

Ricardo Sívori: de las nuevas formas del realismo a la síntesis plástico-realista

Jimena Rodríguez y Sabina Florio(*)
(UNR – CONICET, jimemar03@yahoo.com.ar;
UNR, floriosab@arnet.com.ar)

Plásticos de vanguardia

Ricardo Sívori (1907-1984) fue un artista que siempre ha tomado posición ante los grandes debates de su tiempo, hecho que lo erige en un autor destacado de nuestra región. Su carácter de productor vanguardista, su rol como promotor de espacios culturales y su figura como maestro de generaciones de artistas locales, no han sido analizados aún en profundidad. A través de estas líneas intentamos comenzar a trazar el perfil de este talentoso creador a quien se le debe un estudio pormenorizado.

Sívori nace en Carreras, provincia de Santa Fe y transcurridos algunos años se traslada junto a su familia a la localidad de Villa Constitución, donde contribuirá al enriquecimiento de la vida cultural de la ciudad. Tras ejercer como maestro normal, sus primeras lecciones artísticas fueron de la mano de Luis Ouvrard,¹ y posteriormente de su primo hermano, Antonio Berni. Tempranamente participó de las manifestaciones desarrolladas durante el año 1933 que llevaron a un grupo de jóvenes artistas locales e intelectuales de diversas áreas² a conformar públicamente la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* (1934-1937); también formó parte de la exposición *Plásticos de Vanguardia* enviando un collage innovador por su ruptura con los recursos tradicionales, denominado *Composición*. La exhibición estuvo acompañada por un manifiesto cuyo imperativo rector residía en la necesidad de vincularse con los nuevos tiempos históricos que exigían la experimentación estética.³

En el marco de la crítica coyuntural de los años '30, signada internacionalmente por intensos debates sobre el rol del arte y del artista ante el avance de los totalitarismos, este grupo de creadores e intelectuales consideró imprescindible la creación de una experiencia colectiva, pluriartística e interdisciplinaria que tuviera como horizonte de acción provocar un cambio radical tanto en el campo artístico como social. Para este conjunto de autores, como ha señalado Berni, la realidad debía ser interpretada, interpelada y transformada por el artista, cuya función consistía en esclarecer las conciencias. Concebida como escuela-taller,

RODRÍGUEZ, Jimena y FLORIO, Sabina "Ricardo Sívori: de las nuevas formas del realismo a la síntesis plástico-realista", en **Historia Regional**, Sección Historia, ISP N° 3, Año XXIII, N° 28, 2010, pp. 59-75.

la *Mutualidad* pretendía brindar una formación integral en una doble dirección: la artística-disciplinaria y la ético-ciudadana, intención que motivó el dictado de clases que comprendían desde composición, grabado, escultura, estudios con modelo vivo, historia del arte, como también literatura, filosofía, historia argentina, según testimonian sus protagonistas. Anselmo Piccoli recuerda que los temas de discusión “giraban alrededor de la creación recurriendo a todas las ramas del conocimiento que se creían podían ser útiles a la comprensión general de la actividad: arte, literatura, historia de la filosofía (...), economía política, psicoanálisis”⁴ y respecto de la enseñanza sostiene que “se basaba en la imagen testimonial, documental, referida a contribuir al cambio social, persuadiendo a las masas a tal fin, utilizando la obra basada en el realismo como un medio de divulgación y lucha”.⁵

Algunos de sus miembros se conocían con anterioridad a su aparición pública debido a la militancia compartida en las filas del Partido Comunista. Estos jóvenes, provenientes en su mayoría de la clase trabajadora, mantuvieron esta actividad durante los años que funcionó el grupo, según Juan Grela “algunos pertenecíamos al Partido y para nosotros la *Mutualidad* era una célula más, teníamos que brindar un informe todos los meses y recibíamos orientación en política nacional e internacional. Cada miembro trabajaba en la zona correspondiente: Centro (Berni), Zona Norte (Secretario Grela, correctores Piccoli y Gambartes). Luego inauguramos una filial en San Nicolás que atendía Di Bitteti”.⁶

En relación al funcionamiento de tipo celular de la *Mutualidad*, además de las filiales que recuerda Grela, Piccoli menciona la gestada en Villa Constitución.⁷ En esta localidad vecina del sur de la provincia de Santa Fe, se fundó una escuela-taller en adhesión al movimiento iniciado en Rosario⁸ que estuvo a cargo de Ricardo Sívori.⁹ De manera similar a la rosarina, en el marco de este espacio se dictaron conferencias, cursos de dibujo, perspectiva y composición, historia del arte, y se anunció la preparación de “elementos para ensayos de trabajos colectivos y monumentales, entre éstos, una sección fototécnica, para el estudio de proyecciones”.¹⁰ Evidentemente, la versión de un arte mural, público y colectivo realizado a partir de las nuevas tecnologías propuesta por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros -difundida en el transcurso de su visita a nuestro país y particularmente a Rosario-¹¹ articulada con las reformulaciones bernianas, también hizo eco en la escuela-taller villense.

Por lo que podemos apreciar en el periódico *El Defensor*, la apertura de este espacio debió tratarse de un acontecimiento de importancia para la vida local, debido a que varios de los artículos sobre el mismo ocupan la portada. La nota acerca de su fundación destaca este hecho y a lo largo de diversas reseñas se menciona la exitosa concurrencia del público, como también se apela a la colaboración económica de las autoridades para su sostenimiento.¹²

En el mismo artículo, el título exalta la existencia de artistas del propio lugar, a raíz de la presencia de Sívori junto a otros integrantes de la *Mutualidad* en el Salón de Otoño de 1935. La imagen de su ténpera *Linyera* acompaña el

texto, que orgullosamente reproduce un fragmento de una crónica del diario *La Capital* de Rosario¹³ –que comentaremos más adelante– ponderando tanto la producción del grupo, como de quien consideran el gestor local de la mutual villense. Una nota posterior reseña la realización de una exposición itinerante con la colaboración de artistas rosarinos, llamando la atención sobre la presencia del mencionado cuadro de Sívori. Bajo el titular “Primera exposición” aparece *Hombre herido*, realizada conjuntamente por Berni y Piccoli.¹⁴

El pueblo en un primer plano

En 1935 el Salón de Otoño reabre tras tres años de suspensión¹⁵ y la excepcionalidad de su carácter libre –sin jurados y sin premios– permitió a la *Mutualidad* desplegar el espectro de sus propuestas estéticas, instalarse en el espacio público y redimensionar su visibilidad. Gracias a esta estrategia, hoy podemos acceder al registro fotográfico de obras que hasta el presente tienen paradero desconocido debido al autoritarismo del régimen propio de la coyuntura histórica.

