 1945, los artistas tuvieron la oportunidad de utilizarla para imprimir sus trabajos y posteriormente comenzaron a dictarse cursos de xilografía y aguafuerte dados por Félix Pascual en 1946, por Juan Grela en 1949, 1950 y 1953 y por José Planas Casas en 1954. Junto a los talleres comenzaron a realizarse numerosas exposiciones de dibujos y estampas y en junio de 1951 se abrieron los salones que se desplegaron anualmente hasta 1954 y luego se hizo un último certamen que incluyó el dibujo en septiembre de 1959. Ese mismo año se celebró el Primer Salón del Poema Ilustrado donde el grabado y la gráfica en general tuvieron un lugar preponderante como acompañamiento de textos literarios. Aldo Magnani realizó envíos al primer salón de 1951, donde presentó la xilografía *El puente* y dos aguafuertes titulados *El callejón* y *La Esquina*. Este último obtuvo el segundo premio, otorgado por un jurado constituido por José Planas Casas, Juan Grela y Ricardo Sívori, quienes además premiaron trabajos de María Asunción Alonso, Marta Bugnone y Nydia Bollero, artistas que habían transitado por los cursos de grabado dictados por los miembros del jurado e integraban el círculo de Sívori.

Luego de formarse la Agrupación de Grabadores¹⁰ el segundo salón se realizó bajo el auspicio de este conjunto y Aldo Magnani participó del comité de selección y premiación junto a sus compañeros Juan Grela y Santiago Minturn Zerva, siendo distinguidas las xilografías de cuatro artistas mujeres: Nydia Bollero, Rosa Aragone, Flora Fiorini y Dora Soboleosky, quienes componían tanto el Grupo Síntesis como la Agrupación de Grabadores. Estas artistas representaron escenas intimistas como retratos melancólicos, naturalezas muertas, paisajes suburbanos y episodios de la vida familiar, constituyendo una galería de figuras y escenarios vinculados a sus mundos afectivos siguiendo las enseñanzas de sus maestros, pero desarrollando a la vez una estética personal.

Durante el periodo que va desde los años treinta a los sesenta el grabado adquirió una particular intensidad mediante la difusión de la modalidad iniciada por el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", el impulso al perfeccionamiento de la técnica y reactualización de sus principios básicos a través de los talleres, exposiciones y salones organizados por la asociación y la continuación de un programa de difusión y experimentación plástica efectuado en las décadas posteriores a partir de muestras realizadas en diversas galerías privadas de la ciudad. Además del armado de carpetas de grabados originales por parte de Emilio Ellena entre 1958 y 1967¹¹ debe tenerse en cuenta la labor desarrollada por editores, coleccionistas y la proliferación de muestras

¹⁰ Véase: Finkelstein, Esther, "Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta", en *Separata*, «Instituciones, agrupaciones y salones en Rosario y Santa Fe», año XVII, n° 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 51-79 y su trabajo en esta misma publicación.

¹¹ Véase el trabajo de Dolinko, Silvia, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

de grabado realizadas en locales artísticos. Entre ellos, la Galería O, dirigida por Lidia Borgonovo, se encargó de recuperar la obra de los grabadores modernos en exposiciones preparadas especialmente por Emilio Ellena, mientras que la Galería Carrillo realizó un programa sistemático de muestras y la edición de carpetas de xilografías reconociendo a los maestros y dando lugar a las nuevas tendencias.

Los cursos de técnicas de estampación, la apertura de los salones y la formación de una agrupación de especialización en Amigos del Arte hicieron que el grabado pudiera sostener un proyecto de renovación que tendría continuidad en la década del sesenta a través de otros agrupamientos como el Centro de Grabado, integrado por Estanislao Mijalichen, Juan Grela, Osvaldo Boglione, Nydia Bollero, Susana Semino, María Suardi, Guillermo Fernández de Gamboa, Omar Gavagnin y Aid Herrera, quienes a través de la edición de carpetas modernizaron los preceptos de la disciplina.¹²

Además de los salones de grabado, Aldo Magnani envió obras a otro de los certámenes importantes de la asociación, el salón Motivos de la Ciudad, celebrado anualmente desde 1945 hasta 1951. Se trataba de una muestra cuya característica principal consistía en el afianzamiento de los sentidos de una identidad local a través de temáticas que registraran los recodos de la ciudad y sus calles, sus habitantes, tradiciones y paisajes. Desde el primer llamamiento anunciaban una convocatoria abierta a todos los artistas, sin importar si habían recibido premios en otras oportunidades. El salón comprendía secciones de pintura, dibujo y grabado junto a un jurado de selección que variaba cada año, integrado únicamente por artistas, como un modo de diferenciarse de las convocatorias cuyos comités reunían escritores, críticos de arte y personas ajenas al oficio de la pintura, que en ocasiones podían emitir juicios muy críticos en la prensa, como ocurría en muchos otros salones oficiales. Según señalaban desde la misma institución “esta es la primera vez que entre nosotros se concreta una iniciativa con la particularidad señalada”,¹³ es decir, con una temática vinculada al paisaje y los motivos de la ciudad de Rosario y sus alrededores. En estos salones fueron premiados algunos de los referentes de la pintura de entonces: Carlos Uriarte, Francisco García Carrera, Tito Benvenuto, Juan Grela, Hilda Raquel Pla, Leónidas Gambartes, Marta Bugnone, Juan Tortá, Ricardo Warecki, Alfredo Cartegni, Santiago Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Flora Fiorini, Oscar Herrero Miranda, Rubén de la Colina, Nydia Bollero, René Shakespear, Aldo Magnani, Clelia Barroso, Jorge Vila Ortiz y muchísimos otros que se integraron al escenario artístico a partir de su concurrencia a estos salones.

En el último certamen de Motivos de la Ciudad realizado en agosto de 1951, Aldo Magnani obtuvo una mención por su óleo *El Pasaje* según el dictamen de un comité compuesto por Roberto Viola, Juan Grela y Oscar Herrero Miranda. Aunque lamentablemente no conocemos la pintura, es posible suponer que el artista haya incorporado los dislocamientos de la naturaleza y formas poscubistas que estaba desarrollando en ese periodo a través de una composición centrada en alguna franja marginal de la ciudad como el barrio La Basurita, la zona de las quebradas del Saladillo o los escenarios de inquietantes vistas fabriles y restos urbanos que aparecen en algunas de sus obras. Si bien en otros de los salones como en el de Jóvenes Plásticos, realizado en noviembre de 1951, presentó naturalezas muertas en interiores como *El jarrito gris* y *El frasco*

¹² Fantoni, Guillermo, *Eclipse. Estanislao Mijalichen, obras 1962/1972*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2018, pp. 15-16.

¹³ “Motivos de la Ciudad se denominará un salón de artistas plásticos”, en diario *La Capital*, Rosario, 4 de junio de 1945. Archivo AAAR.

azul, por lo general el suburbio obrero y popular es el espacio físico para exhibir la miseria de los bordes urbanos. En particular, la zona del Saladillo fue un lugar elegido por los pintores por la atracción que ejercía este paisaje insólito en la geografía del Litoral, con el frigorífico Swift sobre el margen sur de la desembocadura del arroyo en el río y el matadero municipal, cuya actividad industrial dio paso al emplazamiento de modestas viviendas obreras.¹⁴ Esa mirada sobre la vida marginal y proletaria de los resquicios urbanos, teñida por la exasperación cromática y las perspectivas quebradas o por los tonos terrosos y la representación de tipos sociales del arrabal, se relaciona con toda una tradición artística vinculada a la izquierda que apela a la exhibición del sufrimiento colectivo mostrando escenas que despiertan indignación o “ansias de combate liberador”.¹⁵ Al igual que otros artistas, Aldo Magnani asume una posición humanista visible también en las obras presentadas a los salones, en donde la cultura aparece como una combinación de emociones y sentimientos utópicos mostrados bajo el signo de una melancolía de izquierda expresada ante todo en “la tristeza y el temor nacidos de las heridas de la opresión”.¹⁶ Esa forma en que el artista percibe los valores de su época le sirve para fusionar las penas del mundo social con un horizonte de expectativas políticas y luchas obreras que operaron en el marco de una experiencia histórica particular movida por el deseo de un mundo nuevo.

¹⁴ La historia de este barrio emblemático fue trazada en Bembo, Sandra; Sander de Foster, Nelly y Rocha, Marisa, “Barrio Saladillo: pasado y presente”, en *Rosario: historias de aquí a la vuelta*, n° 15, Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1991.

¹⁵ Benavidez Bedoya, Alfredo, “Introducción”, en *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 11-17.

¹⁶ Citado en Traverso, Enzo, *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, Buenos Aires, FCE, 2018, p. 59.



