

# *Refugio y el Salón Barrial*

Una extensión del circuito de difusión artística \*

**Por: Silvina Susana Rabinovich**

Lic. en Bellas Artes. Investigadora del Centro de Investigación del Arte Argentino y Latinoamericano.

UNR.

e-mail: silvinx@yahoo.com.ar

## **An extension of the field of artistic diffusion: “Refugio” and “Salón de Extramuros”**

### **Abstract:**

Among the artistic groups from Rosario of the first decades of the XX century, the “Agrupación de Artistas Plásticos Refugio” (“Refuge”, Group of Plastic Artists), was one of the most relevant for the purpose of congregating a wide sector of artists from the plastic arts field. Since its foundation in August 18th, 1932, the group has developed all kinds of activities of artistic and cultural reach that intend to mobilize the artistic environment of Rosario. Among the principles that found “Refugio”, the purposes of social character are emphasized.

In agreement with the cultural debates of the moment, the diffusion of art is used to reach the popular sectors of the society to “elevate their spirit”, according to the expression of the Group. Guided for those humanist ideals and pursuing a true altruistic objective, they promote diverse cultural activities.

Among the activities initially developed by the group, the organization of the “Salón de Extramuros” stands out. This exhibition favors a special relationship between the artists and a not very common public. It goes from the elite to popular sectors constituting a significant materialization of their social reach.

**Key words:** Art of Argentine - Art of Rosario - Modernity - Tradition - Landscape

## **Una extensión del circuito de difusión artística: “Refugio” y el “Salón de Extramuros”**

### **Abstract:**

Entre las agrupaciones artísticas rosarinas de las primeras décadas del siglo XX, la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio fue una de las más relevantes por su propósito de congregar a un amplio sector de artistas del campo de la plástica. A partir de su fundación el 18 de agosto de 1932, el grupo despliega progresivamente todo tipo de gestiones de proyección artística y cultural que se proponen dinamizar el ambiente rosarino. Dentro de los principios que fundan Refugio, se enfatizan los fines de alcance social. En sintonía con los debates culturales del momento, se persigue por medio de la difusión artística llegar a los sectores populares para, según la expresión de entonces, “elevar su espíritu”. Guiados por aquellos ideales humanistas y siguiendo un verdadero sentido altruista, promueven diversas actividades de extensión cultural.

En el marco de las gestiones inicialmente desarrolladas por el grupo, se destaca particularmente la organización del Primer Salón Barrial, por su carácter verdaderamente inédito para la ciudad. El mismo propicia un singular vínculo entre los artistas y un público poco usual, desde la cultura del “centro” al sector del barrio, constituyendo una significativa materialización de su proyección social.

**Palabras clave:** Arte de Argentina - Arte de Rosario – Modernidad – Tradición – Paisaje

Frente a un campo artístico rosarino que hacia los años '30 presenta todavía un limitado desarrollo, un conjunto de artistas plásticos aspira superar esa condición sumándose en favor de la defensa y el estímulo de la obra y la actividad de un vasto sector de creadores. En un sentido general, la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio nace en sintonía con otras formas de organización social en boga vinculadas con la inmigración europea: asociaciones de fomento, mutuales y cooperativas sindicales en las que se cultivan los lazos solidarios, la unión de fuerzas para promover el bien común en función de intereses compartidos. A partir de su fundación el 18 de agosto de 1932, despliega progresivamente todo tipo de gestiones de proyección artística y cultural que se proponen dinamizar el ambiente rosarino. Dentro de la nómina de principios que fundan Refugio, se enfatizan los fines de alcance social. En sintonía con los debates culturales del momento, se persigue por medio de la difusión artística llegar a los sectores populares para, según la expresión de entonces, “elear su espíritu”. Guiados por aquellos ideales humanistas y siguiendo un verdadero espíritu de altruismo, impulsan diversas actividades de extensión cultural.

En el marco de las gestiones inicialmente desarrolladas por el grupo, como las exposiciones, las veladas culturales de las peñas y la edición de su propio periódico, se destaca particularmente la organización del Primer Salón Barrial o Salón de Extramuros, por su carácter verdaderamente inédito para la ciudad. El mismo propicia un singular vínculo entre los artistas y un público poco usual, desde la cultura del “centro” al sector del barrio, constituyendo una significativa materialización de su proyección social.

Se trata entonces de desarrollar cómo se origina este salón y cuáles fueron los rasgos que caracterizaron su singular modalidad, cómo se inscribe dentro de los lineamientos que orientaron las estrategias de Refugio y de qué manera se posiciona frente a otras opciones culturales, procurando desvelar la trascendencia e impacto que esta experiencia tuvo en el ambiente artístico local.

### **La misión de proteger a los artistas**

La emergencia del grupo remite a una situación problemática en el medio local que el mismo intenta compensar, promoviendo enérgicamente la unión de todos los artistas y la difusión de sus obras. Hasta entonces, el circuito de las exposiciones se concentra en torno al Museo Municipal de Bellas Artes, sus discontinuos salones o las eventuales muestras en galerías privadas. La posibilidad de presentarse en ellas resulta inaccesible para muchos pintores, siendo el apoyo oficial muy escaso. Un gran sentimiento de desamparo e inquietud se extiende entre los creadores, poniéndose de manifiesto la necesidad de revertir la indiferencia del ambiente, un medio que perciben como hostil y desalentador. Encontramos con frecuencia notas en los periódicos que denuncian estas carencias y, solidarizándose con aquellos, reclaman una respuesta por parte de los organismos gubernamentales, quienes deberían asignar presupuestos, otorgar becas y subsidios e implementar políticas culturales que den impulso al arte local. En este contexto, el desarrollo artístico se erige como un valor que manifiesta el “nivel de grandeza de

una región” y convencidos de que la estigmática imagen de “ciudad fenicia” que todavía signa a Rosario<sup>ii</sup> puede revertirse impulsando el progreso de las “actividades del espíritu”, subrayan el “efecto civilizador” que tiene el arte y propician la difusión cultural con el fin de educar a las “masas populares”.<sup>iii</sup> La disconformidad es percibida en forma generalizada entre los intelectuales, artistas y críticos. Tienen la convicción de querer profundamente un cambio, y sienten que actuando juntos está en ellos mismos la posibilidad de lograrlo. Es este estado de desprotección el que lleva a artistas de las más diversas vertientes a autoconvocarse para sumarse en defensa de sus intereses, dando origen, en aquella alianza coyuntural, al germen de la agrupación.<sup>iv</sup>