La recepción de sus creaciones no transcurrió sin controversias en la crítica local y porteña. Desde el diario *La Capital*¹⁶ se colocó a nuestros artistas dentro de la “nueva tendencia” y bajo el calificativo de “populista” aparecían las reproducciones de *Linyera* de Sívori y *Hombre herido* de Berni y Piccoli. Respecto del primero se destaca la impresión de realidad y buena construcción, realizada con un “criterio muralista que sugiere los efectos insospechados que conseguirá este pintor el día que pueda realizar grandes composiciones”. En cuanto a la producción elaborada a dos manos, sostiene que “consiguen extraordinarios efectos de volumen y color” planteando que su eficacia se redimensionará cuando se aplique en grandes muros.

A pesar de estas ponderaciones no todas fueron críticas favorables para el salón, como tampoco para la *Mutualidad*. En el artículo editado por el diario *La Nación*,¹⁷ cuya autoría ha sido adjudicada a José León Pagano,¹⁸ el crítico concibe como “promiscuo” el conjunto de obras exhibidas por la gran variedad de temas y técnicas, y critica agudamente a los mutualistas, planteando que sus fines son “extraartísticos”, y que fueron motivados por una “ráfaga de turbia procedencia” sin “serio valor pictórico”, calificativo que alude indirectamente a la visita y la notable influencia de Siqueiros. Señala respecto de *Hombre herido* una falta de “alma” y en relación al *Linyera* de Sívori una ausencia de “calor emotivo”.

Dentro del repertorio de imágenes enviadas por la agrupación encontramos trabajadores en actividad política, huelgas, consecuencias de la guerra, paisajes que registran los márgenes y suburbios de la ciudad, como también figuras representativas de actores sociales. En esta dirección, la apelación al género del retrato para exaltar a los héroes de la vida cotidiana, resulta particularmente sugerente en el caso de la ténpera de Sívori. El *close up* de un “linyera” nos

interpela frontalmente, su rostro está sólidamente construido, con marcados y recortados contrastes de luces y sombras producidos por una iluminación artificial. Lleva una boina y un pañuelo rojo que rodea su cuello, debajo de la solapa de un saco. De aspecto cansado y desalineado, con la barba crecida, resulta dificultoso descifrar si su mirada se dirige a nosotros. Podemos vincular el encuadre excesivamente frontal que corta irreverentemente a la figura sobre un fondo indefinido, a la técnica cinematográfica del *close up* teorizada por Sergei Eisenstein proveniente de las enseñanzas de Siqueiros. Este recurso posibilita imponer la impresión del autor desde el ángulo y encuadre seleccionado, que al monumentalizar el fragmento pone a foco el punto de vista del creador.¹⁹

Durante su estadía en Buenos Aires, el muralista mexicano realizó una exposición en *Amigos del Arte* acompañada por un catálogo. En la lista de obras exhibidas encontramos un cuadro y una litografía titulados *Emiliano Zapata* junto a reproducciones fotográficas de sus pinturas monumentales.²⁰ En este sentido podemos mencionar una obra afín donde implementa el acercamiento abrupto para representar a *Zapata* (1931). El rostro del líder se impone ante nosotros hasta el pecho, está construido sólidamente y se exaltan sus volúmenes a la manera de una escultura precolombina. Está ubicado en un pasillo de paredes de ladrillo en perspectiva estrepitosa, que se corta en lo que pareciera ser la apertura a otro espacio, igualmente indefinido. Teniendo en cuenta que la visita del muralista a Rosario fue posterior a la de la Capital Federal y consistió en el dictado de conferencias que según la crónica local exhibirían imágenes,²¹ no resulta arbitrario pensar que sus obras hayan sido vistas por los integrantes de la *Mutualidad*.

Dentro del mismo salón, podemos mencionar en relación al procedimiento implementado, el envío de Piccoli *Campesina* (ca.1935). Mediante un *close up* el rostro de una señora de edad avanzada y apariencia masculina se impone ante nosotros. Este acercamiento nos permite observar detalles de su piel que evidencia las huellas del trabajo y el tiempo. Ataviada con una camisa, cubre su cabeza con un pañuelo y su mirada se detiene en algún punto fuera del cuadro. El corte abrupto del encuadre produce que el rostro y la mano amputada cobren importancia. De modo similar al *Zapata*, la campesina se adelanta sobre un muro abierto al que se yuxtapone, también, una pared de ladrillos en fuga. Ambas obras acuden a las operaciones características de Eisenstein, cuya filmografía gravitaba en el horizonte de intereses de nuestros artistas.

En esta dirección, cabe apuntar, como han sostenido Suárez y Menotti,²² que en nuestra ciudad los comunistas proyectaban las cintas cinematográficas de la Russ Films en festejos de doble función educativa y recreativa, orientados a la formación de militantes. Estas celebraciones de espectáculos múltiples fueron frecuentes durante las primeras décadas del siglo XX, con interrupciones durante los '30. En relación a estas prácticas heredadas de anarquistas y socialistas, los autores destacan la particularidad de los comunistas respecto de sus antecesores, al incorporar material de la URSS en las "veladas danzan-

tes”, hecho del que dan cuenta a partir de un programa de una celebración rosarina que data de 1930 e incluye la proyección de “La tempestad amarilla” de Podovskín, siguiendo los planteos de Hernán Camarero, quien reseñó las proyecciones de Eisenstein “«Huelga» (1924). «El acorazado Potemkin» (1925), «Octubre» (1927) y «Lo viejo y lo nuevo. La Línea General» (1929), films en los que, respectivamente, se mostraba la explotación y lucha de la clase obrera, se conmemoraban las revoluciones de 1905 y 1917, y se narraba la vida de una campesina koljoziana en lucha contra los kulaks”.²³

Entre la agitación y la melancolía

Resulta difícil ajustar el linyera de Sívori a uno de los característicos sujetos sociales representados por los sectores de afiliados y simpatizantes del Partido Comunista. Dentro de este repertorio podemos encontrar frecuentemente cuerpos de obreros y campesinos exaltados en sus volúmenes, una configuración plástica que se relaciona con la capacidad de acción depositada en estos sujetos sociales. La figura del linyera, en cambio, ha sido extensamente transitada por los artistas vinculados al anarquismo, quienes lo consideran el “prototipo del hombre libre”. Al respecto, el artista rosarino Gustavo Cochet, simpatizante de las ideas libertarias, en un escrito -acompañado de una ilustración- comparaba al vagabundo con el caracol destacando la ventaja de éste último quien “puede dejar al borde del camino, su bagaje sin lamentarlo; por eso es el prototipo del hombre libre”.²⁴ Resulta clave para el arte argentino la cincografía *Linyera* (1922) realizada por Adolfo Bellocq, uno de los miembros más destacados de la agrupación de creadores libertarios *Artistas del Pueblo*. Cabe destacar aquí que la configuración formal de los cuerpos, desmañados y frágiles, pertenece a una clave estética diferente a la del nuevo realismo, como ha señalado Miguel Ángel Muñoz, estos autores representaban las clases trabajadoras desde un “humanitarismo miserabilista”²⁵ que llevaba a un primer plano, de modo dramático, aquellos tipos sociales humillados y marginados por la sociedad.