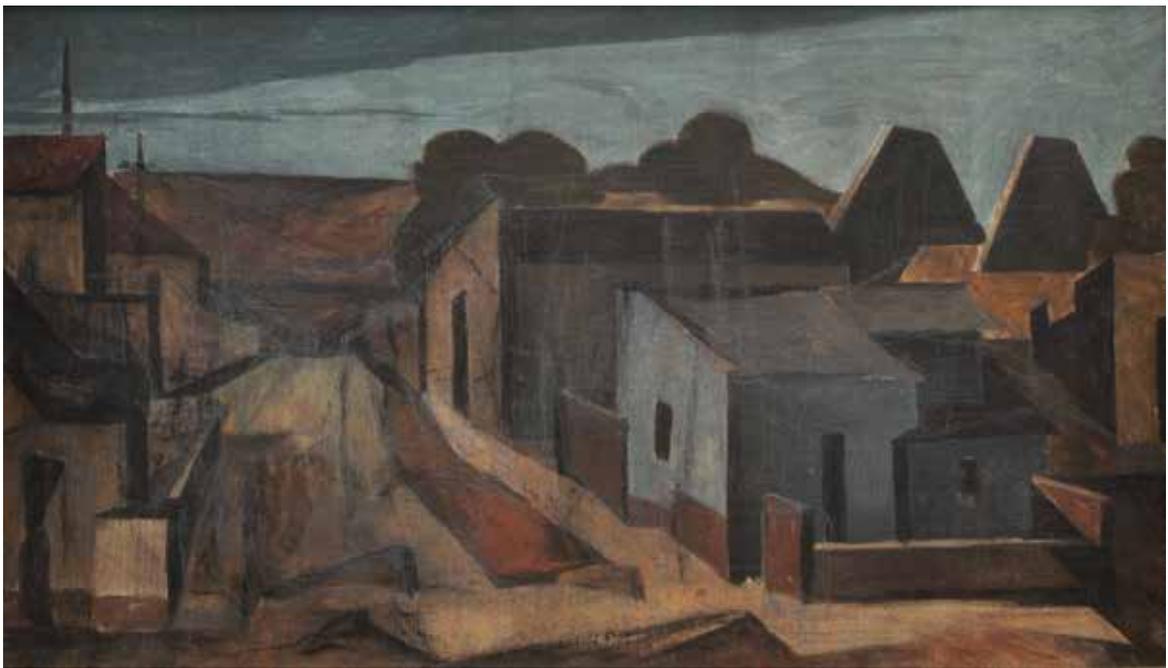
Paisaje urbano, 1952, óleo s/hardboard, 32,5 x 49,5 cm



Paisaje urbano, 1972, óleo s/hardboard, 46,5 x 67 cm



Sin título, s/f, óleo s/hardboard, 22,5 x 50,5 cm



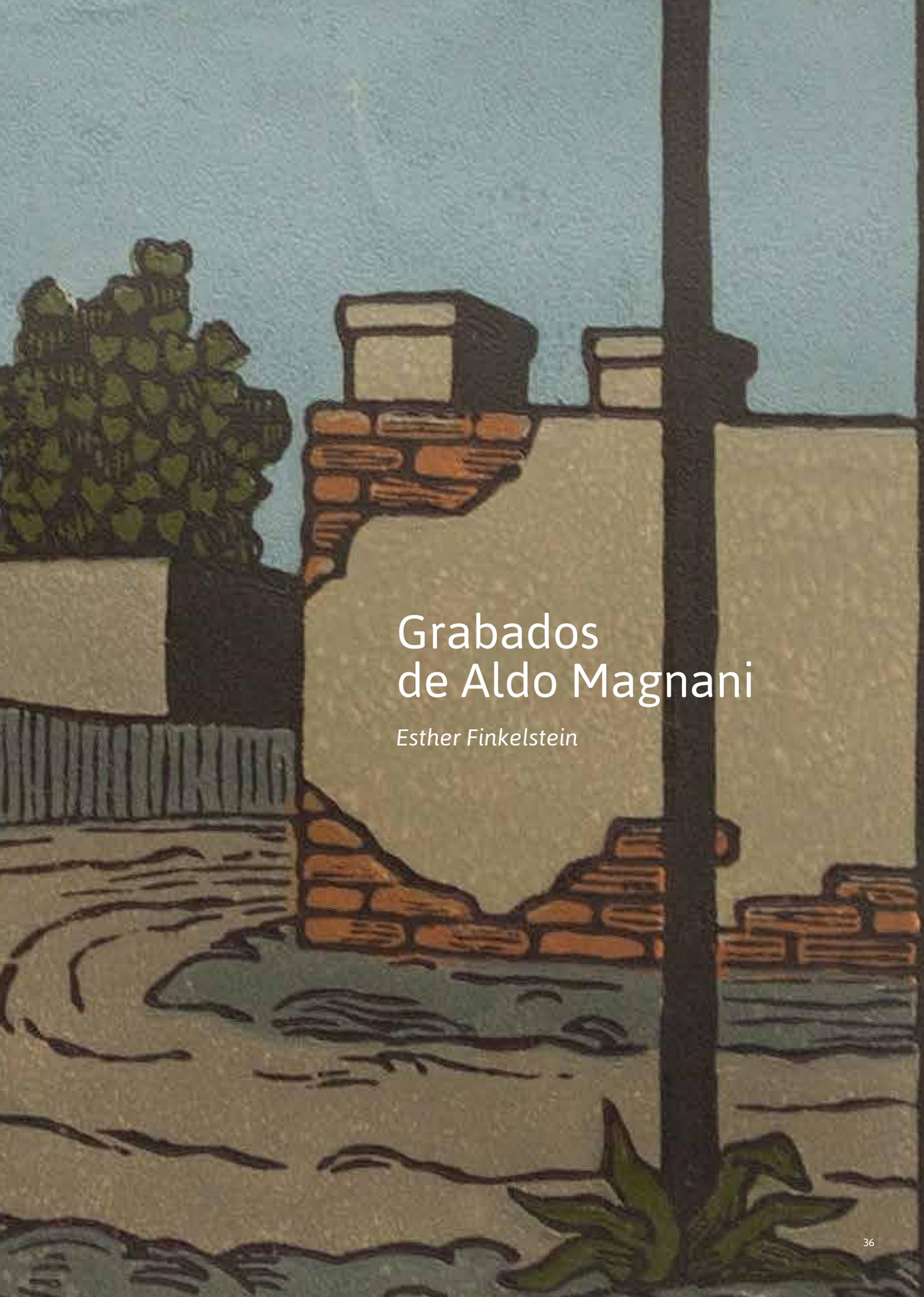
Sin título, s/f, óleo s/hardboard, 34 x 58,5 cm



Sin título, s/f, óleo s/hardboard, 42,5 x 66,5 cm



Sin título, s/f, óleo s/hardboard, 45x 73 cm

The illustration is a woodcut-style print. It depicts a landscape with a prominent stone wall in the center. The wall is built with reddish-brown bricks and has a crenelated top. To the left of the wall, there is a large, dark green tree with a dense, rounded canopy. In the foreground, there is a body of water with dark, wavy lines representing ripples. A dark, vertical line, possibly a tree trunk or a shadow, runs down the right side of the image. The background is a light, textured blue. The overall style is graphic and expressive, with bold outlines and flat areas of color.

Grabados de Aldo Magnani

Esther Finkelstein

Entre fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta Aldo Magnani se dedicó con entusiasmo a la producción de grabado. Artesano de sus propias herramientas confeccionó las cuchillas, buriles, rodillos y la prensa con las que copió sus estampas. Los primeros pasos en esta labor fueron durante las clases de Félix Pascual en la Escuela Provincial de Bellas Artes, allí aprendió los conocimientos básicos de la xilografía y el aguafuerte. Una vez egresado con el título de Profesor de Dibujo especializado en Grabado, se perfeccionó en los cursos que Juan Grela dictó en Amigos del Arte. Esos años se caracterizaron por ser un momento de gran propagación y difusión de la disciplina en el campo artístico local, gran parte de jóvenes interesados en el desarrollo de una plástica moderna incursionaron en el arte de la incisión bajo las enseñanzas de este maestro.

El aprendizaje en el taller se centró en el *metier* y la técnica, Magnani adquirió de las meticulosas clases de Grela las recetas de ácidos, afilados de gubias, armado de utensilios, preparados de tacos, como así también los estudios de composición. En esta formación otra de sus guías claves fue el libro *El Grabado. Historia y técnica* de Gustavo Cochet, manual editado 1943 que funcionó para esa generación como una principal referencia bibliográfica. Allí se describe las técnicas de impresión en hueco y en madera, con un relato de la historia y reproducciones de obras de autores universales y nacionales. Los conceptos, la selección de artistas y formas de abordar la modalidad expresados en el libro afianzaban una idea del grabado moderno visible en el desarrollo de las imágenes creadas por Magnani.