Adoptando cierto carácter formal, sus fundadores la definen como una “institución gremial local, de pintores y escultores”,<sup>v</sup> aunque siguiendo el modelo de Raymond Williams, podríamos considerarla más específicamente como una “formación de especialización” en el campo de las artes plásticas.<sup>vi</sup> Desde una expresa premisa de libertad, proclamándose “al margen de toda escuela o tendencia artística”, Refugio toma para sí “la ponderable misión de crear un medio propicio a los que dedican su estudio a las artes plásticas” y encarnando el espíritu abierto y protector que los identifica desde su mismo nombre, aspiran a convertirse en un verdadero “hogar” donde puedan exponer sus obras aficionados y artistas nacionales o extranjeros. Imaginando la trascendencia que tendrá su acción en el medio, el grupo asegura que sus fines resultan “altamente plausibles para la cultura artística local y para el estímulo de sus cultores”. Al analizar los propósitos enunciados en las diversas declaraciones, se distinguen tres ejes que aparecen estrechamente relacionados: congregar a todas las personas vinculadas “directa o indirectamente” con el arte uniéndose para sumar fuerzas y defender sus intereses; promover la producción artística y su difusión y por último garantizar, al proclamarse “sin tendencia”, la libertad ideológica entre sus miembros o al menos no propiciar “ismos” o preferencias políticas en particular. Estos postulados serán mantenidos por la institución, configurando el perfil identitario que en lo sucesivo orientará sus líneas de acción.<sup>vii</sup>

El primer año puede considerarse como una fase preparatoria de organización interna, donde los signos externos de funcionamiento son aislados. Transcurrida esta primera etapa, el grupo demuestra particular interés en afirmar su presencia en el medio, lo que se evidencia a través de constantes publicaciones periodísticas que anuncian las diversas actividades que organizan. Su primer Salón Social pasa a formar parte de los eventos culturales de la ciudad, siendo promovido como un gran “acontecimiento artístico”.<sup>viii</sup> Citan a las autoridades, representantes de la prensa y personalidades del ambiente intelectual y artístico logrando la adhesión de importantes entidades, entre las que se cuenta la Comisión Municipal de Bellas Artes, la Asociación Sinfónica de Rosario, el programa radial La Tertulia de los Martes y la institución Solidaridad Social, con la cual estrechará un sólido vínculo que se verá concretado en la organización conjunta de próximos eventos. Esta amplia convocatoria da cuenta de la dimensión que Refugio se ha propuesto tener en el ambiente rosarino, y de la búsqueda de una legitimidad extra plástica.

Realizada en un espacio propio, la muestra invita a la participación de todos sus asociados, sin “distinciones” de ninguna clase. Más allá de la calidad de las obras expuestas, que fueron luego cuestionadas por la crítica en forma implacable, el triunfo radicó sin dudas en su masiva convocatoria y

siendo considerada inicialmente por la prensa como “un éxito extraordinario desde el punto de vista social y artístico”,<sup>ix</sup> destacaba su carácter libre y el logro de una numerosa concurrencia. Resulta particularmente significativa su valoración hacia el público numeroso, exteriorizando a través de este calificativo un ideal mayormente pluralista y democrático, a diferencia del término “selecto” utilizado en las habituales notas para distinguir la asistencia a las galerías privadas. Este rasgo señala de alguna manera el sentido popular y de apertura que orienta la organización de este tipo de gestiones en la agrupación y que se condensa en uno de sus más trascendentes proyectos: el Salón de Barrio.

### **En estrecho vínculo con el pueblo**

Si bien la institución pretende dar una imagen de inmutabilidad frente a las severas impugnaciones recibidas, asegurando que no tienen para ellos ni para su público ningún significado, es presumible que hayan considerado consecuentemente no sólo aquellos juicios sino la presencia concreta de otros grupos y sectores cuya existencia es percibida en agresiva competencia. En poco tiempo, es posible distinguir signos que están señalando un posicionamiento diferente, un cambio de orientación significativo en sus líneas de acción.

