

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.220>

Ricardo Warecki en los Salones de Bellas Artes de Rosario: modelos iconográficos y temas de encuadre

Elisabet Veliscek

<https://orcid.org/0000-0003-2239-3805>

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

elisabetveliscek@gmail.com

Recepció: 2/12/2022; Acceptació: 20/4/2023; Publicació: 20/7/2023

Resumen:

El texto aborda los envíos del artista Ricardo Warecki a los salones de pintura y grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la Asociación Amigos del Arte de Rosario, Argentina, durante los años cuarenta y cincuenta. En un primer momento se analizan las propuestas temáticas e iconográficas de las xilografías enviadas a los salones de grabado, luego las pinturas de carácter intimista dedicadas a la vida familiar y, por último, las obras presentadas en las convocatorias de Amigos del Arte.

Palabras clave: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Asociación Amigos del Arte de Rosario, salones, iconografía.

Resum: Ricardo Warecki als Salons de Belles Arts de Rosario: models iconogràfics i temes d'enquadrament

El text aborda els enviaments de l'artista Ricardo Warecki als salons de pintura i gravat organitzats pel Museu Municipal de Belles Arts “Juan B. Castagnino” i l'Associació Amics de l'Art de Rosario durant els anys quaranta i cinquanta. En un primer moment s'analitzen les propostes temàtiques i iconogràfiques de les xilografies enviades als salons de gravat, després les pintures de caràcter intimista dedicades a la vida familiar i, finalment, les obres presentades a les convocatòries d'Amics de l'Art.

Paraules clau: Museu Municipal de Belles Arts “Joan B. Castagnino”, Associació Amics de l'Art de Rosari, salons, iconografia.

Abstract: Ricardo Warecki in the Rosario Fine Arts Salons: iconographic models and framing themes

The text deals with the shipments of the artist Ricardo Warecki to the painting and engraving salons organized by the Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” and the Asociación Amigos del Arte de Rosario in Argentina during the nineteen-forties and nineteen-fifties. First, the thematic and iconographic woodcut proposals sent to the engraving salons are analysed, then the intimate paintings devoted to family life and, finally, the works submitted in response to the calls for Friends of Art.

Keywords: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Asociación Amigos del Arte de Rosario, fine arts salons, iconography.

Durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, el artista Ricardo Warecki¹ realizó envíos regularmente a los salones de pintura y grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la Asociación Amigos del Arte de Rosario.² Si bien en el transcurso de esos años también presentó algunos trabajos en certámenes llevados a cabo a nivel provincial y nacional, este escrito se enfoca especialmente en un conjunto de obras enviadas a los salones y convocatorias realizados en la ciudad durante los años cuarenta y cincuenta –dejando afuera, en la medida de lo posible–, las pinturas expuestas en el marco de su participación en el Grupo Litoral.³ La razón de este recorte se debe a la reiteración de ciertos motivos iconográficos y formas estéticas que el artista desplegó con entusiasmo en una serie de pinturas y xilografías que actualmente se encuentran en gran parte reservadas en la colección familiar. Se trata de escenas vinculadas a la ciudad y al ámbito suburbano, de imágenes que incorporan temas de encuadres provenientes de la mitología y la simbología cristiana, así como retratos y motivos intimistas asociados a la vida doméstica, que se distinguen de las representaciones de campesinos y figuras litoraleñas, pero también de los desnudos, naturalezas muertas y paisajes urbanos que exhibe en otras convocatorias celebradas en el plano nacional. Este trabajo se propone indagar de forma exhaustiva en las temáticas, modelos compositivos

1. Ricardo Warecki fue un pintor, grabador, escenógrafo, muralista e ilustrador de descendencia polaca. Nació en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, el 26 de septiembre de 1911 y murió en la misma ciudad el 6 de junio de 1992. De formación autodidacta, aprendió el oficio de la talla en madera a través de su padre, quien se dedicaba a la ebanistería. Desde comienzos de los años treinta comenzó a desarrollar una actividad en el campo de las artes gráficas a través de dibujos, grabados e ilustraciones, publicados en diferentes diarios y revistas de Rosario y Buenos Aires. Desde 1946 formó parte de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, una formación de carácter antifascista devenida en antiperonista, y durante la década del cincuenta del Grupo Litoral, un conjunto de pintores que combinaban arte moderno con una perspectiva regional. Desde sus inicios desarrolló una enorme producción gráfica, en la cual exhibió un acercamiento a las experimentaciones estéticas que se estaban produciendo a nivel internacional en el campo de la ilustración, el dibujo y el grabado durante la primera mitad del siglo XX. A la par, cultivó en su pintura una figuración de carácter monumental, acorde con las tendencias artísticas de entreguerras, que posteriormente fue exhibiendo un proceso de geometrización. Luego de los años sesenta realizó varios murales con una figuración geométrica y colores intensos, emplazados en diferentes espacios de la ciudad de Rosario. Si bien el artista mantuvo una producción pictórica desde los años cuarenta, durante todo su recorrido mostró mayor interés por la gráfica, el diseño y el arte aplicado.