En el año 1951 participa del I Salón de Grabado organizado por Amigos del Arte con un jurado integrado por Ricardo Sívori, Juan Grela y José Planas Casas, en esta oportunidad presenta las xilografías *El Puente* y *El Callejón* y el aguafuerte *La Esquina*. Con este última obtiene el segundo premio del certamen, siendo el primer reconocimiento a su obra gráfica. La inauguración de este Salón fue el resultado de diversas propuestas que se venían gestando en la Asociación relacionadas a la expresión artística, como ser la realización de charlas, talleres y exhibiciones específicas, fomentadas a partir de la adquisición de una prensa en el año 1945. A su vez, continuaban las iniciativas realizadas en el Museo Municipal de Bellas Artes durante la década del cuarenta bajo la dirección de Hilarión Hernández Larguía, que concretó los dos primeros salones de la ciudad en el año 1943 y 1944.²

En el itinerario de acciones tendientes a la puesta en valor del grabado, se suma el nacimiento de La Agrupación de Grabadores de Rosario.³ Artistas con basto reconocimiento junto a jóvenes dedicados a la técnica dan vida a este agrupamiento con el fin de promocionar la disciplina en el ámbito local, concebida con menos difusión que otras áreas de la plástica. En función de ello sus integrantes realizaron muestras individuales y colectivas, dictaron cursos con explicación práctica y teórica; y organizaron conferencias y eventos. Pese a no figurar como miembro fundador, Aldo Magnani estuvo conectado a esta entidad desde el comienzo con sus actividades e integrantes. Es así, que fue parte del jurado en el II Salón de grabado auspiciado por la agrupación en Amigos del Arte. Acompañado de dos grandes exponentes de la ciudad: Juan Grela y Minturn Zerva, personalidades reconocidas como integrantes del Grupo Litoral y por su labor en

¹ Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

² Durante la dirección de Hernández Larguía el Museo efectuó la compra de obras de grabado y llevó a cabo la presentación de las muestras: *La exposición de Grabados de los maestros Durero, Rembrandt; Mc. Neill- Whistler y Zorn* en 1941 y en 1942 la exposición *El Grabado en la Argentina*, de treientos noventa y ocho obras fechadas desde 1705 a 1942, parte de la colección de los hermanos Alfredo y Alejo González Garaño.

³ Sobre el origen y características de este agrupamiento puede verse Esther Finkelstein, "Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta", en *Separata Segunda Época*, Año XVII, N° 24, CIAAL/UNR, Rosario septiembre de 2019, pp. 51-79.

la disciplina. Es significativo de este suceso que contando con un jurado íntegramente masculino se otorgaron todas las premiaciones a artistas mujeres.⁴ En esos años la participación de mujeres era menor y con pocas menciones en relación a los artistas varones. Es por eso, que puede considerarse como una de las primeras convocatorias dentro de la ciudad, con una selección de obra únicamente femenina.

En paralelo a su exploración con en el grabado Magnani abordó el estudio de pintura y composición en los talleres de Ricardo Sívori; junto con él y otros alumnos formaron el Grupo Síntesis en el año 1952. Tanto este nucleamiento como la Agrupación de Grabadores de Rosario se distinguieron por su carácter modernista y por una práctica centrada en las búsquedas formales. Justamente en un periodo del campo artístico marcado por la expansión y legitimación del arte moderno.⁵ Sus miembros asistieron a espacios y actividades comunes, muchos de ellos tomaron clases de grabado con Juan Grela y participaron de las actividades de Amigos del Arte. Puede verse en los registros de actas y catálogos que varios integrantes del Grupo Síntesis, en su mayoría las mujeres, fueron parte de las diversas propuestas que la Agrupación de Grabadores llevó a cabo durante el transcurso de su existencia.⁶

La serie de grabados que Aldo Magnani realizó durante esos años se caracterizan por mostrar una personal visión de la ciudad; en especial de las zonas alejadas del bullicio y la concentración, elige mostrar el barrio: los paisajes solitarios del puente, la fábrica o un callejón junto a casa y construcciones del suburbio. Imágenes que componía a partir de apuntes tomados en las periferias de la ciudad de Rosario. Solía recorrer la zona de La basurita y el Arroyo Saladillo acompañado por Juan Grela y Alfredo Cartegni, allí tomaban registro del entorno y sus habitantes. Al igual que muchos otros creadores que han hecho un arte con temáticas sociales y han sido cercanos a las ideas y prácticas que en su momento promovió la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Sin embargo a diferencia de ellos las estampas de Magnani no respondían a un lugar determinado sino que se construían con la sumatoria de elementos tomados de diferentes dibujos. Esta manera de componer fue una influencia de Sívori, como también el carácter geometrizable de la representación.

Magnani comentó que en el taller de Sívori encontró el espacio para explorar el lenguaje con un estilo renovado. En este sentido describió sus enseñanzas como “más intelectual y actual de acuerdo a los últimos desarrollos del modernismo”.⁷ Comparándolas con el profesorado en donde las ejercitaciones mayormente se focalizaban en la copia del modelo y el empleo del claroscuro. En las clases de este maestro el estudio de la composición estaba guiado por las teorías de André Lhote.⁸ La adopción de dicha impronta puede verse en toda la obra de Magnani, en el sentido constructivo de las formas y en la utilización de un trazo sintético y rectilíneo. En cuanto a sus impresiones, el tratamiento visual en los aguafuertes suelen ser más descriptivos que

⁴ Las artistas reconocidas por sus xilografías fueron premiadas en el siguiente orden: Nydia Bollero, Rosa Aragone, Flora Fiorini, Dora Soboleosky. Cfr. “II Salón de Grabado en Amigos del Arte”, *La Capital*, Rosario, 5.VIII.1952, Archivo Asociación Amigos del Arte de Rosario.

⁵ La década del cincuenta es un momento de expansión y afianzamiento del arte moderno en el campo artístico rosarino, cuestión que se corresponde con un fenómeno internacional de canonización e institucionalización generalizada del modernismo. Al respecto véase Fantoni Guillermo, *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*, Rosario, Fundación OSDE, 2011.

⁶ Artistas como Clelia Barroso, Nydia Bollero, Dora Soboleosky, Marta Bugnone, Renée Shakespear y María Asunción Alonso participaron de las iniciativas de dicha agrupación.

⁷ Fantoni, Guillermo, “Aldo Magnani en palabras”, Rosario junio de 2016.

⁸ Sívori profundiza el estudio de André Lhote asistiendo a los talleres que la escultora Cecilia Marcovich dictó en Buenos Aires. Cfr. Fantoni Guillermo, *La diversidad... op. cit.*

las escenas y retratos pintados, aun así en estas imágenes no hay pasajes de luces y sombras, sino que el artista alterna las formas con diferentes planos de valor. En cambio, en las xilografías experimenta diferentes soluciones, como ser una composición únicamente lineal en algunos casos y en otros, escenas cargadas de detalles.

En muchas de sus pinturas podemos observar una pronunciada perspectiva con diferentes puntos de fuga que no se corresponden uno con otros, aspecto heredado de la obra de Lino Spilimbergo, una de las referencias primordiales dentro del taller de Sívori. Este recurso se aprecia en sus postales impresas pero con menor énfasis. Ejemplo de ello es la obra *Callejón*, vista de una calle cerrada en la que la desconcertante perspectiva de las casas genera una sensación de extrañamiento, reforzada por la presencia de la silueta de un personaje perdido en el camino. Se distingue de esta composición la figuración esquemática, distinta a otros paisajes definidos con un mayor despliegue de elementos. Como es el caso de la obra *El puente*, en la que las variaciones de tramas lineales y textura en función de una imagen narrativa, recuerdan las xilografías de Minturn Zerva, autor que desarrolló motivos similares a los de Magnani.⁹ Fábricas, el puerto y pequeñas construcciones, son núcleos comunes en la obra de ambos artistas, que como muchos otros abordaron la periferia de la ciudad representada a través de la calma de los barrios, con sus casas de techos bajos y calles silenciosas.¹⁰

Entre el conjunto de xilografías de Magnani se distingue la obra *Sur de Rosario*, un paisaje realizado en el año 1950 en el que incluye una gran variedad de colores. El artista recordaba que para imprimir cada color confeccionó un taco diferente, intercambiando maderas y linóleos.¹¹ En esos años era una estrategia novedosa, si bien había quienes incorporaban el color éstos no superaban más de dos y solamente se utilizaban en el fondo. La experimentación cromática en la xilografía es un procedimiento que se comenzó a observar con mayor frecuencia en nuestro país, pasada la década del cincuenta.¹² Todavía para ese periodo gran parte de lo producido era en blanco y negro, se conservaba ciertas características del grabado tradicional moderno asociadas al antiguo vínculo con el libro. Es decir, el pequeño formato, la monocromía, el predominio de la figuración, el contorno lineal y hasta el recuadro, propiedades visibles en toda la gráfica de Aldo Magnani. Sin duda la utilización del color en esta impresión fue una excepción dentro de la serie, pudo haber sido impulsada por el interés que este artista tenía por las xilografías orientales. Ejemplo de ello es la presencia en su biblioteca de *Woodcuts of New China*, libro de ilustraciones impresas que cuentan sucesos de la historia de china. Es un ejemplar que adquirió años después de su trabajo en el grabado que revela la fascinación del artista por este tipo de estampas a color. Gusto que seguramente no solo se centrara en la composición y en el riguroso empleo de la técnica, sino que también en la narrativa de las escenas relacionadas con la clase obrera. La temática social es un rasgo que define la producción de este creador que desde muy joven

⁹ En gran parte de la obra xilográfica de Minturn Zerva aparecen como temas, los paisajes vacíos de fábricas, el puerto, el puente. Sobre los motivos xilográficos de este artista se puede consultar Velisek, Elisabet y Finkelstein, Esther, "La soledad del barrio: Santiago Minturn Zerva", en *Mundos Impresos. Grabadores modernos en Rosario*, Rosario Fundación OSDE, 2015, pp.6-9.