Tan sólo cuatro meses después de su primer Salón Social, la muestra de Extramuros, organizada conjuntamente con Solidaridad Social en la sede de esta institución, permite redimensionar a Refugio en el ambiente rosarino. Consigue un resarcimiento ante la crítica, que reconoce el nivel visiblemente superado en las obras según resaltan los titulares de un diario local. Existe un replanteo frente a la imagen que se expone, un giro que puede constatarse en el criterio de selección, que ahora es ineludible. Como menciona aquel artículo, siendo la cantidad de expositores y de obras menor, evidencia haber considerado sensatamente las apreciaciones de la crítica, lográndose casi con todos ellos “una mayor expresión colectiva e individual”.<sup>x</sup> La exposición convoca igualmente a un número importante de asociados y aún exhibiendo su particular carácter ecléctico, resulta para la opinión general más uniforme con respecto al nivel de las anteriores presentaciones. Pero es principalmente por su “original” modalidad, que el evento es proclamado como una “primicia” para la ciudad resaltando que es la primera exposición de arte que se organiza en un barrio suburbano.<sup>xi</sup> En diferentes gacetillas se subraya como un hecho singular la particular relación que se plantea entre dos sectores que se perciben diferenciados espacial y culturalmente, observándolo como un fenómeno “desconocido o escasamente practicado en nuestra ciudad”. Por otra parte, se revaloriza la iniciativa propia de las entidades patrocinadoras, demostrando cómo en el esfuerzo particular se halla la posibilidad concreta de progreso, cuestionando al mismo tiempo la ineficiencia de la gestión oficial con su apoyo “tardío y no siempre ajustado a las necesidades del pueblo”.<sup>xii</sup> La intención de llevar el arte al interior de los barrios tiene referentes inmediatos: como antecedente más directo podemos tomar el proyecto desarrollado por el artista Alfredo Guttero en la agrupación Camuatí de Buenos Aires, que justamente no llegó a materializarse por razones presupuestarias: aún siendo aprobado oficialmente, el Consejo Deliberante no otorgó el subsidio correspondiente. Presentado en el año 1929, se proponía la realización de casillas desarmables para

exposiciones ambulantes que recorrerían los barrios y las plazas, las bibliotecas y las instituciones sociales alejadas de los núcleos tradicionales del circuito artístico. La similitud con el mismo, más en el espíritu que en la forma, expresa la concordancia de propósitos y de aspiraciones comunes con la agrupación porteña, que se evidencia en diversas oportunidades. Entre los objetivos de Camuatí figura de manera análoga “representar a todas las artes con independencia doctrinaria; favorecer su progreso y difusión; procurar la unión y conocimiento de los artistas y proteger sus intereses”.<sup>xiii</sup> Esta afinidad se hará efectiva en el emprendimiento de sucesivas acciones conjuntas.<sup>xiv</sup>

El rasgo que da peculiaridad a la muestra de Extramuros, a través de su desplazamiento de los espacios usuales de exhibición, es la composición variada del público. Por un lado se encuentran los vecinos de la zona y de barrios circundantes, familias y obreros, pero también, como comenta el mismo artículo, parece haber suscitado la curiosidad de las personas interesadas por las diversas manifestaciones del mundo de la cultura, que se acercan motivados por conocer la trascendencia que puede tener este movimiento para lo que por entonces llaman “la masa popular”. Se produce un “vínculo inédito” entre los artistas y un público heterogéneo, desde la cultura “del centro” al sector barrial.<sup>xv</sup> Estas y otras cuestiones también son abordadas desde el plano teórico por artistas e intelectuales vinculados con la agrupación, y complementando su propósito de difusión cultural, organizan en el marco de la muestra un ciclo de conferencias alusivas. Se dirigen ahora en especial hacia aquel público particularmente interesado por las problemáticas que atañen al mundo del arte y la cultura popular, citando su importancia como fenómeno cultural de interés sociológico. La primera de ellas, en el acto inaugural, la pronuncia Andrés Calabrese, presidente de Solidaridad Social. El tema de su desarrollo es “Importancia práctica del Arte y la Educación popular de nuestro ambiente”, y la semana siguiente, a cargo del presidente de Refugio, el artista Joaquín Álvarez Muñoz, “Origen del Arte y su función social”. Completan el programa tres conferencias más con temas que al igual que éstos, se inscriben entre los tópicos de mayor resonancia en el momento, referidos a la proyección social del arte.<sup>xvi</sup>

Como sabemos, el gran debate cultural en estos años es el que enfrenta las posiciones del “arte por el arte” con las del “arte comprometido”. La década del '30, signada por la fuerte crisis política y económica internacional, tiene su dramático correlato sobre todo en el espacio cultural. Es un momento de gran confrontación ideológica entre liberalismo, fascismo y comunismo, atravesado por la amenaza latente de una nueva guerra. En nuestro país se materializa a través de graves conflictos sociales, producto de la desocupación y la miseria, y por otra parte de la violencia política que se implementa sistemáticamente desde el golpe de estado del general Uriburu, particularmente con la persecución de la izquierda más extrema representada por el Partido Comunista. A diferencia de la década anterior en que las cuestiones de orden político se mantuvieron mayormente al margen de las discusiones en el plano de la renovación artística, se produce ahora una literal confluencia entre la vanguardia estética y la política radicalizada. Los artistas e intelectuales no pueden permanecer indiferentes ante esta problemática que cruza todo el campo cultural. Según se deduce de los manifiestos y de las declaraciones de algunos protagonistas no parece haber lugar para los términos medios. Los diferentes grupos irán construyendo así sus perfiles

estéticos, asignando al arte una proyección acorde a sus concepciones ideológicas. Esto da como resultante diversas posturas que van desde un deliberado distanciamiento a opciones más moderadas de integración sociocultural, o tomas de posición extremas que se comprometerán activamente desde el arte con la “revolución” bajo la forma de la vanguardia artístico-política, ocasionando grandes disidencias entre los distintos sectores y tendencias.