2. Se trata de dos instituciones artísticas de la ciudad de Rosario. El Museo (inaugurado en 1937) depende del municipio, mientras la Asociación (creada en 1944) es una entidad privada.

3. Agrupamiento artístico de la ciudad de Rosario desarrollado entre 1949 y 1958, conformado por los pintores Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes, Santiago Minturn Zerva, Domingo Garrone, Carlos Enrique Uriarte, Ricardo Warecki, Francisco García Carrera, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Manuel Gutiérrez Almada, Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña. Además de estos pintores fueron invitados Alfredo Cartegni, Jorge Vila Ortiz y Arturo Ventresca, quienes integraron algunas exposiciones, pero no formaron parte del grupo. En general llevaron a cabo una obra de temáticas litoraleñas con una paleta de tonos quebrados y una perspectiva estética moderna. A lo largo de la década realizaron una enorme cantidad de exposiciones en distintos lugares del país, a tal punto que se convirtieron en una marca de identidad y el punto más alto de la plástica en la ciudad. Véase Fantoni 2012: 505-527.

y propuestas iconográficas visibles en estas obras, a los fines de reconstruir aspectos desconocidos de su producción visual. En un segundo plano, tener en cuenta los envíos en las convocatorias locales permite observar el itinerario del artista en torno a los circuitos oficiales y alternativos, para también reparar en la apertura que le dieron estos espacios a la producción de un creador vinculado, en gran parte, al mundo de la gráfica y el diseño aplicado en diarios y revistas de carácter masivo.⁴

Los envíos de grabados

En 1943 y 1944 Ricardo Warecki se presenta a los salones de grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” luego del enorme éxito que había obtenido el año anterior la exposición *El grabado en la Argentina*, preparada por los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño.⁵ El I Salón fue inaugurado el 4 de septiembre de 1943 en el marco de la gestión de Hilarión Hernández Larguía e incluyó un conjunto de 234 piezas de 98 artistas que utilizaron diversas técnicas que iban desde la xilografía y el linóleo hasta el aguafuerte y el aguatinta. La heterogeneidad de la convocatoria fue apuntada por el escritor Horacio Correas en una reseña para la revista *Anuario Plástica*, dirigida por Oscar Pécora y Ulises Barranco.⁶ En la nota el autor resaltaba, dentro de un variado conjunto de artistas que estaban experimentando en el terreno de las artes gráficas, la presencia de Ricardo Warecki, quien envió la xilografía *Muchachas*, luego adquirida por la Dirección Municipal de Cultura (fig. 1).⁷

4. Entendemos por circuitos “oficiales” aquellos que comprenden exposiciones, salones y eventos organizados en el ámbito de los museos y espacios dependientes del Estado que generan instancias de legitimación oficial, mientras los canales “alternativos” incluyen instituciones, galerías, ferias, exposiciones, etc. de carácter privado, independiente, que por lo general se encargan de difundir y exponer lo que las instituciones oficiales segregan. En algunos casos los canales alternativos pueden oponerse al orden establecido y a la cultura dominante, mientras otras veces pueden terminar convirtiéndose ellos mismos en lugares hegemónicos. En el periodo abordado por este trabajo los circuitos oficiales estarían formados por los museos municipales y provinciales y los alternativos por instituciones como la Asociación Amigos del Arte de Rosario. Sobre el itinerario de este espacio: Veliscek 2019: 1-49.

