

Un lugar en la historia

Tomas de posición a través de un cuadro-manifiesto

Por: Sabina Florio

Profesora adjunta ordinaria en "Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX", Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario

Sumario

El siguiente trabajo aborda el estudio de una obra particularmente singular producida en 1930 por el pintor rosarino Augusto Schiavoni (1893-1942).

A través del análisis de *Con los pintores amigos* podemos leer un conjunto de tradiciones del arte occidental que el autor visita, resignifica e interpreta. Nos referimos al género del retrato de grupo, al que pertenecen un selecto conjunto de pinturas que hemos denominado "cuadros acertijo", y al autorretrato presente en los cuadros-manifiesto.

Interpretamos que el artista puso en juego allí, al menos, una doble operación. Por un lado, la representación del "lugar" deseado para sí junto a sus pares y amigos ya consagrados en el campo artístico local y nacional. Y por otro, la realización de un resumen de sus años de pintor, donde compiló los géneros cultivados por él y donde se autorretrató de pie, con pincel en mano, junto a sus interlocutores y amigos.

Palabras clave

Modernidad – Tradición - Arte argentino - Arte de Rosario - Historia regional

Summary

This paper deals with a particularly remarkable work produced in 1930 by the painter Augusto Schiavoni, who was born in Rosario (1893-1942).

Through the analysis of *Con los pintores amigo* we can discover some traditional elements from western art that the author examines, restates and interprets. We refer to the group portrait genre, where we can include a select collection of paintings that we called "riddle paintings"; and the self portrait used in the manifesto-paintings.

We understand that here the artist acted in a twofold fashion. On the one hand, he showed which place he wished to occupy next to his peers and friends already famous in the local and national artistic field. On the other hand, he summed up his career compiling the genres he had cultivated and portraying himself standing, with a brush in his hand, next to his interlocutors and friends.

Key words

Modernity – Tradition – Argentinian art – Art from Rosario – Regional history

El género del retrato

En su trayectoria como artista plástico Augusto Schiavoni cultivó de un modo singular los géneros pictóricos tradicionales. Desde sus inicios realizó innumerables retratos, sobre todo retratos individuales. Pintó hombres, mujeres y niños posando tiesos e inmóviles, inmersos en un tiempo suspendido. Apelamos a la figura de "la pose" para describir la postura de los cuerpos retratados, porque pensamos que las figuras representadas por el artista habitan una pose vinculada a un rol social establecido. Es posible que la incomodidad manifiesta en dichas figuras pueda estar relacionada con la percepción del creador sobre su clase social de pertenencia –nos referimos a la burguesía rosarina de inicios del siglo XX– como así también a la elaboración plástica de sus obras a partir de fotografías. En las fotos de tipo social lo primero que se percibe son los roles establecidos, la indumentaria adecuada para la ocasión y el estatismo de los fotografiados. El empleo de la fotografía como punto de partida para la realización de cuadros se extendió en el espacio europeo desde mediados de siglo XIX. En el caso de Edgar Degas le permitió implementar ángulos de visión inesperados y explorar vistas fortuitas: observando la resultante fotográfica pudo formular su gran aporte de la composición mutilada de corte antiacadémico, recurso capitalizado de un

modo extraordinario por Schiavoni. La fotografía también posibilitó a Pierre Auguste Renoir representar el espectáculo social, sobre todo la clase media emergente en su tiempo de ocio. En otro orden, Henri Rosseau, para la realización de un importante cuerpo de retratos se basó en fotografías logrando un enfoque objetivista que poco tenía que ver con la percepción artística tradicional. Creemos que la conjunción del encuadre irreverente, los temas cotidianos y el enfoque antiacadémico se corroboran ampliamente en las producciones de Schiavoni.

En escritos anteriores hemos analizado con detenimiento el cuerpo de obras aludido ², señalamos que en la imagen de las mujeres prevalecen gestos agrios y amargos que traslucen insatisfacción. Sus manos yacen sobre sus faldas o sobre los brazos de un sillón. Los rasgos de la femineidad no están presentes en sus cuerpos, en absoluto sensuales, sino aplicados a través de accesorios femeninos: collares, pulseras, prendedores, sombreros, entre otros. Títulos como: *La mujer de mantilla* (1918), *Mujer con abanico* (1920), *Vestido azul* (1927), *La niña de la boina blanca* (1930) o *Mujer con collar* (1918) revelan esa cuestión. La mirada de los niños transmite un halo de tristeza, sus manos también caen, al igual que la de las mujeres. Las únicas manos que lucen firmes y decididas son las de los hombres que portan pinceles, las de él y sus amigos pintores.