La coyuntura propicia un nuevo juego que aparece plasmado en la obra, en las estrategias y en la intervención pública de los artistas de diversas formas. Por momentos se alternan, oponen y concilian los caminos de la plástica pura, los realismos, la estética surrealista y el compromiso político revolucionario. Imbuída en alguno de estos fundamentos, la obra plástica encontrará su imagen en el paisaje nacional o local, en la representación de lo cotidiano, lo íntimo, en el pasado próximo o en el entorno y la problemática social, experimentando con sutiles renovaciones del lenguaje o conservando las formas aún apegadas al naturalismo y al impresionismo, mientras que otros adoptarán opciones más radicalizadas de transformación técnica y formal. Partiendo en ocasiones de estéticas semejantes, lo harán en función de objetivos y alcances diferentes, excediendo la cuestión meramente plástica. Como enuncia Beatriz Sarlo, en este fenómeno de legitimación cultural “El arte define un sistema de fundamentos: ‘lo nuevo’ como valor hegemónico, o ‘la revolución’ que se convierte en garantía de futuro”.<sup>xvii</sup> Dentro y fuera de estos extremos se desarrollan diversos matices entre los cuales podemos inscribir al grupo de artistas que nos ocupa. Desde su origen, Refugio se autorepresenta con un perfil amplio, con alcances trascendentes que no se definen explícitamente por una tendencia ideológica particular.<sup>xviii</sup> Ésta puede reconstruirse siguiendo su evolución, las estrategias y las tomas de posición que va desplegando. El contacto propuesto con la “masa popular” en el caso de Refugio, ha sido gestado como una acción pedagógica que se sostiene a partir de una concepción humanista y universal del arte. Desde esta intervención, el grupo se pronuncia expresamente frente a aquella otra tendencia que, desde un “humanismo” diferente al que ellos adhieren, se define por su “compromiso” con fines que se consideran “extraños” a su especificidad, donde el artista y su obra juegan un rol activo de directa implicancia política. Esta confrontación de principios fue la principal causante de la incipiente ruptura sufrida en el interior del grupo. A partir de entonces, Refugio mantuvo una tensión permanente con otros sectores radicalizados, y precisamente con la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos entre quienes se encontraban los propios disidentes.<sup>xix</sup> Aquella fisura inicial, si bien no detuvo la marcha de Refugio ni llegó a quebrar su estructura intrínseca, signó con su marca el posterior desarrollo de las acciones grupales, que en lo sucesivo plantearán enfáticamente a través de este tipo de estrategias, su definición ideológica frente a otras opciones culturales.

Poco antes del Salón Barrial, un grupo de artistas hacía su primera presentación pública junto a Antonio Berni, con la Exposición de Plásticos de Vanguardia.<sup>xx</sup> Su tónica vanguardista debió haber causado un tremendo impacto en el medio local y particularmente en Refugio. Es evidente la molestia que pudo haber ocasionado en la agrupación el hecho de que algunos de sus miembros se apartasen con el agravante de exponer una línea de experimentación estética completamente diferente y, en algunos de ellos, de

expreso tono político. La proximidad temporal de ambas exposiciones redimensiona aquel contraste, despliega una verdadera disputa simbólica que exhibe en el campo rosarino dos posiciones antagónicamente diferentes no sólo en lo estético, sino frente al rol social del arte.<sup>xxi</sup> Según confirma el testimonio del artista Juan Grela, que siendo muy joven participó de ambas entidades, los ideales de quienes integraban el nuevo movimiento “no eran una cosa encerrada en el campo de la pintura” porque desde una visión “totalmente humanista” estaban dirigidos a “contribuir a la creación de una sociedad nueva y un hombre nuevo” y eso podía lograrse, por intermedio del arte, activando políticamente a “las masas” para llevarlas a la revolución.<sup>xxii</sup> Desde esta posición, el arte cumple una función activista de concientización popular, un señalamiento frente a los males sociales y su superación a través de un cambio revolucionario que llevaría hacia un orden totalmente nuevo y liberador. En consonancia con la estética desarrollada por el líder de este grupo, Antonio Berni, las obras imponen su vanguardismo desde lo temático y desde lo técnico y formal, proclamando romper con “todo lo caduco” para fundar una nueva estética sintonizada con el momento histórico. En la aspiración de unir el arte con la vida, se convierten en “un espejo de la realidad” que debe operar activamente sobre la misma y transformarla. Esta necesidad modifica necesariamente su estructura material para introducirse en el propio espacio de confrontación: sus imágenes contundentes, desplegadas en grandes soportes de “formato heroico” y en carteles o folletos impresos, son movilizadas a la calle tomando parte en las manifestaciones políticas, los sindicatos y las fábricas.<sup>xxiii</sup> Desde una concepción radicalizada de la historia que presupone un futuro revolucionario, la proyección popular del arte asume entre ellos un compromiso profundo con los que se supone serán sujetos privilegiados: la clase proletaria en particular, a quienes aspiran unirse con su accionar en una lucha común que rompe radicalmente la autonomía del espacio cultural.

### **La semilla en campo fértil**

En Refugio, partiendo de una visión diferente, la inclinación hacia el pueblo manifiesta un interés por parte de los artistas, que más allá de tratar pictóricamente la problemática social, busca insertarse llevando sus obras al interior de este medio. El envío de las mismas es percibido como un apoyo solidario hacia la propuesta y como expresión de adhesión al ideal que la inspira, compartiendo así “el elevado sentido de lo que debe ser el arte en los actuales momentos, en estrecho vínculo con el pueblo”.<sup>xxiv</sup>