En una dimensión regional, atendiendo a la historia de la conflictividad rural santafesina durante las tres primeras décadas del siglo XX, podemos complejizar la lectura del *Linyera* de Sívori. Tratándose de un artista proveniente de una zona central del agro pampeano, un dato significativo para comprender la pintura es su coincidencia con la coyuntura histórica de la huelga rural de 1935, donde “anarquistas de la FORA movilizaron a los peones rurales y a los *crotos* en demanda de mejoras salariales”.²⁶ Durante los meses de cosecha, la economía chacarera contratava como fuerza de trabajo asalariada a “braceros o jornaleros transitorios (...) Los trabajadores que se desplazan por la región pampeana –a menudo furtivamente en los trenes de carga- son conocidos como *lingheras* o linyeras, y después de 1920, *crotos*”.²⁷ De este modo, el linyera era un sujeto social cuya actuación gravitaba por aquellos años, como parte del complejo “proletariado rural”.

Del mismo año data el paradigmático cuadro de Berni *Chacareros*, que problematiza el rol del sector, un particular actor social fuertemente movilizado durante las primeras décadas del siglo XX que, siguiendo a Oscar Videla, en los años '30 optó por estrategias que valoraban las presiones corporativas acentuando sus intereses sectoriales y dejando a un lado la acción directa.²⁸ En la obra observamos ciertas operaciones plásticas contrapuestas que deslizan una lectura frente a una realidad social conflictiva. Mientras la figuración monumental de los cuerpos proletarios enfatizan la heroicidad de los trabajadores en una escena de reclamo; la creación de climas enigmáticos, la petrificación de los cuerpos y la detallada configuración de los rostros –que dan cuenta de una sociedad compuesta de diversos orígenes étnicos y sociales–, revelan cierta dificultad para pensar un sujeto revolucionario uniforme. Esta problemática aparecerá de forma persistente en muchos de nuestros creadores. Años más tarde, en una entrevista para el periódico *La Acción* interrogado sobre la “fisonomía” de “nuestra pintura”, Sívori percibe como obstáculo “la heterogeneidad del factor racial o nacional”.²⁹

En el mismo Salón de 1935 Sívori exhibe también el óleo *Figura*, una obra que representa otra vertiente de intereses que continuará ensayando con sus maestros de Buenos Aires, plasmada inicialmente en este retrato femenino de aire melancólico, un tópico cultivado extensamente en el arte de entreguerras. En el cuadro una pequeña aparece en un primer plano de tres-cuartos de perfil hasta la mitad del torso. De la misma manera que el linyera, su construcción es sólida, de fuertes contrastes de luces y sombras y presenta rasgos característicos de las enseñanzas bernianas, los ojos grandes y saltones, la nariz puntiaguda y la boca marcada, que también podemos ver en las configuraciones faciales de Lino Eneas Spilimbergo.³⁰ Hacia 1936 Sívori se desplazó a la Capital Federal para estudiar con Spilimbergo y Cecilia Marcovich, quienes lo instruyeron en las lecciones cezanneanas atravesadas por el prisma cubista en la clave de André Lothe. Cabe mencionar aquí que *El tratado del paisaje* del autor francés fue “uno de los textos que mayor impacto ejercieron sobre la praxis artística de esos años”.³¹ El Taller de Artes Plásticas, a cargo de Spilimbergo y Marcovich se inscribía en las tareas propuestas por la Agrupación de Intelectuales, Periodistas y Artistas (AIAPE), inicialmente originada en el Partido Comunista en el marco de la conformación de frentes populares en defensa de la cultura y contra el nazismo. La entidad tuvo diversas filiales en el país, siendo la situada en Rosario fundada en noviembre de 1935.³² Los miembros de la *Mutualidad* participaban y promocionaban actividades diversas en las filiales rosarina y porteña, entre las cuales se destacan la organización de un salón anual y las ilustraciones para la revista *Unidad*, órgano oficial de la agrupación.³³

Las huellas del Ateneo

Sívori trabajó activamente para dotar de un ambiente cultural a Villa Constitución. Como señala el diario *El Defensor*,³⁴ el artista cumplió alternativamente los roles de secretario de relaciones³⁵ y secretario de pintura en el *Ateneo*, espacio que se propuso como “un rincón de estudio y de arte, que dé impulso y sirva de orientación a la juventud”, siendo sus “principales propósitos desarrollar y auspiciar en todo orden, la cultura y el arte”.³⁶ Pensado como un “hogar de instrucción”, desde la prensa se elogia la iniciativa donde depositan la confianza en la capacidad de formar “jóvenes de gran cultura y conocimientos generales, que puedan ser útiles para el porvenir de una población de gran progreso como se perfila Villa Constitución”.³⁷

En el estatuto, se destaca la necesidad de “elevar el índice moral de la población”, “fomentar el perfeccionamiento en todas las ramas de la ciencia y el arte”, como también propiciar charlas y conferencias, cursos de perfeccionamiento en los ámbitos mencionados y propiciar ante los poderes públicos las iniciativas representativas de elevación cultural. Se enfatiza también el hecho de no sostener “ninguna tendencia política, social ni religiosa” aclarando que “su tribuna será libre de todas las ideas”.³⁸ Podemos vincular esta estrategia a aquella que precedió al origen de la *Mutualidad* de Rosario, cuya táctica –implementada por entonces por los miembros del Partido Comunista– consistía en el llamado a convocatorias abiertas para acercarse a sectores más amplios del campo artístico, como en el caso de la gestación de la agrupación *Refugio* (1932), la que fue presentada en público como “el verdadero rincón de amparo de los artistas”³⁹ debido a la inexistencia de programas culturales oficiales. A su regreso de Europa, Berni, junto a otros creadores jóvenes nucleados en torno a su figura, vislumbraron en la participación dentro de este grupo la posibilidad de actuar para direccionar sus acciones. Funcionaron en el marco de *Refugio* durante un tiempo hasta que la presencia de Siqueiros en la Argentina agudizó las tensiones preexistentes hasta llegar a la ruptura que culminará en la conformación de la escuela-taller.