El siguiente trabajo está dedicado precisamente a una obra excepcional en el itinerario del autor, se trata de un retrato colectivo.

Un cuadro acertijo

En 1930 Schiavoni realizó *Con los pintores amigos*, un óleo de grandes dimensiones donde se autorretrató de pie a la izquierda del cuadro, casi saliéndose del mismo. Se representó vestido de traje mirando de frente al espectador y sosteniendo un pincel con su mano derecha, cortada por el borde del soporte. Él se ubicó detrás de su entrañable amigo y colega, Manuel Musto, a quién retrató con el sombrero puesto, portando un sobretodo y zapatos naranjas, sentado en una silla con las piernas cruzadas y el brazo izquierdo apoyado en una mesa blanca que ocupa el centro de la composición. Del otro lado de la mesa, a la derecha, se encuentra Alfredo Guido con su espalda amputada por el filo del cuadro, también acodado y con la mano sosteniendo el mentón. Guido posa distendido y distante con su traje azul –es el único personaje que no mira de frente– y tiene sus piernas cruzadas detrás de las de Musto. Los retratos de Guido y de Musto conforman el primer plano de la composición, el segundo lo ocupa el de Schiavoni, en el tercero, detrás de la mesa, aparece representado José Bikandi, sentado, luciendo la boina distintiva de los vascos, con un vaso de vino en su mano izquierda. Luego, en el cuarto plano, vemos el reverso de un caballete de pintor, un lienzo aún sin pintar y un cuadro colgado y enmarcado: el retrato de una mujer. Tanto el caballete como el retrato están cortados de modo irreverente, por el borde superior del cuadro. ³

Nos encontramos ante una obra que nos presenta a un grupo de amigos pintores, tres de ellos están sentados en torno a una mesa bebiendo vino, y el otro de pie mirando hacia fuera, sin silla y sin vaso a vista. No sabemos claramente si el espacio representa a un taller de artista, porque si bien aparecen los atributos del hacer plástico: caballete, lienzo preparado y pincel, el mobiliario nos remite al salón de estar de un interior burgués.

Consideramos que este trabajo se puede pensar a partir de la noción de los “cuadros acertijo” definidos por Jonathan Brown y Carmen Garrido como “un selecto grupo de cuadros, entre los que se encuentran obras tan famosas como *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, *Las meninas* de Velázquez, *La familia de Carlos IV* de Goya, *Olimpia* y *Bar del Folies Bergères* de Manet y *Las señoritas de Avignon* de Picasso”.⁴ Según los autores, estas obras maestras tienen lo que podríamos llamar una composición abierta, es decir, que el final de la narrativa pictórica parece estar fuera del cuadro y requiere la participación del espectador como implícito convocado.

Podríamos preguntarnos qué es lo que Schiavoni ha dejado allí suspendido ante nosotros para que completemos a través del acto de lectura. La primera pista clara que nos ha dado como vía de acceso es la referencia casi explícita a *Las meninas* de Velázquez. Sabemos que a nuestro artista le interesaba muy particularmente la pintura de Velázquez⁵ y que *Las meninas* no es una obra más dentro de un extenso cuerpo de trabajos, sino que constituye una obra maestra del arte occidental, que ha sido ampliamente estudiada por un vasto número de investigadores. Una de sus peculiaridades es el hecho de estar relacionada con la vieja ambición del artista de alcanzar una posición noble para él y para su arte. Cuestión de suma importancia en la España del siglo XVII, donde la pintura se consideraba una actividad

menor, propia de artesanos. Cabría preguntarnos aquí si hay un problema compartido entre el artista del siglo XVII español y el pintor de inicios del siglo XX nacido en la ciudad de Rosario.