Ambas entidades organizadoras, imbuidas intensamente en sus ideales y siguiendo los “nobles afanes” que los guían en la proyección común de sus actividades, estrechan “un abrazo confraternal” uniendo en ese acto dos ámbitos por entonces geográficamente distanciados. Su labor asume desde el discurso un carácter misional, confiando en que, al igual que una “semilla echada en un campo fértil”, esta “siembra de ideas y conceptos” tendrá en poco tiempo emuladores en aquellos sectores periféricos, “exentos” hasta entonces “de medios activos de cultura”.<sup>xxv</sup> Atendiendo a las expresiones utilizadas puede inferirse que el concepto de cultura que sostienen está ideológicamente condicionado: Refugio se erige implícitamente como legítimo portador de bienes culturales a los que se atribuye un particular prestigio y, desde el altruismo que los ilumina, tiene la “ponderable misión” de hacerlos llegar al pueblo. Esta

perspectiva es compartida históricamente por otras instituciones culturales de fomento, que asumen ese rol pedagógico de selección y acercamiento de la cultura concebida como “cultura” a los sectores populares con los que se sienten comprometidos. Una modalidad afín a este tipo de programas de difusión cultural es la investigada por Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, quienes destacan en este caso el papel desempeñado por las bibliotecas en la construcción de redes de interacción popular, observando que dichas instituciones funcionarían en un rol de “intermediarias” al producir “un cruce singular entre ciertos aspectos de la cultura erudita y ciertas experiencias sociales vividas por los habitantes de los barrios”, contribuyendo a la conformación de su identidad cultural.<sup>xxvi</sup> El concepto de arte que sostiene el grupo se ajusta a esta premisa, lo que puede leerse en las sucesivas actividades de extensión cultural, en las exposiciones barriales o en el desarrollo de las peñas.

Es muy probable que la experiencia realizada por Refugio junto a la institución Solidaridad Social haya favorecido poco tiempo después la creación de estas veladas, como un ámbito en el que podría reproducirse una diversidad semejante de actividades culturales con continuidad. Las peñas, aún insertas en el ámbito circunscrito de la agrupación, ofrecen una invitación abierta a la comunidad en general, y en particular a las familias. Los programas artísticos conforman un cúmulo de disciplinas y de conocimientos a los que toda persona que desea “cultivar su espíritu” puede acceder. Se cuenta con una amplia gama de espectáculos: conciertos, danzas y recitados, pequeñas conferencias sobre temas relacionados con el arte, sobre las exposiciones y las diversas actividades de la agrupación, ocasionales homenajes a personalidades artísticas y especial dedicación a la celebración de conmemoraciones patrióticas. Entre los organizadores más activos se encuentra su presidente, Joaquín Álvarez Muñoz, realizando asiduamente disertaciones vinculadas con el arte y la historia, y el artista José Marín Torrejón, con quien comparte por lo general la conducción y presentación de los programas artísticos. Así como en los mencionados eventos organizados en el interior de las bibliotecas de barrio, podemos imaginar que en el espíritu de las peñas de Refugio se genera un clima de análoga solemnidad que se atribuye asimismo el prestigio de un acto cultural. La concurrencia se prepara especialmente para acudir al nuevo atractivo que brinda la agrupación. El propio anuncio de promoción, las personalidades invitadas, el lenguaje afectado y el contenido de las disertaciones otorgan un carácter ceremonial, que también podríamos encontrar en los demás rituales que este tipo de experiencias propician, como la manera de vestir para la ocasión, el silencio respetuoso de la espera, la particular atención que se le presta a los artistas y oradores, y finalmente los aplausos que coronan una festividad íntegramente consagrada al arte y al reconocimiento de todas las manifestaciones de la cultura local, regional y universal. Este perfil es coherente con una concepción sobre el arte, el artista y todas las derivaciones que resultan implicadas y comprometidas en su mandato fundacional. Asignan al arte, por un lado, un carácter casi sagrado que envuelve al artista en un aura de genialidad, trascendente a la obra como creación única y personal, y por otro, un concepto más abarcativo y democratizante que ofrece “a todos” la posibilidad de acceder a las manifestaciones artísticas. Siguiendo este último criterio, expresaban exaltadas las palabras del discurso inaugural de su primer salón que “artista es todo el que crea, desde el obrero humilde al excelso poeta, escultor o



músico”,<sup>xxvii</sup> y frente a la crítica de aquel, respondían que el arte es una “necesidad espiritual o anímica” que permite la evasión “hacia una más superior esfera moral por vía estética” y que su resultado “es completamente secundario”, ya que “no es el caso de hacer arte para hacer obras de arte”.<sup>xxviii</sup> En ello se fundamenta también la necesidad de impulsar la realización de muestras, charlas formativas, concursos, cursos de dibujo, de pintura y de artesanías, que además intentan integrar a mujeres y niños. Por otra parte, el artista toma atributos de “genio”<sup>xxix</sup> exaltando sus cualidades como individualidad creadora que a partir de la inspiración y de su intuición, puede plasmar la belleza en imagen, y se reserva ante la presencia de la obra una actitud contemplativa de goce estético. Conforme a este principio, la institución desarrolla una labor pedagógica que integra a aquellos sectores alejados del mundo del arte a las “elevadas manifestaciones del espíritu”. Según expresa Joaquín Álvarez Muñoz en una de las notas realizadas para sus disertaciones, el arte no debe ser patrimonio de “privilegiados” sino que extensivamente “debe ser incorporado a la cultura individual para mejorar su condición moral”.<sup>xxx</sup> Un artículo aparecido tiempo después de la clausura de la exposición, condensa esta perspectiva. Finaliza haciendo mención de los ideales compartidos con la institución Solidaridad Social y, destacando enfáticamente sus roles culturales, alienta la continuidad de aquel alegórico “abrazo fraternal” que por entonces unió sus esfuerzos “para dignificar al pueblo y enaltecer la conciencia popular por medio del arte, de la cultura, y de la educación humanista, vinculando en estas grandes manifestaciones del espíritu los ideales de solidaridad humana y los preceptos de la vida misma, como una necesidad que completa la aspiración progresiva del hombre”.<sup>xxxi</sup>

### **Las obras: intimismo y paisaje**

El Salón barrial tuvo la participación de un número amplio de pintores y también de escultores. Entre los participantes se encontraban sus miembros más allegados: José Marín Torrejón, Tito Benvenuto y Joaquín Álvarez Muñoz. Como en el Primer Salón Social, también envió sus obras Manuel Musto, que al igual que otros pintores ya reconocidos en el ambiente, se acercaba en ciertas ocasiones y especialmente al realizarse las muestras. En particular, esta vez, se hace notoria la ausencia del grupo de artistas que recientemente se ha apartado de la agrupación, como es el caso, por ejemplo, de Andrés Calabrese, Aldo Cartegni, Pedro Gianzone, Domingo Garrone, Medardo Pantoja y Guillermo Paino, que figuraban como expositores en el Primer Salón Social.