Al parecer el proyecto del *Ateneo* buscó crear una continuidad con la experiencia rosarina, Sívori en su calidad de Director del “Plan general de la Sección Plástica”⁴⁰ llamaba a la inscripción a cursos de dibujo y pintura a quienes habían asistido a la *ex-Escuela Taller de Artes Plásticas*. También, se aclara que el plan de estudios adoptado es el perteneciente a la filial central. Dentro del programa se propone la enseñanza tanto en el plano técnico como práctico y “de extensión”. En relación a la práctica, comprende desde dibujo, modelado, pintura, grabado, diversas técnicas pero especializándose en aquellas que el alumno prefiera. En cuanto al plano teórico, desde nociones de botánica, estudios de anatomía artística, de animales, historia del arte y sociedad hasta geometría y “documento fotográfico”. La enseñanza “de extensión” alude al conocimiento, uso y preparación de materiales y un curso sobre teoría del color

desde el punto de vista químico-fisiológico. También se detallan los contenidos a dictarse en los distintos niveles, y se aclara que se continuará bajo la orientación de la escuela-taller rosarina “teniendo en cuenta que encarna las necesidades plásticas de nuestra época”.⁴¹

En el marco del *Ateneo* se realizaron cursos de dibujo, plástica y música, como también diversos actos culturales, siendo el primero un recital a dos guitarras “a cargo de destacados concertistas” donde se enfatiza el esfuerzo de la entidad en la realización de este “espectáculo de alta cultura”,⁴² hecho que revela la preocupación por la difusión de la cultura erudita, característica de los espacios gestados en el transcurso de este período. Entre las conferencias se destacan “La acción social en la escuela” por José C. Agnese, “Comienzos del Arte”,⁴³ “Historia del Arte”⁴⁴ y “Arte Nuevo” a cargo de Ricardo Sívori, donde se hace constar que explicó “con su sencillez acostumbrada” las características principales de los diversos *ismos* y en particular aquello extraído por el Nuevo Realismo de estas escuelas, centrándose en el itinerario de Picasso, destacando también la importancia de los clásicos y del renacimiento.⁴⁵ No resulta casual la alusión al nuevo realismo, cuyo manifiesto fue lanzado por Berni en la revista *Forma* en 1936. A lo largo de su trayectoria Sívori optará por la adopción de un vocabulario realista, elección compartida con un conjunto muy importante de artistas argentinos y latinoamericanos que adoptaron lo que en un sentido más amplio podemos caracterizar como “realismos contemporáneos”.⁴⁶

Entre sus múltiples actividades el *Ateneo* organizó un concurso de dibujo infantil⁴⁷ y otro de afiches para “conseguir material interesante de propaganda”.⁴⁸ Hacia fines del año 1939, desde una nota periodística se solicita la protección oficial señalando el gran esfuerzo de sus autoridades, frente a la escasa colaboración de la comuna y los centros recreativos.⁴⁹ Cabe citar aquí que, dos años antes, en 1937 se formó en Rosario la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* abocándose a las instancias de formación, promoción, distribución y exhibición de los creadores de la ciudad, siendo uno de sus objetivos centrales retomar los reclamos por la creación de una escuela pública y gratuita de bellas artes.⁵⁰

Evidentemente, si seguimos el itinerario de los emprendimientos impulsados por Sívori en Villa Constitución desde la filial local de la *Mutualidad* a la conformación del *Ateneo* percibimos un paralelo con las iniciativas realizadas en Rosario. La construcción, consolidación y el sostenimiento de esos espacios culturales demandaron una tarea militante del artista, sostenida a través de múltiples actividades desplegadas a lo largo de los años '30. La misma tenacidad encontramos en sus pares generacionales y en los miembros de la generación anterior quienes a través de mantener lazos de profunda amistad construyeron una “comunidad de artistas” en Rosario.⁵¹

La autonomía del arte como un callejón sin salida

A fines de los años `40 Sívori reflexionaba acerca de las corrientes puristas que se tornaron dominantes en el arte de posguerra. Por entonces las instituciones culturales y académicas del mundo occidental apoyaron la canonización del momento de las primeras vanguardias, construyeron una historia estricta de nombres, obras y poéticas reconocidas bajo el título de lo moderno y sostuvieron esquemas explicativos teleológicos sobre su evolución. Según Marshall Berman, la versión dominante sobre el arte moderno tenía como característica principal el hecho de sustentar una actitud apartada de la vida moderna, intentando así purificar al arte de la vida.⁵² Modelo que no podemos pensar por fuera de la retórica de la guerra fría, retórica que “exigía que el valor estético y la política fueran independientes”.⁵³

En el transcurso del año 1949 se fue gestando en la ciudad de Rosario el *Grupo Litoral*. Su génesis comenzó con reuniones mantenidas entre Grela, Gambartes y Garrone, quienes venían de compartir la experiencia de la *Mutualidad*.⁵⁴ La agrupación tuvo como bandera la defensa del arte moderno frente a un contexto reticente a las innovaciones en el campo de la plástica –el gobierno peronista–, con una temática de tinte regional, un vocabulario modernista articulado al rigor en el oficio y una política moderada respecto de las instituciones. Debido al ensanchamiento del horizonte institucional y del coleccionismo local, el grupo se convirtió en el canon regional de los años `50, con un ritmo de exposiciones, venta de obra y reconocimiento público inédito en la historia del arte de la ciudad.

El vínculo de Sívori con el *Grupo Litoral* no transcurrió sin repercusiones. Si bien existía una matriz de hábitos compartidos, diversos testimonios dan cuenta de cierto distanciamiento del artista con la agrupación. A pesar de haber sido convocado para participar de las exhibiciones previas a la conformación formal y pública, para algunos autores como Grela, la intensidad de su ritmo de trabajo no era suficiente, ya que formaba parte del reglamento no reiterar la presentación de las obras en las muestras. El mismo motivo provocó la exclusión de Santiago Minturn Zerva.⁵⁵

A pesar de las razones esgrimidas por Grela pensamos que Sívori optó por desplegar otro cuerpo de ideas estéticas ligadas al mantenimiento del vocabulario realista como alternativa al ensimismamiento pictórico. En sus declaraciones considera a las corrientes puristas “exhaustas en la rebusca parcial, en la autosuficiencia”⁵⁶ puesto que “nada se basta a sí mismo, sino con relación al todo y en acción recíproca”, agregando que “la utópica autonomía de forma y contenido, encerró a las tendencias modernas en un círculo vicioso, en un callejón sin salida.” El autor entendía a las formas artísticas como históricamente variables, en sus palabras “como estados en el desarrollo de la plástica”, así “el nuevo estilo” debía operar una apropiación selectiva de los ismos de la historia del arte para su superación en una “síntesis realista”.