¹⁰ Motivos de casas, calles y construcciones del barrio con una atmósfera tranquila y silenciosa son también temáticas abordadas por algunos integrantes del grupo Refugio, como por ejemplo en los grabados de José Marín Torrejón. Cfr. Rabinovich Silvina, "Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón" en *Separata*, Año X, N° 15, CIAAL/UNR, Rosario octubre de 2010, pp.3-19.

¹¹ Entrevista realizada a Aldo Maganani, Rosario 23.X.2015.

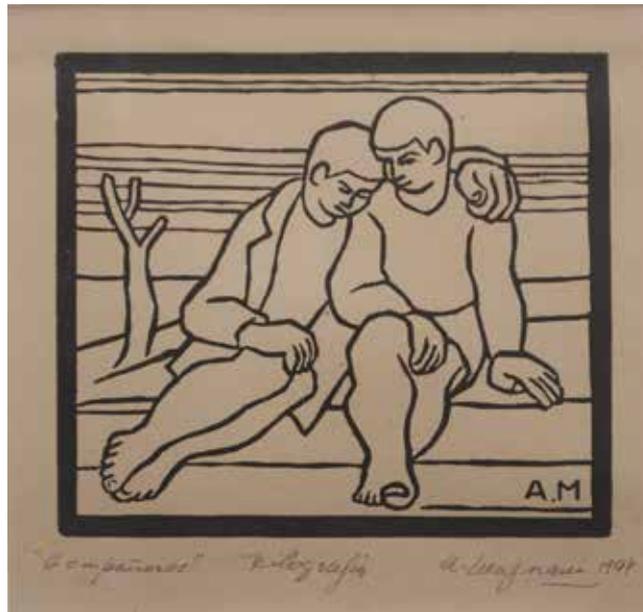
¹² A fines de los años cincuenta y comienzos de los setenta aparecen revisiones y cambios en la disciplina que determinan la independencia de la función ilustrativa y a su vez plantean cambios formales y técnicos que redefinen el grabado. Sobre este tema Cfr. Dolinko, Silvia "Recursos modernos para las viejas técnicas" en *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp.113-129.

militó en partidos de izquierda. De esta manera, su compromiso con el arte moderno se vinculó con el desarrollo de un arte comprometido, entendiendo que el “arte debe reflejar el momento que se vive y las contradicciones de la sociedad”.¹³ De allí que sus grabados expresan los entornos más humildes de la urbe y aparecen motivos como *La Fábrica*, espacio de trabajo obrero y *Compañeros*, término empleado comúnmente entre militantes de izquierda. Esta última xilografía describe una escena de dos sujetos en la que uno sostiene al otro, es singular su composición creada únicamente con un trazo homogéneo, en la que las figuras contrastan sobre un fondo abstracto de líneas horizontales. A su vez, es la única de sus obras gráficas que aparece reproducida en un medio impreso; en el año 1949 se publicó con el nombre *Amigos* en la portada del número 11 de la revista *Notas, Letras y Artes*, dirigida por Eduardo Serón.

Cabe señalar que el desarrollo de temáticas sociales ha sido un tópico que recorre la historia del grabado en nuestro país; desde sus comienzos la elaboración de estampas artísticas estuvo asociada a la difusión de contenidos políticos y de denuncia. La elección de la técnica permitía ampliar el público receptor y su circulación entre los sectores más populares, gracias a su potencial de reproductibilidad.¹⁴ En el caso particular de este artista, al observar la variedad de estrategias y recursos figurativos aplicados en sus imágenes, advertimos que su desarrollo en el grabado también se centró en la experimentación con el propio lenguaje y las posibilidades del medio.

¹³ Fantoni Guillermo, En palabras...op. cit.

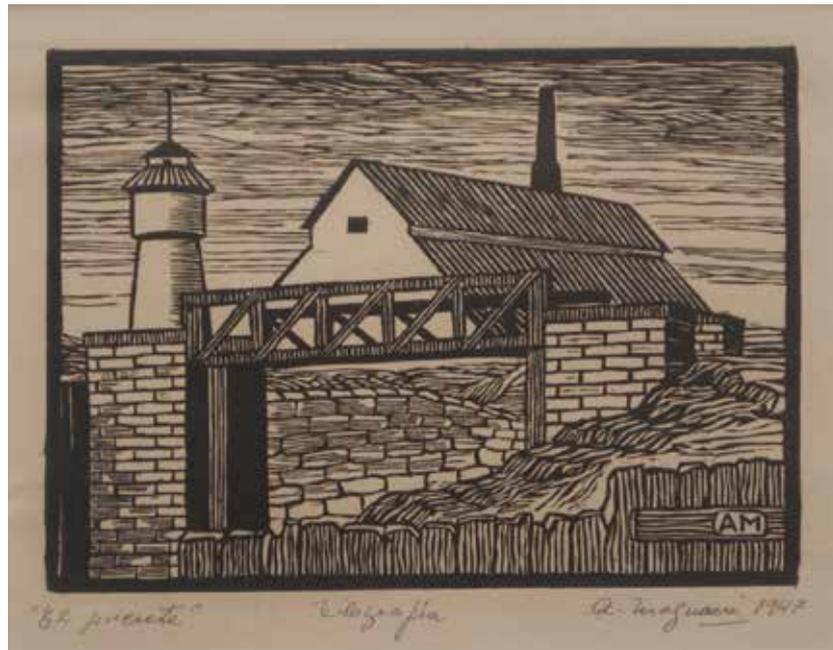
¹⁴ Al respecto puede consultar Dolinko Silvia, “Impresiones sociales. Una Lectura sobre la tradición del grabado en Argentina”, en *Separata*, Año X, N°15, CIAAL/UNR, Rosario octubre de 2010, pp.20-25.



Compañeros, 1947, xilografía, 13,5 x 15,5 cm



Callejón, 1947, xilografía, 15,5x 11,5 cm



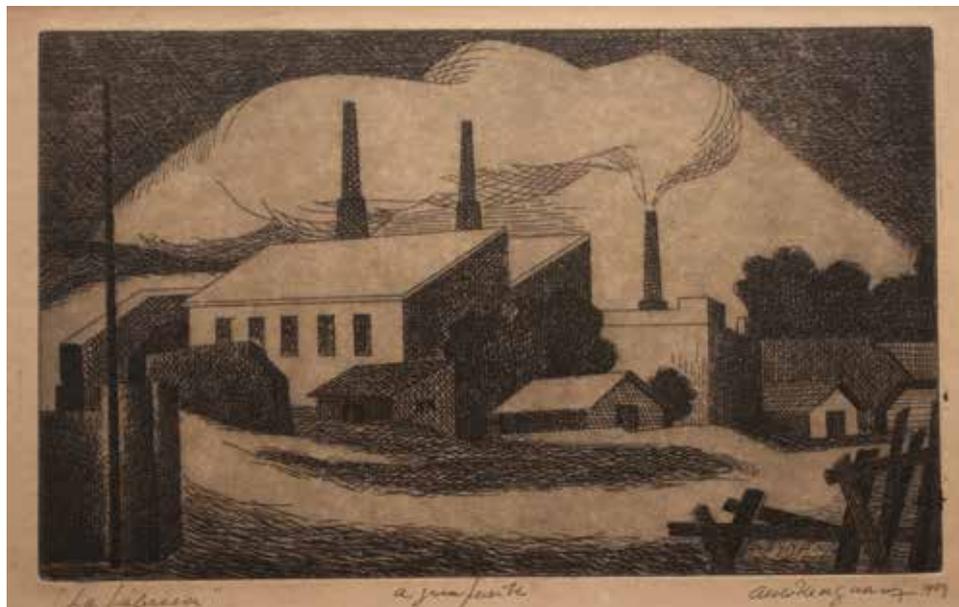
El puente, 1947, xilografía, 15 x 20,5 cm