Si bien no podemos precisar con exactitud la identidad de todas las obras que fueron presentadas, particularmente en casos como el de los “paisajes” o las “naturalezas muertas” por la ambigüedad y reiteración de los títulos, o por carecer las propias obras de los mismos, podemos aproximarnos a las dominantes estéticas del conjunto que se desarrollan fundamentalmente en torno a estos géneros: el paisaje en un acentuado primer lugar y en proporción menor la naturaleza muerta y la figura, expresados en diversos estilos personales. A través de los títulos publicados es posible deducir que la mayoría de las obras representan paisajes urbanos, suburbanos, rurales o interiores. Algunos evidencian simplemente el género, como las tituladas “Paisaje” por Tito Benvenuto, Romano Boziach, Juan D’Alessandro y Juan

Tortá. En otros se hace alusión a un espacio particular, que se sitúa en la ciudad, en sus márgenes o fuera de ella. A través del título *La glorieta*, Joaquín Álvarez Muñoz sugiere un espacio íntimo, así como *El Saladillo*, remite a un conocido barrio de la periferia. Finalmente, en *Sauces*, si bien resulta impreciso respecto a la descripción del entorno, otorgando el protagonismo a aquellos árboles, podemos imaginar a través de las obras de temática similar que conocemos del artista, su pertenencia a algún recodo o a un sitio distanciado de la urbe. Lo mismo nos permiten deducir *El tapial de enfrente* y *Barriada*, de José Marín Torrejón, como también *Quinta en Arroyito*, una de las obras enviadas por Juan Buttice, e indudablemente *Paisaje de arrabal* de José Beltramino. Por entonces, el suburbio es uno de los espacios más frecuentados en las imágenes de artistas de diversas tendencias. A través de *Costa isleña*, Luis Correale se extiende aún más allá de los límites físicos de la ciudad, así como *Arroyo Tanti* de Isidoro A. Mognol se aleja hacia el interior del paisaje serrano. Dentro de esta última elección, el paisaje muchas veces se identifica con los paradigmas aún vigentes de la ideología del nacionalismo cultural, conservando esta fuerte tradición pictórica en la que subyace la búsqueda de una imagen nacional situada simbólicamente en el interior provinciano, ante la cual el espacio rosarino no permaneció ajeno.

Luis Correale presenta también las obras *Apunte* e *Impresión*, remitiendo particularmente en el último al conocido tópico que luego atribuyó su nombre al movimiento impresionista. La afinidad con esta tendencia estética se sugiere también en la recurrencia de ciertos temas adoptados por los diversos autores, en lo que presuponemos además su característico tratamiento plástico. En esa tradición podrían filiarse especialmente aquellos que aluden a condiciones atmosféricas y lumínicas, como presumimos en el caso de las obras tituladas *Mañanita* de Juan Buttice, *Tarde gris* de Agustín Capelli, *Mañana de abril* de Isidoro A. Mognol, *Tormenta pasajera* de Leopoldo Pereira, o *Naturaleza al sol* de Manuel Musto, aunque en ellas se supera la estricta búsqueda objetiva de efectos ópticos que fundamentó el origen del impresionismo. La pintura de estos artistas conserva especialmente de aquél la preferencia por los escenarios naturales y los “apuntes” al aire libre, el uso típico de la pincelada y de las variantes cromáticas y formales, que en la mayor parte de las obras se tiñen, asimismo, de las experiencias posteriores a esta corriente artística. Y es así también cómo el más aparente naturalismo puede cargarse en ellos de una emotividad que lleva a transponer estados del alma, sentimientos humanos que recuerdan en su impronta un legado simbolista. Vemos de este modo cómo el tratamiento del paisaje, producto de una verdadera refundición de tendencias, responde a diferentes líneas estéticas que dan una configuración particular a aquellas producciones. Lejos de las contingencias historiográficas que signaron indistintamente a las pinturas de la agrupación Refugio con el carácter de “tradicionales”, una nueva mirada nos permite distinguir las preferencias plásticas de los autores para recuperar la verdadera dimensión de estas obras. Sin imposición de ninguna “escuela” ni “tendencia” en particular, la condición ecléctica de la agrupación permite la coexistencia de elecciones diversas por parte de los miembros del grupo. Es entonces que podemos descubrir, desde imágenes de fuerte corte académico apegadas a las normas clásicas de representación, hasta expresiones genuinamente renovadoras de singular calidad y originalidad, como es el caso de la pintura lírica, intuitiva y espontánea de José Marín Torrejón o las

composiciones de Tito Benvenuto, donde lo instintivo se compensa con la búsqueda de la solidez constructiva y de los valores plásticos característicos de las nuevas formas de figuración.<sup>xxxii</sup> Entre otros pintores destacados del grupo, podemos mencionar también a Joaquín Álvarez Muñoz, quien aún permaneciendo en cierta forma, entre las presentaciones más tradicionales, reelabora en el paisaje los modelos heredados del naturalismo, el impresionismo y el posimpresionismo desde las problemáticas propias de la plástica en nuestro país.