Siguiendo sus planteos, el cubismo había aportado “el sentido de la responsabilidad formal”, el expresionismo “nos enseña que una imperiosa necesidad de expresión supera la forma y la destruye cuando ésta no responde a las nuevas necesidades” y el surrealismo “nos da conciencia de que además del lenguaje temático y el valor estético de las formas existe un lenguaje subconsciente, que agudiza el clima psicológico”. Para Sívori el “nuevo realismo” debe “retomar el sentido de los antiguos clásicos –unidad de forma y contenido–, pero respondiendo al sentido de nuestra época, que no se identifica con ciertas monstruosidades que lo denigran, ni con la resurrección del viejo naturalismo, estrecho, limitado a la mera sensación”.

La síntesis plástico-realista

En 1946 Sívori abre las puertas del taller de la calle Corrientes de la ciudad de Rosario. Su labor pedagógica se remonta a los años en los que ejerce como maestro normal durante la segunda mitad de la década de '20. Los principios de su método de enseñanza, según el autor, consistieron en “la observación atenta de la realidad, y en su proceso, comprobar leyes establecidas, rectificarlas en base a las necesidades personales o encontrar nuevas, de manera que se logre el máximo de expresividad con el mínimo de elementos”,⁵⁷ para lo cual considera necesario “descubrir la tónica personal del alumno” puesto que de lo contrario “la enseñanza se mecaniza”. En esta dirección declara “yo no tengo una academia, sino que imparto los conocimientos de la plástica en un taller”. En sintonía con estas ideas, la artista plástica Clelia Barroso, quien fue alumna e integrante del *Grupo Síntesis* –conformado posteriormente por Sívori y asistentes a su taller– ha comentado la importancia de su experiencia con el maestro en cuanto a la adquisición del vocabulario plástico y su eficacia para labrar una obra propia.⁵⁸ La artista atribuyó a su maestro un manejo fluido de las nuevas tendencias destacando su labor de difusión de los principios técnicos disciplinares.⁵⁹

Ante la declaración de Sívori “en realidad no se trata de métodos pedagógicos determinados, sino de la manera más eficaz para ayudar a descubrir los elementos que el pintor necesita extraer de la realidad y el modo más apropiado de reorganizarlos de acuerdo con sus necesidades personales”,⁶⁰ Barroso ha resaltado con énfasis la apertura del maestro hacia las propias búsquedas en la resolución de los problemas plásticos planteados a lo largo de sus clases.⁶¹

Paralelamente a las actividades desplegadas en su taller, dictó conferencias y cursos en diversas instituciones: “Forma y contenido en las artes plásticas” en *Amigos del Arte*, “Historia del Arte” y “Estudio de la Composición” en la *Biblioteca Popular* de Carcarañá, en la *Escuela Superior de Bellas Artes* de Santa Fe y en San Nicolás. Hacia mediados de la década del '50 toma posesión de la cátedra de *Historia del Arte* en la *Facultad de Filosofía y Letras* (todavía perteneciente a la Universidad del Litoral) de la ciudad de Rosario,

como también de las de *Dibujo, Pintura, Composición y Figura* en el *Instituto Superior de Bellas Artes*.

Transcurridos algunos meses de la exposición de los alumnos de su taller en *Galería Renom*, en junio de 1952 fundan el *Grupo Síntesis*,⁶² cuyas manifestaciones incluyeron una revista y el lanzamiento de un manifiesto donde propugnan que “La síntesis plástico realista, no se circunscribe al plano puramente mental técnico-sensible. Resulta de las exigencias de lo exterior y lo interior; de una realidad concreta y condicionante, y de los valores personales específicos, técnico-subjetivos, que aporta el artista al medio”.⁶³ Señalan que es en la síntesis plástico realista donde se conjugarían “los términos de la contradicción naturalismo-abstraccionismo”, ya que no implicarían “en lo esencial posiciones absolutas y permanentes” sino que “son términos extremos que aparecen contrapuestos en etapas sucesivas, transitorias, como manifestaciones parciales, disociadas necesaria y temporalmente”.⁶⁴

La década del '40 está signada por la querrela entre la abstracción pictórica y las diversas vertientes del realismo, operando como referencias en pugna el legado del muralismo mexicano, el universalismo constructivo de Torres García y las huellas del surrealismo. Los ex - miembros de la *Mutualidad* rosarina adoptarán diferentes alternativas estéticas en este nuevo contexto, mientras Grell y Gambartes estudiarán con pasión la propuesta torresgarciana, Piccoli continuará cultivando una figuración de corte realista hasta mediados de los '60, donde tras un proceso de geometrización virará hacia la abstracción geométrica de raíz constructiva; en tanto que Sívori mantendrá un vocabulario neorrealista. Hacia fines de la década, para aquellos pintores que percibían como viables las opciones realistas y adherían al Partido Comunista, la figura de Pablo Picasso, afiliado al partido en 1944 y considerado en Occidente como “símbolo del arte moderno”, operó como un ícono.⁶⁵ Su paradigmático *Guernica* se erigió en “un ejemplo insuperable de la tan buscada y correcta fusión entre el arte y la política”.⁶⁶ La obra monumental del malagueño ocupó el centro de la escena en la II Bienal de San Pablo de 1953 llevando al arte brasileño, según Francisco Alambert, a una suerte de “fiebre muralista”.⁶⁷ En un sentido amplio, las obras del brasileño Cándido Portinari, el mexicano Rufino Tamayo y el ecuatoriano Osvaldo Guayasamín, entre otros autores faro del arte latinoamericano, evidencian la marca del vocabulario poscubista picassiano. En el caso argentino Berni, Spilimbergo, Castagnino, Sívori y sus pares de la *Mutualidad* compartieron la vocación de un arte de proyección mural y pública alimentada por la propuesta de Siqueiros, una vía que los acompañará a lo largo de su trayectoria, en el caso de nuestro artista plasmada en bocetos para murales en Acindar, Villa Constitución y Rosario.⁶⁸