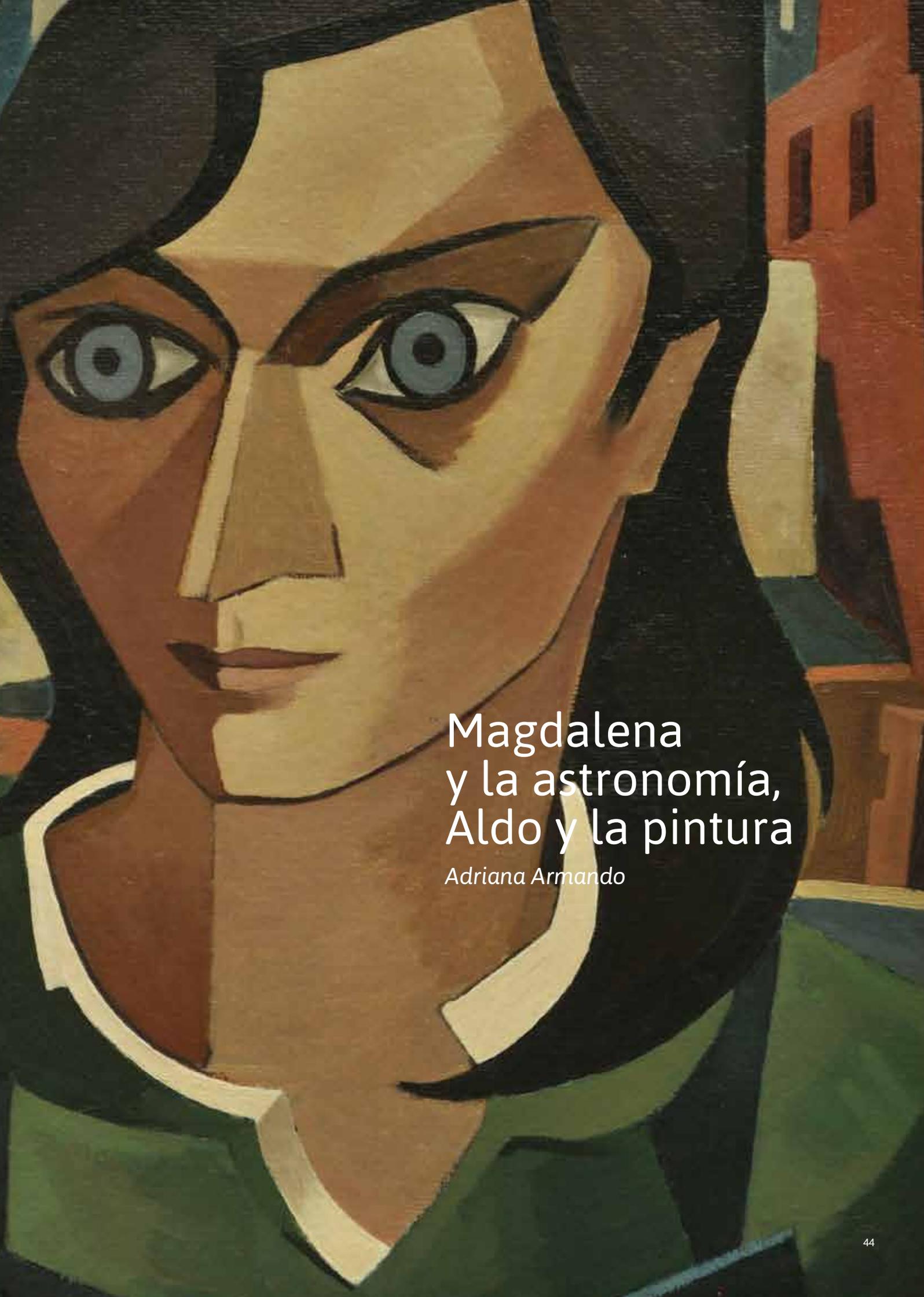
Sud de Rosario, 1950, xilografía y planchas de linóleo, 18 x 21,5 cm



Paisaje, 1947, xilografía, 15,5 x 11,5 cm



La fábrica, 1947, xilografía, 13,5 x 15,5 cm



Magdalena
y la astronomía,
Aldo y la pintura

Adriana Armando

Siempre me conmovieron las actitudes amorosas de quienes asumen el rol de cuidar obras y, en consecuencia, la memoria de los artistas que las han producido, a veces en circunstancias difíciles. Por lo común, guardan algún grado de parentesco con la figura en cuestión. Por lo común también, nos acercamos a esas personas para buscar o ampliar información, para revisar obras y documentos o para organizar exposiciones, pero cuando esos encuentros se replican una y otra vez se revelan sus propias vidas y entonces hacemos otros descubrimientos que se alojan en una esfera más reservada. Solo que a veces irrumpe el deseo de contar algo de sus historias porque valen la pena.

En 1994 Chadwick y de Courtivron indagaron los modos, influencias y colaboraciones creativas que se dieron en parejas de artistas y escritores; asumieron que “la idea predominante acerca del arte y la literatura es que son obra de personas solitarias, aunque las estructuras sociales predominantes tienen que ver con las relaciones familiares, maritales y heterosexuales” y se preguntaron “¿de qué manera escapan dos seres creativos de las limitaciones de este sistema y cómo construyen su historia alternativa?”² Estas cuestiones dieron lugar a una serie de ensayos sobre diversos ejemplos europeos y americanos bajo el título de *Los otros importantes* cuya lectura permite evocar inmediatamente la diversidad de los vínculos creativos que entablaron parejas memorables tanto en Buenos Aires como en Rosario y, en el marco de esa dinámica, la ostentosa oclusión que muchas veces ocurrió con la obra de las mujeres. Sin embargo, el sugestivo título de ese libro invita a expandir sus incumbencias, a rebasar la sola consideración de parejas de artistas y escritores, para involucrar a diferentes otros importantes que, sin compartir la profesión, constituyeron una parte indispensable en la creatividad, en la vida y en el cuidado de su pareja; tal el caso de Magdalena Robasto.

Conocí a Magdalena³ en 2011, en la inauguración de *La diversidad de lo moderno*, la primera exposición en la que participaba su esposo después de varias décadas de apartamiento voluntario, aunque antes habíamos conversado en varias ocasiones por teléfono; así que identificaba su forma de hablar rápido, con prisa, que luego integré a su figura sencilla, de cuerpo menudo y cabello cano. La charla por lo general se refería a Aldo: lo difícil que había sido convencerlo para que volviera a mostrar su obra, lo feliz que él se sentía al ver sus pinturas junto a otros artistas que respetaba y valoraba, la dedicación y el esfuerzo que ella hacía para que él pudiera estar y recorrer la exposición cuando ya los problemas de salud lo arreciaban. En fin, el tema era Aldo Magnani y lo sigue siendo hasta ahora. Hace unos pocos meses en una visita a su casa conocí el taller de Aldo que después de su muerte se ocupó de ordenar: instaló bibliotecas para sus libros, acomodó en carpetas los dibujos y grabados, colocó por un lado las pinturas enmarcadas y por otro los marcos que quedaron; reinventó el taller para recordar y honrar la pasión de Aldo por el arte, otro modo de seguir cuidándolo. Y mientras mostraba las cajas todavía llenas de lápices y óleos su figura se recortaba sobre el gran ventanal que dejaba entrar la luz de la tarde, pero sobre todo permitía el ingreso de ese paisaje agrisado y extenso de casas bajas y humildes de la zona sur de Rosario; un conjunto que no era el exterior de un interior sino el lugar de pertenencia, un aspecto constitutivo de la vida de ambos. Así, entre bocetos, recortes de diarios, fotografías y relatos sobre Aldo, Magdalena dispara frases cortas, ligeras, como al pasar,

¹ Miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

² Cfr. Chadwick, Whitney y de Courtivron, Isabelle (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 9-10.

³ Este texto ha sido posible gracias a diversas conversaciones con Magdalena, fundamentalmente las que registré en la visita a su casa en febrero de 2020 y en una entrevista posterior del 10 de mayo del mismo año. Todas las citas textuales corresponden a esas dos instancias.

dando indicios de su propia biografía, tempranamente anudada a la de Aldo. Entonces uno gira la cabeza hacia ella, se detiene, y por primera vez la ve. En reiteradas oportunidades afirmó que a Aldo sólo le interesaba el arte, pero fue una sorpresa cuando al conjugar esa expresión con su propio sentir transparentó su gusto por la astronomía, una inclinación vinculada a otra, la de las matemáticas. Y simplemente lo expresó así: “a Aldo le gustaba el arte y a mí la astronomía”.

Ante la curiosidad sobrevinieron las preguntas que dieron lugar a pequeñas narraciones, como la de su infancia extremadamente pobre en el barrio Tablada y la facilidad que tuvo para las matemáticas desde la escuela primaria, así como su constante afán por aprender y ser buena alumna en condiciones muy desalentadoras.⁴ Justamente esa aptitud y ese gusto la llevaron muchos años después a estudiar y recibirse de Auxiliar en Astronomía en la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil;⁵ todavía recuerda los nombres y las peculiaridades de estrellas como Sirio, Canopus, Proción y Betelgeuse y de los astros que observaba y fotografiaba con atención en el famoso telescopio de la institución. Eran los años sesenta y además de estudiar trabajó en la Biblioteca en el sector dedicado a la rifa que organizaba, y lo hizo durante más de diez años, hasta que en 1976 el Golpe de Estado y la posterior intervención significaron un trágico final para la Vigil y para su trabajo. Ese tiempo en la Biblioteca fue importante para Magdalena por las responsabilidades que asumió y por el placer del conocimiento de la astronomía, un entusiasmo que Aldo no compartía pero respetaba. “Yo hacía lo mío y él lo de él” dirime Magdalena.