5. Sobre esta exposición, consultar: Dolinko 2011: 325-336.

6. Correas 1943:104-106.

7. Los grabados adquiridos en este certamen por la Dirección Municipal de Cultura fueron: *Faena* de Regino A. Vigo, *El acompañamiento del angelito* de José A. Pons, *Paisaje de Córdoba* de Oscar Meyer, *Figuras* de Miguel, A. Elgarte, *Hornos de ladrillos* de María A. Ciordia, *Paisaje de la costa* de César López Claro, una serie de cuatro grabados de Gastón Francisco Tobal para el libro *Evocaciones porteñas*, *El Rey Burgués* de Lydia Rotondaro, *Retrato de Alberto Dáneo* y *Retrato de Gustavo Cochet* de Sergio Sergi, *Rincón de San Justo* de Rebeca Guitelzon, *Suburbios* de Catalina T. Gardella, *Día de trabajo* de Elsa J. Legaspi, *El escultor Stephan Erzia* de Liberato Spiso, *El baldío* de Laura B. Paiosa, *Campamento gitano* de Hemilce M. Safforçada, *Desnudo* de Manuel Suero, *Estudio para un autorretrato* de Mauricio Lasansky, *Cabeza* de Carlos A. Aschero, *Crepúsculo* de Natalio A. Roda, *Muchachas* de Ricardo Warecki, *Cuentos de tierra purpúrea* y *La mujer de la culebra* de Alberto Nicasio, *Derrota* de Manuel Rueda Mediavilla, *Paisaje de Guadalupe* de Santiago Minturn Zerva, *Nocturno* de José Planas Casas, *Apóstoles* de Clara Carrié, *Pareja* de Marta

La obra presentaba tres figuras de mujeres conversando en la calle de un barrio, mediante una ordenación que seguía la iconografía tradicional de *Las Tres Gracias*: la figura central de espaldas con la cabeza vuelta y las otras dos levemente de perfil, giradas hacia el frente. A lo largo de la historia numerosos artistas recurrieron a imágenes arquetipo y temas de encuadre que se fueron transformando con el tiempo, adquiriendo cada vez nuevos sentidos.⁸



Fig. 1. Ricardo Warecki, *Muchachas*, 1943,
xilografía, 24,5 x 17 cm.
Col. Ricardo Truffer-Warecki.

En este caso, las musas de la tradición clásica son reemplazadas por mujeres corrientes que detienen un instante sus actividades cotidianas para conversar, mientras la naturaleza exuberante de la mitología es sustituida por un espacio humilde con arquitecturas austeras, calles de tierra y cercos de alambre. La representación femenina, aunque escasa en sus grabados, es profusa y variada en los dibujos y pinturas. Usualmente de caderas anchas, cintura estrecha y piernas gruesas, la mujer es objeto de distintas operaciones simbólicas: se la presenta en su aspecto maternal y como guía moral; es mostrada como una muñeca delicada y frágil; se la ve también exhibiendo su sensualidad rodeada por la naturaleza salvaje o la ciudad amenazante; aparece en ocasiones bajo la forma religiosa de

las imágenes marianas o, a su inversa, está inspirada en la mitología griega. Asimismo, las escenas de mujeres conversando en la puerta de la casa o en alguna zona del barrio emergen de manera insistente en la obra de muchos pintores e ilustradores de Rosario que apelaron a modelos iconográficos derivados de los temas mitológicos y religiosos, aunque con variantes asociadas a la pintura y la gráfica del periodo de entreguerras.⁹

Dominguez, *Pueblito puntano* de Rodolfo Castagna, *Un sin olvido* de Fernando López Anaya, *Plenilunio* de Ana María Moncalvo, *Viejo Criollo* de Adolfo Bellocq, *Dancing* de Enrique Estrada Bello, *Alegoría* de José A. Ginzo, *Descansando* de Josefina Siccant Reld y *Lucha* de Nilo Morandín Risso (Correas 1943: s/p).

8. Bialostocki 1972 [1966]: 111-124

9. Entre ellos se destacan las obras de Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese, Antonio Berni y Nydia Bollero, por nombrar algunos casos.

Por otro lado, dentro de las representaciones que tomaron elementos de la imaginería cristiana se encuentran las numerosas ilustraciones y xilografías de Warecki publicadas en los diarios y revistas de la época, entre ellas el *Descendimiento de la cruz* (fig. 2) enviada al II Salón de Grabado de 1944, luego empleada para acompañar un texto en el diario *La Capital*.¹⁰



Fig. 2. Ricardo Warecki,
Descendimiento de la cruz, 1944,
xilografía, 24 x 17 cm.
Col. Ricardo Truffer-Warecki