Nos encontramos de esta manera en Refugio ante producciones netamente modernas que, por su más moderado carácter innovador frente a las estridencias rupturales que esgrime la vanguardia, se distancian de aquellas expresiones contemporáneas resultando quizás “sutilmente tradicionales”.<sup>xxxiii</sup> A partir de esta percepción global, podemos aproximarnos a las imágenes que este cuerpo de obras ofreció ante aquel público heterogéneo que por entonces tuvo oportunidad de recorrerla.<sup>xxxiv</sup>

---

## Notas

\* Una primera versión de este trabajo ha sido presentada en las III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad organizadas por la Facultad de Humanidades y Artes y la Facultad de Ciencia Política y RR.II. de la Universidad Nacional de Rosario, en setiembre de 2004.

i. Incluimos el “campo artístico” dentro del concepto de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu. Este es concebido como un espacio diferenciado y relativamente autónomo donde se genera una red de relaciones entre los productores, ya sean artistas e intelectuales, y los agentes de naturaleza institucional, quienes despliegan una intensa competencia por la legitimidad. BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en AA.VV., *Problemas del Estructuralismo*, Siglo XXI, Méjico. 1971.

ii. Sobre este tema véase el trabajo de ARMANDO, Adriana. “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de El Círculo de Rosario”, en *Cuadernos del Ciesal*, año 4, n°5, U.N.R, Segundo Semestre, 1998, pp. 79-88.

iii. Las expresiones encomilladas han sido tomadas de notas periodísticas aparecidas en el diario *La Capital* durante los primeros '30, que hacen referencia a diversos temas relacionados con problemáticas culturales ilustrando, a través de esta singular terminología, conceptos que resultan frecuentes en las publicaciones de la época.

iv. Entre sus miembros fundadores se hallan los artistas Joaquín Álvarez Muñoz, Julián Nicolás, Tito Benvenuto, Aldo Cartegni, Isidoro A. Mognol, José L. Fantín, Mario Bertolano, Federico Evangelista, Godofredo Paino, Andrés Calabrese, Leónidas Gambartes, Luis Correales, José Debay, Félix Pascual y Menardo Pantoja. Poco más de un año después, las fuertes divergencias ideológicas conducen a la escisión de un grupo de ellos para conformar La Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, liderada por el artista Antonio Berni.

v. ÁLVAREZ MUÑOZ, Joaquín. *Páginas Seltas*, vol. I, 1943, texto mecanografiado, p. 199.

vi. WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona. 1982, pp. 53-79.

vii. “Los artistas locales se asocian”, en *La Capital*, Rosario, ag. 31 de 1932, p. 8.

viii. “Exposición de artes plásticas de artistas locales”, en *La Capital*, Rosario, set. 16 de 1933, p. 12.

ix. “Inauguran hoy su exposición los artistas de ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, set. 17 de 1933, p. 7.

x. “La Exposición de ‘Refugio’ en ‘Solidaridad Social’ Marca un Progreso Sobre su Anterior Muestra”. Obtuvo un éxito muy promisor”. En Archivo Tito Benvenuto, sin procedencia.

xi. “Primera exposición de pintura y escultura en ‘Solidaridad Social’”, en *La Capital*, Rosario, ene. 10 de 1934, p.8.

xii. “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, ene. 20 de 1934, p. 11. Debemos suponer que en el contexto de las distancias relativas al espacio urbano de aquellos tiempos, la institución Solidaridad Social, ubicada en Paraguay 2545, resultaría por entonces un barrio alejado del centro.

xiii. El desarrollo de este proyecto lo encontramos en ARTUNDO, Patricia. “Alfredo Guttero en Buenos Aires 1927 – 1932”, *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Año 1997. Arte Argentino del Siglo XX*, FIAAR, Bs.As.. 1997, pp. 25-26.

xiv. Hacemos referencia en este caso a la organización de las siguientes muestras itinerantes de intercambio que recorren, además, otras ciudades de la vecina provincia como San Nicolás y Lanús.

xv. “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, op. cit.

xvi. Las siguientes conferencias son: “Artistas argentinos a través de sus obras”, a cargo de José A. Debay; “Arte y economía” a cargo de Alfredo Moncchiutti; y “Orientación de la cultura popular”, a cargo de Jorge R. Corteza. “Se mantiene el éxito de la primera exposición de Barrio de ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, ene. 27 de 1934, p. 9.

xvii. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires. 1988, p. 28.

Podemos citar a modo de ejemplo la paradigmática experiencia que desarrollará el grupo de vanguardia liderado por Antonio Berni, que concilia ambos fundamentos de valor: la intención de reintegrar el arte a la vida social modifica en primer lugar la concepción estética de la obra, el circuito de difusión y recepción. Su finalidad revolucionaria plantea nuevas estrategias, una nueva imagen y una materialidad diferente que las aleja de las instituciones tradicionales en la búsqueda de espacios alternativos. Ver FANTONI, Guillermo. “Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, año 4, n° 5, Buenos Aires. 1997.

xviii. Más aún, este rasgo “sin tendencia”, será destacado como premisa, como fundamento de valor desde el cual se legitima su lugar en el campo y su producción.