El compromiso intelectual y emocional de Aldo con el arte fue sostenido a lo largo de su vida, sin embargo esa actitud no se correspondió con la faz expositiva de su obra ya que tuvo largos años de silenciamiento público; uno se inició en 1955 al regreso de París cuando hacía poco tiempo que había conocido a Magdalena y concluyó cuando llevaban tres años de matrimonio. Se casaron en 1969 tras quince años de noviazgo y durante ese lapso estuvieron algunos períodos sin verse, como cuando Aldo viajó a Europa o cuando trabajó en Buenos Aires, pero ella siempre lo esperó. El día de la visita a su casa, pausa y té mediante, trajo una caja con papeles y documentos de Aldo que hacía tiempo no revisaba; entre las hojas plegadas apareció el manuscrito de una poesía que le dedicó en 1960 y que no recordaba haber leído; quizá él la había escrito y no se la había mostrado, fue un momento de profunda emoción leerla en voz alta:

déjame levantarme
del camino rojo de la desesperanza
quiero mirarte como antes y ofrecerte como en tiempos idos
olor de lluvia
rumor de viento
suavidad de alas
mírame con ojos antiguos
con ojos de otros tiempos
quiero buscar de entre todas las palabras
esa que solo tú conoces
palabra perdida en espirales de infinito
déjame buscarte

Los ojos antiguos, de otros tiempos y todo el cuerpo de Magdalena están siempre en las obras de Aldo cuando de figuras se trata; ella y el paisaje de la zona sur de la ciudad son sus recurrencias. Y no porque haya posado frecuentemente para él, sino porque su forma de trabajar consistía en la reelaboración permanente de algunos bocetos obtenidos espontáneamente y con rapidez, sin necesidad de la referencia mimética y actualizada del modelo, de ahí que a veces cuesta identificarla; sin embargo la observación atenta de sus pinturas permite reconocer el rostro anguloso, el cabello atado con una cinta, la silueta delgada y, por supuesto, los ojos de Magdalena. Basta enfrentarse a *Obrera*, una figura enmarcada en un escenario fabril, para advertir que en la fortaleza de esa cabeza pintada como si se tratase de una talla, con los ojos incrustados como si fuese una muñeca pero de mirada profunda y abismal, está la idea de Aldo sobre Magdalena. Ella fue una presencia con arraigo en el arte y en la vida.

Magdalena rememora con intensidad el fragmento de su vida iniciado en el fatídico 1976 que la dejó sin su puesto en la Vigil, sumado a los problemas de salud de Aldo que también le impidieron trabajar. Para el artista fue el comienzo de otro largo período de ensimismamiento que lo llevó nuevamente a abandonar la escena pública del arte, aunque no las lecturas y reflexiones e incluso a intentar, una y otra vez, seguir dibujando o pintando. No sabemos de sus razones, no se las reveló a Magdalena. Un escrito, que tituló *Querer pintar*, manifiesta la desazón que lo embargaba ante la voluntad y la imposibilidad de hacer una obra, un sentimiento quizás frecuente en su vida o más específicamente referenciado a sus años de apartamiento de museos y galerías; lo cierto es que al no estar fechado impide la vinculación a algún tramo específico de su vida pero delata su estremecido estado de ánimo:

Desde la mañana que llevo confinado en mi habitación. Pretendo pintar pero el carbón no llega a superar las tres deshumanizadas líneas de la tela.
Evoco...Sueño...

La habituada comodidad de mi existencia no llega a trocarse en bonanza para mi alma.
No habrá de causar sorpresa que estuviese yo entonces en una disposición de espíritu lindante al ocio o la incapacidad.

Neutros profundos sutilmente diferenciados, crean profundo clima de sentimental poesía.
Tres rosas pálidas cayendo del borde de un vaso y el pequeño libro de versos...
¡no consigo pintar!

⁴ Magdalena nació el 20 de septiembre de 1936, es la menor de cinco hermanos y como su padre murió cuando tenía dos años la madre y los hermanos debieron salir a trabajar. Cursó la primaria, hasta quinto grado, en la Escuela Fiscal N° 801 Carmen Faggiano de Bafico de la calle Virasoro 1920 y sexto en otra de calle Ayolas y Entre Ríos. De ese tiempo recuerda sólo privaciones como la de juntar hojas de papel estraza para escribir porque no tenía cuadernos, la discriminación en la merienda dado que su madre no podía pagar la cuota a la cooperadora o la imposibilidad de representar a su escuela como abanderada por no tener los zapatos que entonces se exigían. También el recuerdo reparador de las zapatillas con presilla enviadas por la Fundación Eva Perón.

⁵ Sobre la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil cfr. García, Natalia, *El caso Vigil. Historia sociocultural política y educativa de la Biblioteca Vigil (1933-1981)*. Rosario, Facultad Humanidades y Artes, UNR, 2015.

Las contradicciones de mi espíritu se atemperan, nada más, y evoco el pasado, no sé si lo muerto.
Veo mi juventud, la primera juventud, mi inocente juventud,
...aquella otra juventud...
¿Habrá muerto?

Vuelvo a insistir otra vez en la tela, ante la incitante visión de aquellas pálidas rosas mustias,
tan profundas, tan dulces y tan amargas...

Además de la tristeza y el desaliento, el texto tiene algo de enigmático si atendemos a los temas de sus pinturas, tan alejados de rosas pálidas y libros de versos y tan imbuidos de compromiso social, porque si bien incursionó en bodegones y naturalezas muertas lo hizo con el carácter y la impronta dura y constructiva del resto de sus obras. También lo es en virtud de una característica de su personalidad que Magdalena percibía distanciada de todo romanticismo; no obstante escribió una poesía que probablemente nunca le leyó. Sin dejar correr demasiadas suposiciones, estos escritos son atisbos de emociones y expresiones muy privadas que Aldo no exteriorizó ni permitió que perturbaran la imagen de un hombre seguro y portador de un inculdicable ideario estético y político. Esa imagen se corresponde con la visión tradicional del artista varón, signado por una individualidad casi heroica y por afrontar la creatividad como una lucha solitaria sin la intermediación de otras personas.⁶

Justamente el texto anterior, los largos años de automarginación y el silencio sobre los motivos, desnudan un artista que colisiona reiteradamente con el hacer y las modalidades, con el exterior y sus avatares, y que siempre encuentra en el exilio interno el refugio de sus contradicciones. Magdalena es su contraparte, conjura la adversidad con movimientos hacia adelante y hacia afuera y así recrea las condiciones para la vida de ambos.

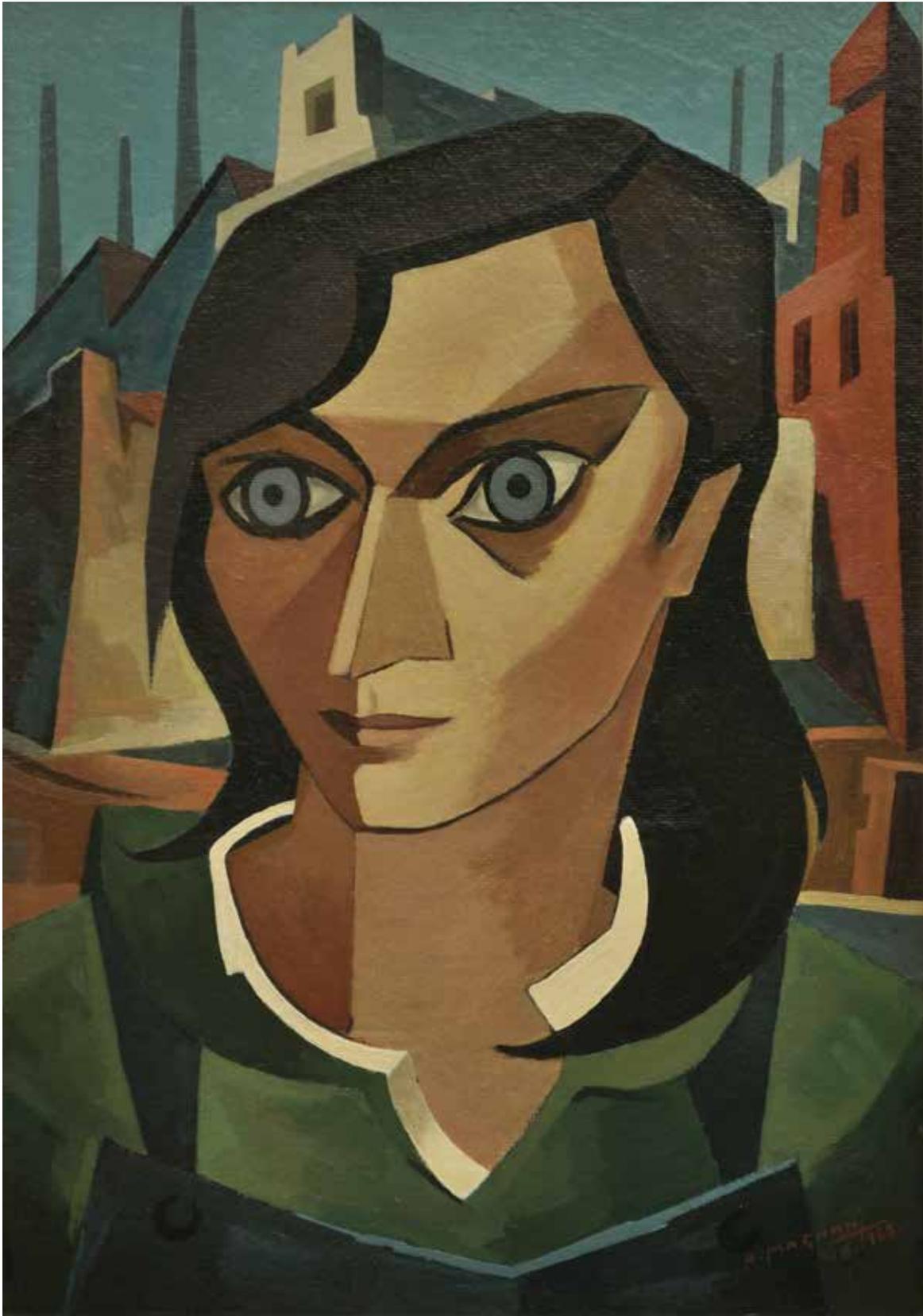
Si a partir de 1976 el artista se replegó, su esposa transformó esa fatalidad en un impulso de superación, como le surgía cada vez que circunstancias aciagas la envolvían. Magdalena entonces con pequeños trabajos en el día logró la subsistencia de los dos, pero decidió cursar el secundario nocturno. No sólo finalizó el Bachillerato para Adultos en la Escuela República del Perú de Alem y Gaboto sino que a continuación estudió el Profesorado de Enseñanza Primaria en el Normal N° 3. Aldo, aclara Magdalena, aunque "siempre estaba con su arte" la ayudó en todo momento, tanto en las tareas de la escuela como en las domésticas, fue su apoyo incondicional. En esta instancia no se olvida de resaltar que hizo la residencia en la Escuela 229 de Roldán a la que había asistido Antonio Berni y que apenas recibida accedió a un cargo de maestra de segundo grado en la Escuela Santa Teresita del Niño Jesús.⁷ Un itinerario vertiginoso que la llevó al cabo de unos pocos años a ser directora de esa escuela hasta su jubilación a fin del siglo pasado. Un itinerario que nuevamente refleja tanto su capacidad de sobreponerse a las dificultades como de prepararse para ser competente en la tarea docente; la misma actitud había tenido en su paso por la escuela primaria porque fue muy buena alumna a pesar de su enorme pobreza, simplemente reiteraba una disposición de su personalidad. La escuela le abrió nuevos horizontes y le dio la posibilidad de enseñar e interactuar con niños, de participar con ellos en todas las actividades y en todos los viajes de estudio que se organizaban. A tal punto que cuando le pregunté por sus