La obra remite a las escenas de descendimientos y lamentaciones sobre el Cristo muerto, que en ocasiones fueron más allá de las narraciones bíblicas para concentrarse en las expresiones de dolor y sufrimiento. La iconografía tradicional que representa este tema incluye generalmente a seis figuras: en este caso aparecen a la derecha las tres Marías (María Magdalena, María Salomé y la virgen María, madre de Jesús), mientras del lado izquierdo se sitúan José de Arimatea, José de Nicodemo y Juan, el Apóstol.¹¹ Posiblemente Warecki retome los modelos compositivos de las obras que pusieron en escena los distintos episodios de la pasión de Cristo, y en especial del descendimiento de la cruz, como el grabado de Rubens –luego copiado infinidad de veces por otros artistas–, al que parece acercarse en su xilografía. Si bien el pintor flamenco incorpora

en lo alto de la cruz y al costado otros personajes que asisten a bajar el cuerpo y que no están en la obra de Warecki, éste mantiene algunos componentes como la estructura piramidal, el uso de la luz y la organización de los personajes en torno a una diagonal que asciende desde la tela blanca en la que se apoya la corona de espinas, pasando por el cuerpo de Cristo hasta las siglas INRI de la tablilla. El efecto de teatralidad se encuentra reforzado mediante el movimiento que acompaña a los cuerpos y se reitera en los pliegues del sudario blanco y en las vestiduras, así como en la abundante cabellera de María Magdalena, ubicada de espaldas.¹²

10. En dicha oportunidad envía un conjunto de tres estampas: las xilografías *Usina* y *Descendimiento de la Cruz* y la punta seca *Los amantes*. De esta última no se ha conservado ninguna estampa o matriz y tampoco fue posible encontrarla reproducida en ninguna publicación del periodo.

11. Aunque la imagen del descendimiento de la cruz tuvo transformaciones a lo largo del tiempo, desde la Alta Edad Media se desarrolló una versión iconográfica que se mantuvo con ligeras variaciones durante varios siglos (Schiller 1972:164-184)

12. El uso de fuertes contrastes de luces y sombras en los volúmenes es advertido por un crítico del diario que menciona la habilidad del artista en el terreno del grabado. Según indica, «la madera es para él materia

En algunas piezas gráficas Warecki representó a esta figura en la soledad de su destierro penitente cubriendo su rostro con un velo o con sus largos cabellos, en sintonía con la tradición pictórica que la convirtió en una imagen de la meditación y el arrepentimiento. También podemos encontrar una alusión indirecta sobre las narraciones bíblicas en *Marta y María*, pintura realizada en los años cincuenta en el contexto del Grupo Litoral, que muestra dos mujeres con mantos envolviendo sus cabellos. Aunque el tema de las mujeres con velos y pañuelos fue muy común tanto en su pintura como en su obra gráfica, es posible que estuviera aludiendo al episodio del Nuevo Testamento representado por numerosos artistas con ese mismo título. Asimismo, en otro óleo del periodo referido a la lamentación sobre el cuerpo de Cristo realizado con un lenguaje más sintético y geometrizado, aparecen nuevamente las tres Marías en actitud de dolor y desesperación, orando, cubriéndose el rostro y tomando con afecto la cabeza del muerto. Como sostiene Jan Bialostocki, los modelos y temas de encuadre tradicionales derivados de la pintura religiosa y mitológica fueron reutilizados por distintos artistas a lo largo de los siglos adquiriendo contenidos nuevos, en algunos casos profanos y hasta revolucionarios.

Entre las obras el autor menciona, por ejemplo, las estampas de Daumier sobre la imagen del héroe muerto o del trabajador asesinado, basadas en la pintura de Rubens sobre la lamentación.¹³ En efecto, las obras de Rubens sirvieron de modelo para varios artistas que transformaron su contenido, aunque manteniendo parte del significado principal, como ocurre en las obras de Warecki y de otros artistas de Rosario.

Junto a las referencias iconográficas procedentes del arte sacro y de contenidos mitológicos que se observan en algunos de sus envíos a los salones de grabado, otras estampas demuestran un interés por la representación de los entornos suburbanos y las zonas de las periferias industriales que sugieren las formas del nuevo paisaje artificial que va ocupando territorio en los límites de la ciudad.

En la xilografía titulada *Usina* (fig. 3) enviada al II Salón de Grabado de 1944 y luego adquirida por el museo,¹⁴ el artista exhibe una vista poco convencional de la Usina Sorrento, una central eléctrica en actividad por esas fechas, aunque el enfoque del

maleable donde elabora el claroscuro con la misma facilidad que un pintor combina en la paleta los rojos, los amarillos y los verdes» (*La Capital* 1944: s/p).