Lo que resulta evidente en el ambiente intelectual y artístico rosarino de ese período es la lucha denodada de dichos sectores por conjurar la imagen de Rosario como ciudad del maíz y del trigo, como ciudad "fenicia". A la defensa del derecho a la existencia del arte en su totalidad, en una ciudad que se le manifestaba como hostil, habría que sumarle la dificultad que enfrentaban aquellos creadores cuyas ideas estéticas se corrían de los cánones plásticos establecidos. En ese sentido, si reparamos en el destino crítico de Schiavoni notaremos que fue un autor incomprendido, cuando no deliberadamente ignorado. Basta leer el prólogo de Emilio Pettoruti a su exposición de 1932 organizada por la agrupación Signo, donde consignaba "ha concurrido a casi todas las exposiciones de su ciudad sin hallar jamás el aliciente de una crítica comprensiva"⁶. También, Gustavo Cochet, en octubre de ese mismo año escribió en un medio de prensa local "lo único que puedo recomendar al que quiera ver la pintura de Schiavoni igual a Goya y al Fray Angélico, que haga abstracción por un momento de la mala pintura que está acostumbrado a ver" afirmando que se trataba de "la obra del pintor mejor dotado que yo he conocido"⁷. Notamos que los señalamientos de sus pares, ligados ambos a la renovación de la plástica argentina, revelan muy claramente la dificultad para la aceptación y recepción de la obra del artista. También, el precario estado del campo plástico, donde aún en la década del '30, resultaba necesario dar parámetros de lectura para las obras que no se ajustaban al vocabulario naturalista que seguía siendo el horizonte de expectativas. En ese sentido, cabe destacar que el 18 de agosto de ese mismo año se fundó la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio anunciando que "será el verdadero rincón de amparo de los artistas; amparo del que hasta ahora se han visto privados". En tanto que ese grupo de creadores decidió por unanimidad autodenominarse "Refugio", como forma de enfrentar la hostilidad del medio, Schiavoni, optó por refugiarse en su interioridad.

Un cuadro-manifiesto

Podemos suponer que la obra *Con los pintores amigos* está, al menos en el plano de la dimensión de la pintura, representando lo que el sistema del arte –o su estigma de solitario– le han escamoteado. Ese artista "sin lugar" o mejor aún "fuera de lugar", –que se retiró del centro de la ciudad para vivir en el barrio de Saladillo, entregándose por tiempo completo a la realización de obras que enmarcan la inmovilidad y el silencio en clave intimista–; intentó insertarse en la historia del arte moderno local representando su posición como autor en una suerte de cuadro-manifiesto.

Como dijimos, se autorretrató de pie, con el pincel en la mano, junto con sus pares generacionales que en ese momento sí contaban con el prestigio que a él se le había negado. Aquí podemos enlazar su obra con otro cuerpo de pinturas peculiares, aquellas que constituyen lo que podríamos denominar "cuadros-manifiesto". Nos referimos a *El taller del pintor: alegoría real que resume siete años de la vida del artista* de Gustave Courbet, *El taller en Batignolles* de Henri Fantin-Latour, *Homenaje a Cézanne* de Maurice Denis, *Un grupo de artistas: Mueller, Kirchner, Heckel, Schmith-Rottluff* de Kirchner y en la Argentina *La noche de los viernes* del argentino Mario Canale, por citar sólo algunos ejemplos altamente significativos.

Este conjunto de obras constituyen retratos de grupos de artistas modernos y revisten características diferentes según cada caso. Nigel Blake y Francis Frascina⁸, plantean que en el cuadro de Courbet, el autor elaboró su propuesta sabiendo que tendría que sortear la censura ejercida por el régimen de Napoleón III. Razón por la cual recurrió a la alegoría para asegurarse de que su cuadro se pueda leer al menos de dos formas diferentes. Una, como el registro de tipos procedentes de distintas clases sociales. Otra, como la confrontación entre dos posiciones distintas, con Courbet como mediador. Según esta segunda lectura, las figuras representadas a la izquierda del autorretrato del pintor, representarían al Emperador, sus aliados políticos, sus clientes y sus víctimas, y los personajes que aparecen a la derecha del mismo, serían los intelectuales de izquierda comprometidos con el socialismo y el anarquismo, con el realismo y la modernidad. Así, el autor representó la tensión dialéctica entre las dos partes acudiendo a una composición pictórica bipartita en torno a un eje central ocupado por la figura del artista.