Ricardo Sívori adherirá hasta sus últimos días a una versión del realismo que sintoniza con la mencionada propuesta de Picasso. Nuestro artista logró una peculiar figuración potenciada por los aportes de la abstracción y obtenida mediante la síntesis de los elementos plásticos; siendo su preferencia temática la

del mundo del trabajo, como registran intensamente sus obras de la década del '80. Desde el *Grupo Síntesis* había entablado alianzas tanto con artistas locales como con críticos de renombre internacional. Entre los primeros, mantuvo un estrecho vínculo con Gambartes recordado tanto por Barroso como por su esposa, Gladys de Sívori.⁶⁹ Probablemente los creadores compartieron entre otras cosas, el interés por el color, interés que luego llevará a Sívori a traducir el Tratado del Color de *Rosenthal* para la editorial Poseidón. Cabe destacar que Julio E. Payró, una figura clave en el ámbito de la crítica enrolada en las filas del arte moderno y en la gestión de espacios de enseñanza artística, visitaba el taller ampliando el horizonte de los debates e ideas estéticas que circulaban en dicho espacio.⁷⁰

Podemos rastrear en el campo del arte de Rosario una tradición local de artistas cuya labor pedagógica ha dejado una huella importante en la formación de futuras generaciones de creadores, nos referimos a un conjunto de autores que compartieron sus inicios en la plástica en la experiencia de la *Mutualidad*. Aludimos a Ricardo Sívori, Anselmo Piccoli y Juan Grela, quienes han sido orientados en su práctica por ciertos imperativos como la experimentación estética, el énfasis en el conocimiento del oficio y de la historia del arte, la mirada crítica hacia el espacio social traducida en preocupaciones acerca de la articulación del arte con la sociedad y la necesidad de la labor docente como inherentes a la actividad artística.

A modo de cierre provisorio queremos destacar que a través de estas líneas hemos abordado el estudio de la figura y la obra de Ricardo Sívori desde una perspectiva biográfica inserta en un enfoque sociohistórico y atenta tanto a los diversos testimonios del autor, como a las dinámicas del campo artístico local, nacional e internacional. Se trata de un productor que ha tomado posición ante cada coyuntura crítica optando en la década del '30 por un vocabulario realista heterodoxo de vanguardia articulado con la militancia política. Paralelamente a su actividad en las filas de la *Mutualidad* orientó sus esfuerzos para dotar de un ambiente cultural a Villa Constitución a partir de la creación de la *Escuela Taller de Artes Plásticas* y desde el *Ateneo*. A mediados de los años treinta participó en las actividades contra el fascismo en el marco de la AIAPE y tomó posición en defensa de las posibilidades del realismo frente a lo absoluto moderno dominante en la escena cultural de la segunda posguerra. También hemos atendido a su labor pedagógica desplegada en Rosario y Villa Constitución como maestro de futuras generaciones de artistas. Por último, ensayamos la lectura de ciertas obras producidas por los autores de la *Mutualidad* en la coyuntura de los años '30 a la luz de la historia de nuestra provincia. A sabiendas de que una imagen posibilita diversas lecturas y aproximaciones en su momento de emergencia y a lo largo del tiempo, revisitamos desde una perspectiva más densa las producciones desarrolladas durante aquellos años.

Creemos que nuestro trabajo constituye un aporte a los escasos estudios existentes sobre el artista y asimismo permite abrir diversas líneas para inves-

tigaciones futuras que comprendan sus ideas estéticas, su participación en distintas formaciones culturales de diverso carácter y su actuación en el campo de la formación plástica, ámbito aún inexplorado y en el que varios de los ex-miembros de la *Mutualidad* han dejado un legado a recuperar.

RESUMEN

Ricardo Sívori: de las nuevas formas del realismo a la síntesis plástica-realista

Ricardo Sívori (1907-1984) fue un artista destacado de nuestra región que debe ser recordado y estudiado porque hasta el presente su trayectoria, su propuesta plástica, su rol como promotor de espacios culturales y su figura como maestro de generaciones de artistas locales, no han sido analizadas en profundidad. A través de estas líneas comenzamos a trazar el perfil de este talentoso creador que ha permanecido tantos años bajo un cono de sombra. Destacamos su participación en la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* (Rosario, 1934-1937), su rol fundamental en la creación de la filial de la escuela-taller en Villa Constitución y en las actividades del *Ateneo*. Desde mediados de los años '40 desplegó su vocación y labor docente en la ciudad de Rosario, dictando clases en su taller y posteriormente en instituciones de educación artística superior.

Palabras clave: Ricardo Sívori - Arte regional - Modernidad - Vanguardia estética - Política radicalizada

ABSTRACT

Ricardo Sívori: from modern realism to the synthesis plastic - realist

Ricardo Sívori (1907-1984) was a distinguished regional artist who must be remembered and studied for his artistic career, his role as a cultural promoter such as his figure as a teacher of generations of local artists. Through these lines we begin to draw the profile of this talented creator that it's has remained so many years in a cone of shade. We emphasize his participation in the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* (Rosario, 1934-1937), his fundamental role in the creation of the subsidiary of the school - workshop in Villa Constitución and in the activities of the *Ateneo*. Since the middle 40's he developed his teaching vocation in the city of Rosario, teaching in his studio and later in superior art schools.

Key words: Ricardo Sívori - regional art - modernity - avant-garde – politics

Recibido: 30/03/10
 Aceptado: 15/06/10
 Versión final: 09/07/10

Notas

- (*) **Jimena Rodríguez** es Licenciada y Profesora en Bellas Artes por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, becaria doctoral de CONICET y Ayudante de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX de la carrera de Bellas Artes de dicha Facultad, jimemar03@yahoo.com.ar.
- Sabina Florio** es Doctora en Humanidades y Artes por la Facultad de Humanidades y Artes con Mención en Historia (UNR), Profesora Adjunta de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX y miembro del Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (UNR), floriosab@arnet.com.ar.
- 1 "En el taller de Sívori"; **Espiga**; Rosario; 1949; Año II, nro 7; p. 6.
 - 2 Entre sus miembros encontramos a los pintores Anselmo Piccoli, Ricardo Sívori, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Juan Berlengieri, Andres Calabrese, Aldo Cartegni, Héctor Di Bitteti, Francisco García, Domingo Garrone, Pedro Gianzone, Mario Mántica, Celia Maldonado, Medardo Pantoja, Juan Tortá. Entre los escultores a Carlos Biscione, Paule Cazenave, Raúl Palacio, Godofredo Paino, el grabador Guillermo Paino, y en el ámbito intelectual a Arturo Frutero, Sigfrido Maza, Emilio Pizarro Crespo, Roger Pla, Lelio y Artemio Zeno.
 - 3 La *Exposición/Plásticos/Vanguardia* se realizó en el Salón Miranda de Rosario durante diciembre de 1933, en FANTONI, Guillermo; "Berni y los primeros manifiestos de la Mutualidad. Arte moderno e izquierda política en los años '30"; **Cuadernos del Ciesal**; UNR; Rosario; 1999; Segundo semestre, Año 4, nro 5; pp. 89-100.
 - 4 PICCOLI, Anselmo; "Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos"; 1984; (Archivo Piccoli s / paginar).
 - 5 **Ibid.**
 - 6 SENDRA, Rafael; **El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario**; UNR Editora; Rosario; 1993; p. 49.
 - 7 PICCOLI, **Op.cit.**
 - 8 "Escuela Taller de Artes Plásticas"; **El Defensor**; Villa Constitución; set. 1, 1934; p. 3. Agradecemos al Dr. Oscar Videla la orientación brindada en la indagación y en el acceso a estas fuentes.
 - 9 "Villa también (sic) tiene artistas propios"; **El Defensor**; Villa Constitución; jun. 22, 1935; p.1.
 - 10 "Escuela de Artes Plásticas"; **El Defensor**; Villa Constitución; nov. 10, 1934, p. 1.
 - 11 La crónica local del período reseña la serie de conferencias dictadas por el muralista en Rosario durante el mes de julio, disertando sobre la experiencia mural mexicana y su versión de un arte mural tras la implementación de una nueva infraestructura material en su estadia norteamericana, en "Desde ayer es huésped de nuestra ciudad el pintor David Alfaro Siqueiros"; **La Capital**; Rosario; jul. 2, 1933; p. 16.
 - 12 "Villa ...", **Op.cit.**