13. Bialostocki 1972 [1966]: 115.

14. En el II Salón fueron adquiridas las estampas *Mujeres en la feria* de Adolfo Bellocq, *Palanquero* de César López Claro, *Bacanal antiguo* de Laura del Carmen Bustos Vocos, *El acróbata* de Sergio Sergi, *El encuentro* de Ricardo Supisiche, *El rayo* de Rodolfo Castagna, *Usina* de Ricardo Warecki, *Madre* de Juan Grela, *Barrancas* de Córdoba de Pedro Pablo Pont Verges, *Flores* de Blanca H. Pastor, *Objetivo* de Regino Abraham Vigo, *Pastorcito* de Miguel Ángel Elgarte, *Peregrino* de Ana María Moncalvo, *Límite de la capital* de Rebeca Guitelzon, *Marta* de Juan Berlingieri, *La taberna* de Mario Heredia, *El arado*, *Victrolera*, *Caballos*, *Sesgadores* y *Momento gris* de Víctor Rebuffo (*Libro de Actas N° 16 DMC*, 1944).

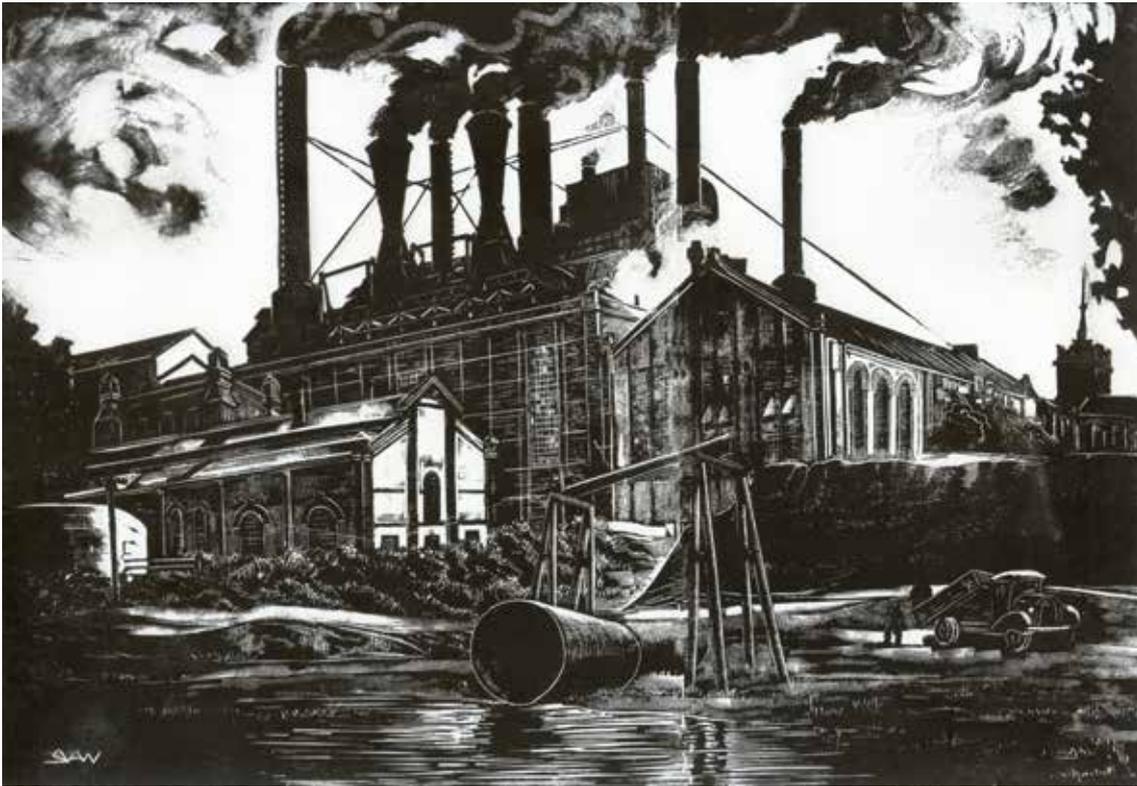


Fig. 3. Ricardo Warecki, *Usina*, 1944, xilografía, 17 x 24 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki

escenario y el aspecto exterior de las instalaciones parecen coincidir más bien con las vistas desde la barranca de las viejas fotografías y postales de Refinería Argentina.¹⁵ Las enormes proporciones arquitectónicas del establecimiento con sus numerosos galpones y chimeneas humeantes, las hileras de ventanales iluminados en la noche o la zona del embarcadero y el playón de cargas componían una estampa del progreso industrial con el paisaje del río hacia el fondo. La multiplicación de talleres y la concentración de industrias parecían traslucir en imágenes aquella poesía del nuevo paisaje de mástiles urbanos surgido de las brumas, afirmándose en su inmensidad sobre el espejo de agua del río, como de hecho es posible ver en las fotografías de la Refinería tomadas hacia