La obra de Henri Fantin-Latour, *El taller en Batignolles*, es un retrato de grupo donde aparecen Zola, Bazille, Renoir, Monet y Astruc, entre otros, colocados alrededor de Manet, quien estaba trabajando en su estudio. La reunión de estos personajes aludiría a un conjunto amigos unidos por el desdén al arte oficial. En el *Homenaje a Cézanne* de Maurice Denis, nos encontramos con que el protagonista de la obra

no es el artista homenajeado sino una de sus naturalezas muertas, que ocupa el centro de la escena y que está siendo contemplada y comentada por el grupo de los *Nabis*. Para ellos, tras la muerte de Van Gogh y el retiro de Gauguin, Cézanne representaba el triunfo del arte nuevo. Aquí, el autor de la obra nos muestra lo que su grupo miraba y tomaba como horizonte de referencias. Mario Canale en su cuadro *La noche de los viernes* pintó a seis personajes, dos de los cuales se encuentran sentados en un sofá rojo. Todos están observando un libro que sostiene en la mano uno de ellos. La obra alude al momento de emergencia de la revista *El grabado*, que surgió precisamente en una de las reuniones que se realizaban los viernes en la casa de Canale. Observando los cuadros de Fantin-Latour, Denis y Canale vemos que representan grupos de artistas nucleados por intereses comunes, donde los personajes aparecen distendidos y concentrados en su actividad.

En la obra *Un grupo de artistas: Mueller, Kirchner, Heckel, Schmith-Rottluff* de Kirchner nos encontramos con una situación diferente. Según Dietmar Elger⁹ el tema del cuadro es la discusión ocasionada por la “Crónica del grupo de artistas del Puente”, redactada por Kirchner en 1913, que causó la disolución del mismo. Así, lo que a primera vista parecería como un homenaje programático al grupo el Puente se transforma en un intento pictórico retrospectivo de encontrar una justificación para sí por parte del artista. En el cuadro, los cuatro personajes aparecen de cuerpo entero en una habitación pequeña, tres de ellos se encuentran de pie y uno sentado. Mueller es el que está sentado en un banquito a la izquierda del cuadro, en una posición incómoda y contraída, indiferente, fumando y mirando hacia el piso. Schmidt-Rottluff aparece en el extremo opuesto, a la derecha, dando la espalda al espectador y mirando fijamente a Kirchner. Heckel se encuentra en el centro de la composición, seguro de sí mismo, con las manos en los bolsillos del pantalón y con la mirada distante e indiferente. Kirchner también aparece en el centro del cuadro, inclinándose desde el fondo de la habitación hacia Heckel y Schmidt-Rottluff. Con su mano derecha sostiene un escrito de gran formato cuya configuración permite suponer que se trataría de la “Crónica” anteriormente mencionada.

Un clima de tensión percibimos también en el cuadro de Augusto Schiavoni, donde los cuatro artistas representados lucen rígidos, estáticos y posando. No sabemos si el hieratismo de las figuras responde a que Schiavoni haya trabajado a partir de apuntes fotográficos o debido a su preferencia por los primitivos italianos, caracterizados precisamente por la dureza de sus figuras. La composición del mismo se encuentra partida en torno a un eje central formado de arriba hacia abajo por el caballete de pintor, el lienzo vacío, el florero blanco y la superposición entre las piernas cruzadas de Musto y las de Guido. Del lado izquierdo, se encuentran Musto y Schiavoni, del derecho, Guido y Bikandi. Musto y Guido ocupan el primer plano del cuadro, precisamente los dos pintores consagrados y prestigiosos de ese conjunto de artistas representados. Musto con un sobretodo naranja, Guido con un traje azul, ambos colores complementarios, siendo uno cálido y otro frío. La cabeza de Musto, que porta un sombrero se encuentra en diagonal hacia atrás con la cabeza de Schiavoni, que está vestido con un traje marrón. La cabeza de Guido también constituye una oblicua hacia atrás con la de Bikandi, quien luce una boina y un traje azul-violeta. Situación bipartita que nos permite pensar que podríamos encontrarnos ante dos opciones estéticas diferenciadas representadas por las dos figuras que ocupan el primer plano, filiadas respectivamente con las que se encuentran detrás cada de una.

Un artista en el cruce de los caminos

Hasta ahora hemos develado uno de los aspectos de nuestro acertijo: el de la representación simbólica del “lugar” deseado para sí por el artista, donde la obra se podría leer como una suerte de cuadro-manifiesto. Otro de los aspectos es el que enlaza a este cuadro –tan singular en el cuerpo de obras del autor, como en la historia del arte argentino– con el conjunto de trabajos realizados por él.