- 13 Nos referimos a “El XIV Salón de Otoño Rosario”; **La Capital**, Rosario; mayo 27, 1935; p.13.
- 14 “Primera exposición”; **El Defensor**; Villa Constitución; ago. 31, 1935; p. 5.
- 15 Según la crónica, los motivos de la suspensión de los salones se debieron a diversas causas, siendo la económica una de las principales. En “Ha sido inaugurado ayer el XIV Salón de Otoño”, **La Capital**; Rosario; mayo 25, 1935; p.5.
- 16 “El XIV Salón de Otoño Rosario”; **La Capital**; Rosario; mayo 27, 1935; p.13.
- 17 “En el salón de arte que hoy será inaugurado en Rosario no ha existido jurado de admisión para las obras presentadas”; **La Nación**, Buenos Aires, may. 24, 1935; p.5.
- 18 “Será inaugurado hoy el XIV Salón de Otoño”; **La Capital**; Rosario; may. 24, 1935; p.13. En la foto que precede el artículo aparecen, como consigna la frase situada debajo, “los miembros de la Comisión Municipal de Bellas Artes reunidos en un almuerzo en honor de D. José León Pagano y D. Fernán Felix de Amador”.
- 19 Sobre los procedimientos del cineasta véase SCHWARTZ, Jorge; “Convergencias, divergencias: Oliverio & Oswald”; **Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade**; Beatriz Viterbo; Rosario; 1993; pp.175-231. Ciertas zonas de los análisis desplegados a continuación han sido presentados parcialmente en las siguientes ponencias: RODRÍGUEZ, Jimena; “Retratos, montaje y héroes cotidianos: Anselmo Piccoli y Antonio Berni”; **XII Jornadas de Investigación del Área Artes**; CIFFyH; Universidad Nacional de Córdoba; nov. 6-8, 2008; y RODRÍGUEZ, Jimena; “De la *Campesina* a la *Figura*: anhelos y presagios de Anselmo Piccoli ante los convulsionados años ‘30”; **IV Congreso de Estudios Latinoamericanos-X Seminarios Argentino chileno-IV Seminario Cono sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales**, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales; Universidad Nacional de Cuyo; Mendoza; mar. 10-12, 2010.
- 20 **Catálogo Exposición David Alfaro Siqueiros**; Amigos del Arte; Buenos Aires; 1933.
- 21 “Desde ayer es huésped de nuestra ciudad el pintor David Alfaro Siqueiros”; **La Capital**; Rosario; jul. 2, 1933; p. 16. El artículo reseña la serie de conferencias dictadas por el muralista en nuestra ciudad, disertando sobre “El renacimiento plástico mexicano”, “El bloque de pintores en Los Angeles (California)” y “Plásticos del futuro”. En crónicas posteriores se destaca la concurrencia del público y el entusiasmo ante sus enunciados.
- 22 SUÁREZ, Pablo y MENOTTI, Paulo; “El cine y la militancia política. Las películas de la Russ Films en las «veladas danzantes» de los comunistas en Rosario (1930)”; **IV Jornadas de Historiadores y Cronistas Barriales**; Centro Cultural Cine Lumière; Rosario; oct. 16-17, 2009.
- 23 CAMARERO, Hernán; “Comunismo y cultura obrera”; **A la conquista de la clase obrera. El comunismo y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935**; Siglo XXI; Buenos Aires; 2007; p. 254.
- 24 COCHET, Gustavo; “El caracol”; **La Vanguardia**; Barcelona; feb. 26, 1939; (Archivo Cochet s/ paginar). Al respecto Kropotkin pensaba que los vagabundos son “hombres que han roto con la sociedad normal, que no aceptarían jamás el yugo del trabajo constante”.
- 25 MUÑOZ, Miguel Angel; Catálogo-exposición **Los Artistas del Pueblo. 1920-1930**; Imago-Fundación OSDE; Buenos Aires; abril-mayo, 2008; p.7.
- 26 GONZÁLEZ, Lucas; BORAGINA, Jerónimo; DORADO, Gustavo; SOMMARO, Ernesto; **Voluntarios de Argentina en la Guerra Civil Española**; Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; Buenos Aires; 2008; p. 22.
- 27 ANSALDI, Waldo; “Cosecha roja. La conflictividad obrera rural en la región pampeana, 1900-1937”; <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/>; 2000; publicado originariamente en