15. El antiguo barrio Refinería fue configurando su identidad a partir del asentamiento de trabajadores provenientes de los grandes talleres del Ferrocarril Central Argentino, ubicado a pocas cuadras, junto a los obreros y estibadores del puerto, las fábricas y las industrias cercanas, con un dominio de depósitos, muelles y vías. El nombre del suburbio fue incorporado a partir de la instalación de la Refinería Argentina de Azúcar, de capitales alemanes, puesta en funcionamiento en 1889 (Campazas 1997: 103). La firma comenzó sus operaciones en medio de un gran entusiasmo de los propietarios de ingenios, convirtiéndose en poco tiempo en la mayor fuente de trabajo de la zona. Sin embargo, una variedad de factores, entre ellos la irregularidad de las cosechas, las huelgas y el aumento de los impuestos, confluyeron para desestabilizar su funcionamiento e impulsar su desaparición en la década de 1930 (Guy y Wolfson 1988: 353-373). Si bien cuando Warecki realiza el grabado la fábrica ya no estaba en funcionamiento, es posible el artista condensara sus intereses sobre las «dramáticas y solidificadas periferias industriales» (Marchán Fiz 1986: 27) que hacia los años cuarenta estaban en su apogeo en Rosario.

principios del siglo XX. Según señala Agustina Prieto, este despliegue industrial traía «a los cronistas anónimos reminiscencias de las grandes fábricas de las ciudades europeas».¹⁶

En el mismo sentido, un crítico apuntaba sobre la obra de Warecki: «El carbón, el cielo, el humo y el mismo edificio, encajan dentro de una perfecta armonía de líneas, y a través de esos elementos, se advierte, por dar una imagen exacta, la potencialidad fecunda del trabajo».¹⁷

En relación a estos temas, el desarrollo de la industria y la técnica habían sido tópicos frecuentes en la obra de Warecki, como dejan entrever las ilustraciones aparecidas en distintos medios para publicitar herramientas y objetos electrónicos, estudios y empresas de arquitectura o compañías como la Sociedad Eléctrica de Rosario. La cultura técnica, un instrumento de modernización característicamente masculino vinculado a los saberes de las capas medias de la sociedad, acompañó desde los años veinte otros procesos que exhibían un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales, como las prácticas manuales.¹⁸ Podrían pensarse esos motivos en el conjunto de representaciones que ponían en escena la figura del inventor divulgada en las imágenes y publicidades realizadas por el artista luego de la segunda posguerra.

En este sentido, ya se trate de una vista de la vieja Usina Sorrento o de Refinería Argentina, la xilografía presenta una postal imaginaria de la industria, con el cielo saturado de humo y carbón, obreros descargando bolsones de un camión que parecen figuras en miniatura respecto a la enorme escala del paisaje, y los pastizales que bordean los galpones e instalaciones sobre el terreno inclinado de la barranca. El equilibrio entre técnica y naturaleza parece caracterizar esta imagen en particular, diferenciándose de otras en las que prevalece una mirada nostálgica sobre los confines de la ciudad. El artista exhibe una visión personal que mezcla componentes reales e imaginarios para aludir a espacios que significaron una gran fuente de empleo y un modelo del poder de la tecnología, la máquina y el desarrollo de la industria. Aquellos depósitos y chimeneas que se alzan potentes y altivos recortándose sobre el cielo matinal presentan un dibujo minucioso, donde el juego de líneas va componiendo la estructura de la arquitectura con sus arcadas, enrejados y portones. Este interés por una técnica cuidadosa y detallada en sus grabados deriva del uso del buril, que le permitía arrastrar líneas finas sobre la madera. La preferencia por este tipo de instrumentos de grabado hace que sus paisajes urbanos se diferencien notablemente de los volúmenes geométricos de los silos y fábricas de composiciones

16. Prieto 2010: 73.

17. *La Capital*, 1944: s/p.

18. Sarlo 2004 [1992].

simplificadas y esquematizadas, como las que caracterizan a las estéticas racionalistas y puristas en la Europa de entreguerras.