mayores gustos y satisfacciones no dudó: las matemáticas y la astronomía le gustaron siempre pero la docencia y el estar con los chicos la hicieron feliz.

Hoy Magdalena sigue activa en su vocación por el cuidado de los animales que tuvo desde jovencita y que a fines de la década del cincuenta la llevó a participar en la fundación de Asociación Protectora de Animales Sarmiento e incluso a resistir la organización de una insólita corrida de toros en la Sociedad Rural de Rosario. “¡Claro que me siguen gustando los animales!”, exclama, mientras llega la hora de atender las palomas que frecuentan su vereda. Pero sobre todo sigue activa, con sus ochenta y cuatro años, en su empeño por lograr que la obra de Aldo Magnani sea conocida y valorada en la ciudad, porque sigue siendo su amorosa cuidadora.

⁶ Al respecto Pollock señala: “Nuestra cultura general se ve permeada, además, con ideas sobre la naturaleza individual de la creatividad, sobre cómo el genio siempre superará los obstáculos sociales, sobre el arte como una esfera inexplicable, casi mágica, que debe ser venerada pero no analizada” y que un programa feminista ampliado expone y desafía “lo que comúnmente se asume con respecto a esa creatividad: que es una prerrogativa masculina y que, como consecuencia, el término artista se refiere de manera automática a un hombre.” En: Pollock, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988], p. 57.

⁷ Me contó que Santa Teresita siempre la había ayudado y que cuando tenía un año y medio enfermó de tos convulsa; en el hospital la dieron por muerta, la llevaron a la morgue y la cubrieron con una tela; a su lado la hermana mayor rezaba a Santa Teresita para que regrese a la vida cuando una enfermera que pasaba la oyó toser y la salvó. Después de mucho tiempo su primer trabajo de maestra fue en una escuela que llevaba el nombre de la santa, de ahí la devoción que todavía comparte con la de San Roque, por su cariño a los animales.



Obrera, 1962, óleo s/hardboard, 67 x 47 cm



Mujer con cinta rosa, 1971, óleo s/hardboard, 44,5 x 30 cm



Modelo, s/f, óleo s/hardboard, 63 x 45 cm



S/T (estudio de desnudo), s/f, óleo sobre pastel, 39 x 27,5 cm



Cronología

Guillermo Fantoni

Cronología

Nació en Rosario, el 27 de junio de 1922. Es el menor de los cuatro hijos del matrimonio formado por Pedro Sócrates Magnani y Alejandra Fernández. Los tres mayores, Aurelia, Mario y Teresa, nacieron antes de que el padre viajara a Italia para participar de la Primera Guerra Mundial, y Aldo, cuatro años después de finalizado el conflicto.

Realizó sus estudios primarios en el Colegio Fiscal N° 59 situado en la calle Pasco 1537.

En 1944 se incorporó como alumno a la Escuela Provincial de Artes Plásticas, egresando de la misma como Profesor de Dibujo con Especialización en Grabado, en 1950. Sin embargo y por unos meses, en 1945, tomó clases en la recientemente fundada Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos "Manuel Musto".

Paralelamente a sus estudios programáticos y por su militancia en la Federación Juvenil Comunista se relaciona con pintores reconocidos por su modernidad y compromiso político como Domingo Garrone, Juan Grela, Ricardo Sívori, Pedro Hermenegildo Gianzone, Leónidas Gambartes, Aldo y Alfredo Cartegni.

Cuando en 1946, luego de una estadía de diez años en Buenos Aires, Ricardo Sívori abrió su taller en Rosario, concurre al mismo donde se interioriza y estudia composición y teoría del color.

Participa del VI Salón de Aficionados al Arte patrocinado por la Asociación de Ex Alumnos "Carmen F. de Bafico" de la Escuela Pedro Goyena, inaugurado el 16 de diciembre de 1947. El jurado, integrado por Antonio Carrillo, Ricardo Warecki, Carlos Uriarte y José Sylvester, otorga el Primer Premio a la obra *Muchacho con leños* de Aldo Magnani.

Participa con una acuarela del III Salón de Pintura al Aire Libre organizado por Amigos del Arte, desarrollado del 12 al 22 de diciembre de 1947. El mismo, contó con un jurado integrado por Manuel A. Castagnino por Amigos del Arte, Luis Correale por la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, Oscar F. Pujals por la Asociación de Profesores Normales Nacionales de Dibujo, Juan Grela por la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes y Pedro Sinópoli por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario.

Participa con un óleo en el V Salón de Pintura al Aire Libre organizado por Amigos del Arte, del 1° al 15 de junio de 1949, en el que obtiene un Premio Estímulo.

En julio y agosto de 1949 se publica el número 11 de *Notas. Artes y Letras*, revista dirigida por Eduardo Serón, cuya portada reproduce la xilografía *Amigos* de Aldo Magnani. A partir del contacto personal con Juan Grela y, años más tarde, a partir de los cursos que este llevaba adelante en Amigos del Arte desde julio de 1949, agrega nuevos elementos técnicos a su oficio de grabador.



Aldo Magnani con sus compañeros de 6° grado "C" | 1937



Aldo Magnani, foto de estudio adolescente



Aldo Magnani con Américo Muñiz en la Plaza López, 16 de febrero de 1941



Aldo Magnani pintando al aire libre

Con varios de sus compañeros del taller de Ricardo Sívori, acompañó a su maestro en el proceso de fundación y desarrollo del Grupo Síntesis. Si bien participó en el lanzamiento de los dos primeros manifiestos que se dieron a conocer en 1951 y 1952, no se registra como expositor en las muestras y otras actividades correspondientes al lapso comprendido entre 1953 y 1956.

Entre el 28 de mayo y el 9 de junio de 1951, María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Berta Guido, María Kofano, Armonía López, Aldo Magnani, M. J. Maturano, José Ortuño, G. Rebuffo, R. Shakespear, Isolde Schmidt y Clotilde Yost realizan una exposición de grupo en la Sala II de la Galería Renom, oportunidad en la que dan a conocer el "Manifiesto Expositores del Taller Sívori".

Participa del *Primer Salón de Grabado* –con Juan Grela como invitado de Honor– organizado por Amigos del Arte y desarrollado entre el 25 de junio y el 7 de julio de 1951. El jurado de Selección y Premios, integrado por José Planas Casas por Amigos del Arte y Juan Grela y Ricardo Sívori por los expositores, otorga el 2° Premio al aguafuerte *La esquina* de Aldo Magnani. El artista también presentó las xilografías *El puente* y *El Callejón*.