En Schiavoni su opción profesional y su biografía constituyen una zona indivisible. El forzoso recogimiento en la intimidad y su apartamiento del arte oficial se corresponden con el universo personal de formas claras, sintéticas e inconfundibles que elaboró a partir de una suerte de diálogo interior. Obras a las que Alfredo Guido denominó “largos soliloquios en voz alta”¹⁰.

En la práctica del autor, modernidad y tradición conviven y entran en conflicto, es así como se mantuvo dentro de las modalidades y los marcos tradicionales: retratos, autorretratos, naturalezas muertas y paisajes, pero no reproduciendo sus convenciones sino forzándolas hasta los límites. Como un artista moderno se debatió con la función mimética del arte, pero no al modo de los cubistas, ni por las vías de la estilización de los fauvistas, ni tampoco mediante las distorsiones de los expresionistas. Su opción consistió en elaborar una nueva forma de figuración que apela al hieratismo, la frontalidad y la

simplificación. La radicalidad de los encuadres, la eliminación de las sombras arrojadas y la dureza de las formas fueron las vías que le permitieron romper con el procedimiento tradicional de pintar y, principalmente, desarticular y perturbar las percepciones rutinarias. Pensamos que la no adecuación del artista a los ismos europeos le obstruyó la posibilidad de ser incluido en las versiones tradicionales del itinerario del arte moderno. Sólo desde las revisiones historiográficas de finales del siglo XX se ha propugnado un corte con los esquemas lineales y una reacción ante los recorridos unidireccionales y exclusivistas. A la luz de los nuevos planteamientos teóricos y metodológicos podemos volver a visitar su obra y percibir su valor siempre reactualizado, precisamente por su persistente actitud de independencia respecto a las corrientes principales de la plástica.

Si retomamos la pista de la alusión directa a *Las meninas*, allí nos encontramos frente al dorso de un enorme cuadro que el pintor está ejecutando ante nosotros. El rol principal lo protagonizan el artista y el acto de crear. En la pared posterior de la sala vemos reflejada en un espejo la obra que Velázquez estaba realizando. Aquí cabe preguntarnos qué es lo que Schiavoni estaba pintando en ese momento.

Observando la obra *Con los pintores amigos* podemos inferir que en ese momento estaba pintando un jarrón blanco con un ramo de flores naranjas sobre la mesa blanca anteriormente aludida, que ocupa la zona central del cuadro. Se trata precisamente de una de las naturalezas muertas que, dos años más tarde, Gustavo Cochet aconsejaba ver “con mirada clara y deseos de comprensión”, donde motivos tan sencillos resultaban ser “una joya del arte pictórico”¹¹. Serie de naturalezas muertas donde Schiavoni pudo concentrarse tenazmente en los problemas básicos del oficio. Tales cuadros se convirtieron en el ámbito propicio para su laboratorio pictórico centrado en objetos próximos de la vida cotidiana. En ellos, lo duradero y lo efímero coexisten como par dialéctico dándole a un breve instante arrebatado al tiempo huidizo una existencia trascendente. Es el momento donde el autor exhibe con solidez cómo ha capitalizado su experiencia florentina de la década del '10, al dar forma precisamente a las sugerencias papinianas sobre *Lo trágico cotidiano* (1906): “Estamos acostumbrados a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver sus sombras, enigmas y tragedias, hasta el punto que se necesita tener un espíritu extraordinario para descubrir los secretos de las cosas ordinarias. Ver el mundo común de manera no común, tal es el verdadero sueño de la fantasía”¹². Del clima intelectual de ese ambiente, Schiavoni también capturó las estrategias de trabajar la fijación de la imagen vista de frente y la suspensión del tiempo, de ahí su obsesión por enmarcar la inmovilidad y el silencio.

Es así como nos encontramos ante un sistema pictórico que se articula en torno a dos supuestos: el entendimiento del cuadro como un hecho autónomo con sus leyes, y al mismo tiempo como soporte apto para la interpretación y expresión de su universo personal. El color con su valor autónomo y al mismo tiempo con su valor de evocar o sugerir. La autonomía de la luz y del espacio, entendidos como arquitectura interna de la obra. La recuperación y reestructuración de la realidad visual del Renacimiento temprano, creando un mundo a la vez real e imaginado, como fruto de una realidad de ensueño.