En relación con las temáticas suburbanas y sociales de estos grabados, en octubre de 1943 Warecki envía la xilografía *Mi amigo Fisher* al IV Salón Anual de Artistas Rosarinos, realizado en el Museo Municipal de Bellas Artes unas semanas después del I Salón de Grabado. La obra se inscribe dentro de la representación de figuras marginales y mendigos que deambulan por los recodos de la ciudad, un motivo que trasladó también al ámbito de la pintura. La incorporación de estas figuras se vincula con las tradiciones iconográficas de los movimientos de izquierda o filoizquierda donde habitualmente aparecen retratados borrachos, *linyeras*, hombres expulsados del sistema social o escenarios ligados al suburbio obrero y popular, como se observa en otros dibujos y grabados realizados por el artista durante la época. En varias de estas imágenes los personajes suelen habitar los bordes de la ciudad a orillas del río Paraná, un entorno mostrado casi siempre de manera trágica, dramática, que coincide con cierta tradición poética y literaria regional. La literatura es, de hecho, una fuente de imaginación significativa visible no sólo en los dibujos, xilografías e ilustraciones que acompañan textos sino también en su obra autónoma, como los trabajos dedicados a la historia del Quijote,¹⁹ o las pinturas que toman elementos provenientes de los cuentos y narraciones infantiles.

Por otro lado, si bien la Dirección Municipal de Cultura adquirió para el museo estampas de Warecki en los dos salones de grabado, realizados en 1943 y 1944, el artista recién obtendría una distinción seis años más tarde, en el XXIX Salón de Rosario, con el óleo *Figuras en un paisaje*. Hacia finales de los años cuarenta Warecki había alcanzado un alto grado de visibilidad y el premio otorgado por el Museo Municipal representaba una instancia de legitimidad en el marco de la institución artística más importante de la ciudad.

De cuentos y retratos

Otras obras enviadas durante el periodo a los salones del museo tienen como motivo a su esposa y a su pequeña hija en el interior del hogar. En estas imágenes se destacan las herramientas escolares junto a los muñecos y juguetes que adquieren una presencia inquietante, a la vez que pueden encontrarse referencias vinculadas a los cuentos infantiles y las narraciones populares. En algunas obras su hija Leticia es retratada a la manera de una muñeca vistiendo una caperuza roja, como en el óleo *Mi esposa y mi hija* (fig. 4) enviado al XXV Salón de Rosario (1946) y otro retrato donde aparece sosteniendo unos libros y el guardapolvo escolar –símbolo de la escuela pública argentina– con la misma

19. Entre ellos la xilografía *Asunción de Don Quijote* (c.1945) y la ilustración *La muerte de Don Quijote* (presentada en una exposición colectiva de 1948).

caperuza y unos guantes rojos (fig. 5). Ambos casos podrían pensarse en relación con la iconografía de los cuentos ilustrados, aunque los relatos son adaptados a situaciones y espacios cotidianos, por ejemplo, los escalones remiten a la casa, mientras los fondos etéreos de tonos anaranjados y púrpuras ocultan el resto del ambiente.



Fig. 4. Ricardo Warecki, *Mi esposa y mi hija*, 1946, óleo, 67 x 87 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki
Fig. 5. Ricardo Warecki, *S/t [Leticia]*, ca. 1950, óleo, 60 x 85 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki

Estos temas se trasladan también a algunas de sus piezas gráficas, entre ellas la xilografía donde el artista se retrata con un bastidor de dibujo, parado junto a su hija, quien posa de manera rígida como una muñeca (fig. 6). La iconografía de la muñeca, que por momentos se insinúa en la obra del artista, se relaciona con la prolongación de un modelo burgués en el que la inocente niña es inseparable de sus juguetes en el marco del hogar, único lugar que puede contenerla. Las muñecas se muestran en algunas imágenes dispuestas como figuras humanas o a la inversa, preservando el modelo de la niñez y completando una serie de funciones comúnmente vinculadas a la esfera femenina.

La representación de maniqués, muñecos, autómatas y figuras articuladas fue un tema reiterado tanto en la esfera de las artes plásticas como en la literatura y el cine. La mecanización del cuerpo adquirió diferentes acepciones a lo largo del siglo XX según las inquietudes de los artistas: los muñecos podían aludir al candor infantil y al mundo