- Revista Paraguaya de Sociología**; Asunción; set-dic. 1990; año 27, nro 79; pp. 47-72; y en ANSALDI, W. (comp.); **Conflictos obrero-rurales pampeanos/1 (1900-1937)**; Buenos Aires; 1993; Vol. 402, Tomo I; pp. 11-48.
- 28 VIDE LA, Oscar R. "Excepción y paradigma de la década infame 1930-1943" en del autor **El siglo XX. Problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)**, Nueva Historia de Santa Fe; Prohistoria/La Capital; Rosario; Tomo IX; 2006.
- 29 "La Plástica y su enseñanza en la opinión de Ricardo Sívori"; **La Acción**; mar. 21, 1957; p. 5, (Archivo Sívori).
- 30 La amistad entre Berni y Spilimbergo se remonta a los años de estada parisina donde conformaron el denominado Grupo de París. Luego de su experiencia europea los vínculos continuaron, ambos compartieron la propuesta de un arte realista y Spilimbergo colaboró con actividades de la *Mutualidad*, como recuerda Piccoli, junto a Juan Carlos Castagnino "dieron clases de composición y otras sobre distintos aspectos de la pintura", en PICCOLI, Anselmo, "Mutualidad..." op.cit.
- 31 ARTUNDO, Patricia; **Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950**; Beatriz Viterbo; Rosario; 2008; p. 18.
- 32 "Agrupación de intelectuales, periodistas y artistas"; **La Capital**; Rosario; nov. 6, 1935; p.13.
- 33 VERÓN, Natalia L. y VICENTE IRRAZÁBAL, María G.; "Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdoba Iturburu", en VERÓN, N; VICENTE IRRAZÁBAL, M.G.; ZINGONI, P.; IBARLUCÍA, R.; **El rol del crítico de arte en la argentina del siglo XX**; Fundación Espigas; Buenos Aires; 2008; p. 29.
- 34 "Constitución del Ateneo. Sus autoridades"; **El Defensor**; Villa Constitución; may. 16, 1936; p.1.
- 35 "Constitución de nuevas autoridades"; **El Defensor**; Villa Constitución; jun. 26, 1937; s/paginar.
- 36 "Constitución del Ateneo. Sus autoridades", **Op.cit.**
- 37 "Comentarios sobre el Ateneo"; **El Defensor**; Villa Constitución; may. 23, 1936; p.1.
- 38 Ibid.
- 39 SLULLITEL, Isidoro, **Cronología del arte en Rosario**, Editorial Biblioteca, Rosario, 1968.
- 40 "Ateneo. Plan General de la Sección Plástica"; **El Defensor**; Villa Constitución; jun. 20, 1936; s/ paginar.
- 41 Ibid.
- 42 "El Ateneo ofrece su primer acto cultural"; **El Defensor**; Villa Constitución; set. 5, 1936; s/ paginar.
- 43 "La segunda charla del Ateneo"; **El Defensor**; Villa Constitución; oct. 31, 1936; "Las charlas del ateneo. La disertación del Sr. R.Sívori"; **El Defensor**; nov. 14, 1936; s/ paginar.
- 44 "El Ateneo aumenta sus actividades"; **El Defensor**; Villa Constitución oct.23, 1937; s/ paginar.
- 45 "Las charlas del Ateneo"; **El Defensor**; Villa Constitución; oct.15, 1938; p.7.
- 46 WECHSLER, Diana (coord.); **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**, Archivos del CAIA 1; Ediciones del Jilguero; Buenos Aires; 1998; p. 139.
- 47 "Concurso infantil de dibujo 1937"; **El Defensor**; Villa Constitución; abr. 24, 1937; s/ paginar.
- 48 Los afiches serían para promover la compasión hacia quienes padecían la enfermedad de Leprosia, siendo los trabajos admitidos y premiados expuestos en la filial porteña de la

- Galería Witcomb. "Interesa a los artistas de Villa Constitución. Concurso de afiches", **El Defensor**; Villa Constitución; set. 4, 1937; p.1.
- 49 "El Ateneo merece la protección oficial"; **El Defensor**; Villa Constitución; dic. 9, 1939; s/ paginar.
- 50 El mismo reclamo había sido impulsado por el grupo *Nexus* (1926) y luego por la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*. Hemos trabajado esta problemática en FLORIO, Sabina; "Augusto Schiavoni: obra y fortuna crítica de un artista fuera de lugar"; **Tesis Doctoral** inédita, Facultad de Humanidades y Artes; UNR; 2009.
- 51 Un estudio pormenorizado de la conformación del campo artístico rosarino consta en FLORIO, Sabina; **ibid.**
- 52 BERMAN, Marshall; "Brindis por la modernidad"; en CASULLO, Nicolás (comp.); **El debate modernidad posmodernidad**; El Cielo Por Asalto; Buenos Aires; 1993; pp.67-92. El autor vincula a esta tendencia con las figuras de Roland Barthes en la literatura y Clement Greenberg en las artes visuales. En un mismo sentido, Hal Foster piensa el modelo moderno dominante en torno a las figuras de Fry, Clive Bell, Greenberg y Fried en FOSTER, H. (comp.); **La posmodernidad**; Kairós; Barcelona; 1985.
- 53 WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan y HARRISON, Charles, **La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta**; Akal; Madrid; 1999; p. 146.
- 54 Luego se sumaron Uriarte, García Carrera, Pedrotti, Herrero Miranda, Ottman, Gutierrez Almada, Warecki y por último, Ludueña y Giacaglia.
- 55 FANTONI, Guillermo; **Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela**; Homo Sapiens; Rosario; 1997; p. 49.
- 56 "En el taller de Sívori"; **Espiga...**, op.cit. Las citas siguientes pertenecen al mismo artículo.
- 57 **Ibid.**
- 58 Entrevista a Clelia Barroso; Rosario; ago. 10, 2009.
- 59 **Ibid.**
- 60 "En el taller de Sívori", **Espiga...**, op.cit.
- 61 Entrevista a Clelia Barroso... **Op.cit.**
- 62 El grupo estuvo conformado por Ricardo Sívori, M.A. Alonso, Clelia Barroso, M.D.Bertarelli, Nidia Bollero, Marta Bugnone, A. Cartegni, A. López, A. Magnani, Minond, Shakespear, I. Schmidt, D. Soboleosky y C. Yost.
- 63 **Manifiesto del Grupo Síntesis**, Rosario, Junio 10, 1952, publicado en catálogo-exposición **Ricardo Sívori. Muestra**; Museo Municipal de Bellas Artes J.B.Castagnino; Rosario; oct. 14-30; 1994.
- 64 **Ibid.**
- 65 ALAMBERT, Francisco; "El Goya vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil"; En GIUNTA, Andrea (ed.); **El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos, América Latina**; Biblos; Buenos Aires; 2009; p. 57.
- 66 GIUNTA, Andrea; "Introducción"; **ibid.**; p. 15.
- 67 ALAMBERT, Francisco; **Op. cit.**; p.64.
- 68 Para Acindar hacia 1950, luego a fines de la década un monumento al Paraná y otro proyecto para el club "Riveras del Paraná" ambos en Villa Constitución y un último proyecto "Monumento al Paraná" presentado en la municipalidad de Rosario, en **Cronología Ricardo Ciro Sívori**, material brindado por su familia.
- 69 Comunicación de la Sra. Gladys de Sívori, ene. 27, 2009.
- 70 Entrevista a Clelia Barroso... **Op. cit.**