Los objetos de sus naturalezas muertas: *La taza* (1923), *La jarra blanca* (1929), *Rosas* (1931), *Girasoles* (1931), *Crisantemos* (1931), *Duraznos* (1931), *Canastillo* (1933), *Magnolias* (1934), aparecen recortados sobre una superficie plana, inmersos en un universo aislado y silencioso. Resueltos por medio de un dibujo preciso y sobrio que recorre las formas despojadas de cualquier detalle innecesario. Mantienen su color local, sufriendo sutiles variaciones en el valor y la saturación, produciendo así la sensación doble de proximidad y extrañeza: ese objeto que nos es familiar y al mismo tiempo se nos aparece como extraño.

Schiavoni y Musto, el itinerario de una amistad

En el cuadro *Con los pintores amigos* Schiavoni realizó un resumen de sus años de pintor. En la pintura, vemos la obra que el autor ya enmarcó y colgó en la pared del fondo: un rostro de mujer, quizás el retrato de su madre¹³. Además, al lado de su autorretrato de pié se encuentran los retratos de sus interlocutores y pares: Musto, Guido y Bikandi. También aparecen ciertos elementos constantes en muchas de sus figuras, interiores y naturalezas muertas: el sillón y las sillas de tela estampada, la mesa blanca, el jarrón, el ramo de flores, el reverso de un cuadro apoyado en el piso contra la pared del fondo. A partir de estos indicios podríamos pensar en la conexión con *El taller del pintor: alegoría real que resume siete años de la vida del artista* de Gustave Courbet, donde el autor se autorretrató pintando un paisaje de su pueblo natal, acompañado tanto por sus amigos como por sus enemigos. En ambos casos pareciera ser que los artistas se han ocupado de realizar un cuadro que condense su posición como tales: la de los pintores intransigentes y modernos; su relación con los pares y sus repertorios temáticos.

Uno de sus mejores amigos pintores fue Manuel Musto. Ambos nacieron en 1893, se interesaron por la producción plástica desde niños, asistieron a la Academia Fomento de Bellas Artes dirigida por Ferruccio Pagni y formaron parte de la primera generación de pintores nacidos en la ciudad de Rosario. En 1914 se embarcaron juntos hacia Italia para completar su formación artística en la ciudad de Florencia. Hijos de una burguesía acomodada, costearon con sus propios recursos ese emprendimiento, compartieron una pieza en las vecindades del Duomo y sostuvieron un estrecho contacto con el platense Emilio Pettoruti. Allí frecuentaron museos, disfrutaron de los primitivos toscanos, conocieron las distintas vías del posimpresionismo, tendencias alternativas y de ruptura como el cubismo y el futurismo y las primeras manifestaciones de la pintura metafísica.

A su regreso se trasladaron a una zona periférica de la ciudad, el barrio de Saladillo para abocarse de lleno a la pintura¹⁴. Por ese entonces la obra de Schiavoni se perfilaba cada vez más claramente hacia el campo de las figuraciones de nuevo de cuño y la de Musto a su "singular asimilación del cromatismo impresionista conjugada con procedimientos derivados del posimpresionismo y del simbolismo"¹⁵. Así, ambos artistas configuraron dos opciones estéticas claramente diferenciadas de los sectores tradicionales de la plástica local como de las posiciones vanguardistas sustentadas en las rupturas estrepiosas.

De la biografía de Schiavoni sabemos muy poco, sólo disponemos de algunos testimonios aislados que coinciden en señalar un rasgo particular de su temperamento: el aislamiento. En este sentido podemos citar una expresión de José Carlos Gallardo "pintor sencillo, trabajador, titán de sí mismo, solitario del saladillo"¹⁶. También Pettoruti lo caracterizó en estos términos: "es él y solo él, quien piensa y obra, sin sugerencias ajenas, influyendo sin duda, la conducta de misántropo que observa en su pequeña villa de Rosario, donde pasa semanas y semanas sin ver a nadie"¹⁷. Parecería ser que Manuel Musto se encontraba entre las pocas personas que lo frecuentaban de manera fluida. Suposición que refuerzan los recuerdos de Luis Ouvrard, quien manifestó que nunca ingresó al lugar donde Schiavoni pintaba, agregando que las veces que fue a visitarlo se encontraban en "un gran portón delante del jardín" y salían a recorrer Saladillo y los campos cercanos "en el auto de Musto"¹⁸.