- xix. Sería el caso, según consigna el artista Juan Grella, de Godofredo Paino, Pedro Gianzone, Carlos Biscione, Leónidas Gambartes, Domingo N. Garrone, Aldo Cartegni, Andrés Calabrese, y Pascual Calabrese, Juan Tortá y Cayetano Aquilino; luego agrega a Medardo Pantoja, y Ricardo Sivori, entre otros artistas que estuvieron relacionados con la agrupación en mayor o menor medida. FANTONI, Guillermo. *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grella*, Homo Sapiens, Rosario. 1997. pp. 16-17. Curiosamente algunos de ellos participan por un tiempo en forma simultánea en ambas agrupaciones.
- xx. La “Exposición de Plásticos de Vanguardia” aparece anunciada en “Arte de vanguardia”, *La Capital*, Rosario, dic. 17 de 1933, p. 7. Participaron de la misma Antonio Berni, Andrés Calabrese, Leónidas Gambartes, Aldo Cartegni, Pedro Hermenegildo Gianzone, Francisco García, Domingo Garrone, Celia Maldonado, Medardo Pantoja, Ricardo Sivori, Paule Cazenave de Berni y Carlos Biscione. Un estudio sobre esta exposición puede consultarse en FANTONI, Guillermo “Berni y los primeros manifiestos de la Mutualidad. Arte moderno e izquierda política en los años’30”, en *Cuadernos del Ciesal*, UNR, año 4, n° 5, Segundo semestre, 1998, pp. 89-100.
- xxi. Estos artistas son los que conforman luego la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Frente al moderado perfil estético e ideológico de Refugio, aquella se constituye, desde las categorías formuladas por Raymond Williams, como una verdadera “formación de oposición”, por el carácter fuertemente provocador y revulsivo de su accionar público. WILLIAMS, Raymond., op. cit.
- xxii. FANTONI, Guillermo. “Una mirada sobre el arte y la política”..., op. cit., pp. 15-18.
- xxiii. FANTONI, Guillermo. “Vanguardia artística y política radicalizada en los años’30”..., op. cit., pp. 132 - 138. Los conceptos mencionados conforman la estética del “Nuevo Realismo” propuesta por el artista Antonio Berni. Las pinturas llamadas “de formato heroico” se realizan en grandes proporciones, a la manera de murales transportables que pueden trasladarse a los espacios públicos. También desarrollan la técnica del grabado por su posibilidad de reproducción y circulación masiva.
- xxiv. “Refugio” llevará a cabo hoy la primera exposición de extramuros que se realiza en Rosario”, en *La Capital*, Rosario, ene. 13 de 1934, p. 11.
- xxv. “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, op. cit.
- xxvi. GUTIÉRREZ, Leandro y ROMERO, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Bs. As.. 1995, pp. 72-75. Haciendo una lectura semejante en torno a las asociaciones culturales de fomento artístico como la que nos ocupa, podemos presumir asimismo que este ideal se origina en el humanismo anarquista al que adhirieron algunos de sus miembros.
- xxvii. “Se inauguró ayer el salón patrocinado por la asociación ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, set. 17 de 1933, p. 7.
- xxviii. ÁLVAREZ MUÑOZ, Joaquín, op. cit.
- xxix. Según Joaquín Álvarez Muñoz, la genialidad es como “un estado de gracia” o de posesión, “la intuición en su capacidad máxima, es un instinto que penetra en el alma del hombre, casi sin haber aprendido el camino”. ÁLVAREZ MUÑOZ, Joaquín, op.cit., p. 286.
- xxx. Ibidem, p. 260.
- xxxi. “Ecos del 1er. Salón de Barrio de la Agrupación ‘Refugio’ auspiciada por ‘Solidaridad Social’”, en *La Capital*, Rosario, feb. 26 de 1934, p. 11.
- xxxii. Sobre la estética de las “nuevas formas de figuración”, insertas en el marco de las “vueltas al orden”, véase MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid. 1986.
- xxxiii. Este concepto permite distinguir, dentro de las producciones modernas, las versiones más moderadas del modernismo frente a las acciones revulsivas de la vanguardia, que aparecen planteadas en CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid. 1991. Entre otros artistas podemos citar a Augusto Schiavoni y Alfredo Guido quienes sin inscribirse en la vanguardia, exhiben en sus obras diversos grados de renovación que permiten situarlos legítimamente en el espacio de lo nuevo. Sobre estos autores pueden consultarse los estudios desarrollados respectivamente por FLORIO, Sabina. “Augusto Schiavoni: un viaje alrededor de las formas”, en *Separata < Schiavoni y Xul Solar: de viajes y regresos>*, año I, n° 1, CIAAL/UNR 2001, y ARMANDO, Adriana. “Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni”, en *Separata < Textiles precolombinos, coleccionismo y pintores modernos>*, año IV, n° 7 y 8, CIAAL/UNR. 2004.
- xxxiv. Las demás obras que figuran publicadas son: Manuel Musto también presenta *Chiavari*, de la serie realizada en Italia, y *Orgullo de madre*. En el género de figura incluimos, entre otros, *El hombre de la alforja* de José A. Pons, obra que logró la adquisición de Solidaridad Social. Este artista presentó además las obras *Geranio* y *Misa en San Francisco*. Tito Benvenuto envió junto al mencionado *Paisaje*, una *Naturaleza muerta* y Romano Boziach un *Retrato. Interior* de Adelaida Perrone hace alusión a espacios íntimos, como posiblemente también *Contraluz* de la misma autora, o *Terraza* de Leopoldo Pereira, que además presenta *Lomas*. Quedan por citar entre las obras presentadas, *Desnudo*, y *Meditación* de Agustín Capelli, *Apunte*, de José M. Cafferata, *Siesta* de José A Debay, *Siluetas* de Juan D’Alessandro, *Flores y Naturaleza muerta* de Pallade de Solari Fontana, *Muñequito de celuloide* de Aurora Taravelli, *Autorretrato*, *Flores* y *Cansancio* de Juan Tarrés, *Muelle* y *Usina Sorrento* de Juan Tortá, y las esculturas *Un Juez*, y *Problemas* de Juan Paino, demostrando todas ellas un exponente de la diversidad de temáticas elegidas por los artistas. “Auspiciado por la Institución Cultural Solidaridad Social se inauguró ayer el Primer Salón de Barrio”, en *La Capital*, Rosario, set. 19 de 1934, p. 15.

#### Registro Bibliográfico

RAVINOVICH, Silvina Susana

“Refugio y el Salón Barrial, una extensión del circuito de difusión artística”, 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.