Participa del *VII Salón Motivos de la Ciudad* organizado por Amigos del Arte entre el 18 y el 29 de agosto de 1951. El Jurado de Selección y Premios, conformado por Roberto Viola por Amigos del Arte y Juan Grela y Oscar Herrero Miranda por los expositores, le otorga una mención por su óleo *El pasaje*.

Integra el grupo que el 16 de noviembre de 1951 fundó la Agrupación de Grabadores de Rosario; entidad que realizó, fundamentalmente en la esfera de Amigos del Arte, una amplia gama de actividades para difundir la técnica entre 1952 y 1956.

Participa del *I Salón de Jóvenes Plásticos* organizado por Amigos del arte con dos óleos: *El jarrito gris* y *El frasco azul*. Desarrollado entre el 19 y el 29 de noviembre de 1951, contó con un Jurado de Selección y Premios formado por Alberto Pedrotti y Julio Vanzo por Amigos del Arte y Rosa Cerceau de Bertrand por los expositores.

El 10 de junio de 1952 María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Rene Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost dan a conocer el "Manifiesto del Grupo Síntesis" formalizando así su constitución.

Se realiza Grupo *Síntesis*. Exposición de Dibujos, desarrollada entre el 18 y el 28 de junio de 1952 en Amigos del Arte con la participación de Clelia Barroso, Lola Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Aldo Magnani, Rene Shakespear, Ricardo Sívori y Dora Soboleosky.

Entre el 1 y el 10 de agosto de 1952 se desarrolla el Segundo Salón de Grabado organizado por Amigos del Arte y la Agrupación de Grabadores de Rosario con un Jurado de Selección y Premios formado por Aldo Magnani por Amigos del Arte, Santiago Minturn Zerva por la Agrupación de Grabadores y Juan Grela por los expositores.



Reunión de profesores y alumnos de la Escuela Provincial de Artes Plásticas. Entre los primeros, sentados Carlos Véscovo, Félix Pascual, Fausto Hernández y Luis Ouvrard



Sesión de Dibujo, color y modelado, tercer año de la Escuela Provincial de Artes Plásticas



Reunión en el taller de Ricardo Sívori



Reunión en el taller de Ricardo Sívori: (de pié) Jorge Paganini de La Torre, Berta Guido, Dora Soboleosky, Aldo Magnani, María Kofano, Jorge Vila Ortiz, Dorita Schwieters, René Shakespear; (sentados) G. Rebuffo, Enrique Sívori, Nelly Gozzolino, Isolde Schmidt

En octubre de 1952 participa de una exposición de grabados y dibujos del Grupo Síntesis en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre.

Alrededor de 1953 conoce a Magdalena Robasto con quien se casa el 23 de junio de 1969. Desde entonces, ella será la protagonista de varias obras y compañera inseparable en la vida y en el arte.

El 3 de marzo de 1955 se embarcó en Buenos Aires con destino a Cannes y de allí se trasladó a París. Se instala durante un breve lapso en la capital francesa hasta que el 3 de mayo de 1955 inicia su regreso a Buenos Aires desde el puerto de Le Havre.

El 7 de junio de 1972 se inaugura *Aldo Magnani Expone Óleos*, muestra individual en Krass Artes Plásticas que se desarrolla simultáneamente con las exposiciones personales de Raúl Lausana y Guillermo Fernández de Gamboa.

20 años de permanencia en la pintura en Carrillo Galería de Artes Visuales del 29 de septiembre al 31 de octubre de 1973, con la participación de Miguel Ballesteros, José M. Beltramino, Olga Biebel, Jacinto Martín Castillo, Gustavo Cochet, Luis Correale, Luisa Dentesano, Manuel Ferrer Dodero, Francisco García Carrera, Ambrosio Gatti, Juan Grela, Pedro Giacaglia, Pedro Hermengildo Gianzone, Mario Guaragna, Francisco La Menza, Aldo Magnani, Nicolás Melfi, Carlos C. Moretto, Hugo L. Ottmann, Luis Agustín Ouvrard, Félix Pascual, Alberto Pedrotti, Carlos Prevosti Sotto, Anselmo Piccoli, Silvio Andres Rivarola, Juan Manuel Suero, Cati Tarsitano, Ada Raquel Tvarkos, Juan Torta, Carlos Enrique Uriarte, Julio Vanzo, Ricardo Warecki, cada uno con dos obras correspondientes a los extremos del arco de tiempo enunciado.

La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años cincuenta, Espacio de Arte, Fundación OSDE, Rosario, 4 de octubre al 11 de diciembre de 2011, con obras de Rosa Aragone, Clelia Barroso, Jacinto Castillo, Alfredo Cartegni, Rubén de la Colina, Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Pedro Giacaglia, Juan Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Froilán Ludueña, Aldo Magnani, Santiago Minturn Zerva, Luis Ouvrard, Hugo León Ottmann, Alberto Pedrotti, Ricardo Sívori, Juan Tortá, Carlos Uriarte, Julio Vanzo, Arturo Ventresca, Jorge Vila Ortiz, Ricardo Warecki, Susana Zinny.

El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los años 30, Espacio de Arte, Fundación OSDE, Rosario, 25 de Marzo/ Buenos Aires, 5 de junio/ 2014, en la que se reúnen obras de los artistas del grupo –Cayetano Aquilino, Antonio Berni, Juan Berlingieri, Andrés Calabrese, Aldo Cartegni, Leónidas Gambartes, Domingo Garrone, Juan Grela, Pedro Hermengildo Gianzone, Alberto Mántica, Anselmo Piccoli, Medardo Pantoja, Guillermo y Godofredo Paino, Ricardo Sívori, Juan Tortá– y otros que en distintos momentos estuvieron vinculados a los mismos como Luis Ouvrard, Amadeo López Armesto y Aldo Magnani.

Escenas de Saladillo: obras de Aldo Magnani, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, Rosario, 18 de agosto de 2016.



Exposición de grabados en Amigos del Arte con la presencia de Francisco García Carrera, Oscar Herrero Miranda y Juan Grela, impulsor de los cursos y salones en la institución y maestro de Magnani en esa disciplina.



Aldo Magnani embarcado para en viaje a París acompañado por dos amigos. Buenos Aires 3 de marzo de 1955



Como pintor de obra con Faustino Moreno en los años sesenta

En abril de 2018 se publica *Género, memoria e identidad. Historia de las trabajadoras de la carne del Swift Rosario (1930-1944)*, volumen colectivo en cuya portada se reproduce *Obrera*, óleo pintado por Aldo Magnani en 1962. El libro, coordinado por María Pía Martín y Laura Pascuali, es editado bajo el sello ISHIR/CONICET.

El 17 de abril de 2019, el Museo de la Ciudad "Wladimir Mikielievich" inaugura la muestra *Obreras. Trabajo en el frigorífico y el barrio Saladillo* curada por Laura Pascuali con la colaboración del equipo formado por Beatriz Argiroffo, Gisela Figueroa y Luisina Agostini. El museo y el equipo de investigación de la muestra invitan a participar a Aldo Magnani con la obra *Obrera* que por su temática se convierte en imagen de la exposición.

Murió en Rosario, el 3 de mayo de 2019.

En septiembre de 2019 se publica en Rosario, bajo el sello Espacio Santafesino Ediciones, *El tiempo de la pintura. Grupos artísticos santafesinos ente 1910 y 1960*, en el que se reproducen dos obras de Aldo Magnani.

El 24 de abril de 2020 el Museo Castagnino+macro tenía planificada la inauguración de la exposición antológica *Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978*, que fue postergada por el inicio de la pandemia en la ciudad y finalmente concretada en el 8 de abril de 2022.



Aldo Magnani y Magdalena Robasto con un grupo de amigas a la salida del registro civil el día de su casamiento. 23 de junio de 1969



Exposición en Krass Artes Plásticas junto Guillermo Fernández de Gamboa y Raúl Lausana, inaugurada el 7 de junio de 1972; acompañan a los artistas Ricardo Sívori y un amigo



Vista de la exposición *Ojos de Cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978*, Museo Castagnino.

CASTAGNINO

Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino

Director

Raúl D'Amelio

Coordinación Administrativa

Patricia Oliva

Coordinación general

Daniela Quintero

Asistente de dirección

Mónica Bernard

Atención al visitante

Juliana Cadenas

Mónica Frigerio

Investigación

Alejandra Moreno

Fondos documentales

Eleonora Arfeli

Conservación

Juliana Bertoglio

Mariana De Matteis

Registro y documentación

Mariel Heiz

María Florencia Bello

Comunicación

Mariana Lafuente

Diseño de exposiciones

Marcelo Villegas

Diseño gráfico

Luciano Ominetti

Educación

Florencia Cardú

Juliana Tomattis

Producción

Ivana Ottonello

Registro y archivo fotográfico

Lucía Bartolini

Biblioteca

Adrián Camiletti

Administración

Ana Laura Cono

Montaje | Mantenimiento edilicio

Sebastian Morselli

Nelson Ramos

Joel Romero

IICRAMC

Jimena Tilio

María de la Paz López Carvajal

Ana Melano

Carolina Ramírez

Sandra Trigo

Susana Meden

ISBN 978-987-47775-5-3



9 789874 777553



LO PRIMERO SOS VOS



Municipalidad de Rosario