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

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

En el retrato de 1928, Schiavoni, representó a Musto vestido de traje marrón, con camisa blanca y corbata oscura, de pie y con los atributos del pintor: pinceles y paleta. Consideramos que esa obra prelude el modo en que nuestro autor se autorretrató con sus amigos: de pie, luciendo un traje marrón, una camisa blanca y una corbata oscura, precisamente detrás de Manuel Musto, su compañero de ruta.

Notas bibliográficas

1. Una versión inicial de este trabajo ha sido expuesta en las Primeras Jornadas de Estudio sobre Rosario y su Región. "Viejos Problemas, nuevas perspectivas", Facultad de Humanidades y Artes y Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR, Rosario. 2003.
2. En: FLORIO, Sabina. "Augusto Schiavoni, nuevos surcos en pro de un arte argentino", tesis de maestría, Escuela Universitaria de Estudios Sociales, Zaragoza. 1999 (mimeo).
3. Nos detuvimos en la descripción de la posición de las figuras en el plano del soporte porque hemos detectado, en trabajos anteriores sobre nuestro artista, que una de las claves de sus singulares resultados visuales reside en el modo de resolver el encuadre pictórico. "Encaja" a las figuras dentro del lienzo empleando un sistema de encuadre del motivo pictórico que produce

una composición mutilada de corte antiacadémico. Ver: FLORIO, Sabina. "Augusto Schiavoni: un viaje alrededor de las formas", en *Separata*, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Año 1, N° 1. marzo de 2001. pp. 2-11.

4. Ver, BROWN, Jonathan y GARRIDO, Carmen. *Velázquez. La técnica del genio*, Encuentro, Madrid. 1998. p.181.

5. María Laura Schiavoni manifestó sus preferencias por Velázquez, Gauguin y Cézanne compartidas con su hermano. Comunicación de Guillermo Fantoni.

6. PETTORUTI, Emilio. "Augusto Schiavoni", en Catálogo exposición *Augusto Schiavoni*, Signo, Buenos Aires. 1932.

7. COCHET, Gustavo. "Augusto Schiavoni", en *La Tierra*, Rosario. oct. 19, 1932.

8. Ver: AAVV. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid. 1998. pp.107-112.

9. Ver: ELGER, Dietmar, *Expresionismo*, Taschen, Colonia. 1990. pp. 43-44.

10. GUIDO, Alfredo, en: AAVV, catálogo exposición *Augusto Schiavoni. 1893-1942*, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires. 1943.

11. COCHET, Gustavo. "Augusto Schiavoni", op. cit..

12. Citado en: CALVESI, Maurizio, *La metafísica esclarecida. De de Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*, Visor, Madrid. 1990. pp. 26-27.

13. Pensamos en esta posibilidad atendiendo al rol preponderante de la madre en la biografía del artista. En la mayoría de los escritos sobre él se ha señalado el año de la muerte de su madre como el momento en que el creador se enfermó y dejó de producir hasta su muerte.

14. "Saladillo se llama un barrio de Rosario que está al sur de la ciudad y que es denominado por el nombre del arroyo que en ese lugar desemboca en el Paraná. En "Saladillo" vivieron dos pintores cuyo valor se hará cada día más evidente. Son Manuel Musto y Augusto Schiavoni". COCHET, Gustavo en AAVV, catálogo exposición *Augusto Schiavoni. 1893-1942*, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires. 1943.

15. En: FLORIO, Sabina. "Manuel Musto a través de sus apuntes personales. De las lecciones de anatomía a la expresión de las emociones y las pasiones" en AAVV, Libro Electrónico de las III Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad", UNR, Rosario, 2004, CDRom (en edición).

16. BATLLE PLANAS, Juan; GALLARDO, José Carlos y GRELA, Juan. *Schiavoni*, Ellena, Rosario. 1960.

17. PETTORUTI, Emilio. "Augusto Schiavoni", op. cit.

18. FANTONI, Guillermo A.. "Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard" en *Anuario*, Segunda Época, Escuela de Historia, N° 11. 1985. pp. 279-339, 292.

Registro Bibliográfico

FLORIO, Savina

"Un lugar en la historia, Tomas de posición a través de un cuadro-manifiesto", en *La Trama de la Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2005.