Fig. 6. Ricardo Warecki, S/t [Autorretrato con Leticia], ca. 1946, xilografía. Col. Ricardo Truffer-Warecki

inanimado, referir a la crisis del hombre moderno, transferir valores mágicos o encarnar formas del deseo y la sexualidad, lo siniestro y lo abyecto.²⁰ Este personaje ubicado entre el mundo de los objetos y de los hombres puede encontrarse en varias obras de Warecki donde se confunden los límites entre unos y otros. En *Retratos de muñecos*, enviado al XXV Salón de Rosario (1946), la aparente ingenuidad infantil inspira desconfianza a partir de las figuras articuladas de ojos hundidos y mirada atormentada que tienen relación con el estilo de los juguetes disponibles en el mercado nacional. Si bien durante el periodo de

entreguerras las muñecas que ingresaban al país provenían mayormente de fabricantes alemanes y franceses, luego comenzaron a lanzarse diseños propios que gozaron de una gran popularidad entre las niñas de la burguesía argentina. La aparición de nuevos materiales y modelos multiplicaron los juguetes de la infancia a tal punto que los cuerpos de porcelana fueron de a poco dando lugar a las pastas y los rellenos de trapo, mucho más económicos.²¹ Estos muñecos de materiales rústicos podían encontrarse habitualmente en

20. Frente a un medio amenazado por la inminente destrucción de la guerra, los escenarios con figuras inanimadas aludían al desconcierto de la humanidad. Además de la iconografía de la pintura Metafísica y el grupo de Valori Plastici, la representación de autómatas y cuerpos articulados tuvo un gran impulso entre las vanguardias de la segunda década del siglo XX. Los muñecos aparecen «en el contexto de una desorientación metafísica, como en De Chirico, o en el de un orden burgués a punto de derrumbarse, como en Grosz, cuyos *Autómatas republicanos* se pasean condecorados y portando banderas por la calle. Las muñecas de Bellmer nos muestran el vértigo del deseo, mientras que en los dadaístas todavía resuena una risotada estridente y absurda. Los maniqués de Mondrian o de Schlemmer parecen proceder de otro mundo, de un mundo ideal de proporciones y armonías exactas, mientras que las máquinas de Duchamp ponen en entredicho cualquier exactitud» (Crego 2007: 27).

21. A partir de un recorrido por la colección de muñecas antiguas de las hermanas Mabel y María Castellano Fotheringham, Daniela Pelegrinelli analiza los cambios que se fueron produciendo en torno a sus representaciones, según las nuevas pautas de vida y de pensamiento desarrolladas entre medio de los siglos XIX y XX (Pelegrinelli s/f.)

las publicidades de jugueterías y ferias aparecidas en los diarios locales de la época, que exhibían diseños muy similares a los representados por el artista. A pesar de tratarse de artilugios dedicados a la infancia, algunos de ellos no podían menos que suscitar cierto extrañamiento al mover sus ojos hacia los costados, abrir la boca y mostrar los dientes, mover su cuerpo e incluso caminar. Se trataba de objetos en apariencia inanimados que en cualquier momento podían cobrar vida revelando la ambigüedad de su condición. Aunque en las obras de Warecki los juguetes no llegan a convertirse en una amenaza, el aspecto inquietante se mantiene latente.

De igual manera, varias de sus ilustraciones destinadas a diversas publicaciones periódicas y algunas pinturas reservadas al mundo familiar exhiben figuras de cuerpos frágiles que se asemejan a muñecos o escenarios imaginados que parecen inspirarse en los cuentos infantiles o de carácter popular. Como señalamos, en algunos retratos de Warecki su hija aparece retratada a la manera de la joven protagonista del cuento de *Caperucita Roja*. Posiblemente los momentos de lectura compartida con su pequeña hija incluyeran historias clásicas provenientes de los cuentos de hadas y de la literatura maravillosa transmitidas a lo largo de los siglos por diversas culturas. En el campo de la literatura infantil esta historia fue narrada e interpretada mediante numerosos procedimientos discursivos que ponían en diálogo diferentes formas de la ficción. A la par, entre los niños circulaban los relatos de Perrault y los hermanos Grimm a través de ediciones y traducciones llegadas sobre todo desde España, cuyos libros estaban exentos en la Argentina de derechos arancelarios.²² No era inusual, por tanto, encontrar este texto en el repertorio de libros y álbumes ilustrados para niños disponibles durante el periodo, aunque en ocasiones las historias adquirieran nuevos sentidos, finales alternativos, y estuvieran destinadas a un público infantil moderno.²³

Otras pinturas que tienen como motivo a su hija exhiben momentos dedicados a la lectura y el estudio. Dos obras elaboradas entre mediados y finales de los años cuarenta muestran a su hija asiendo libros o sentada en un escritorio con un cuaderno abierto. En la primera de ellas, Leticia apoya una de sus manos sobre la libreta escolar mientras su mirada

22. Además, una parte de los cuentos, fábulas, biografías ejemplares y narraciones morales y didácticas que llegaban a nuestro país eran traducciones españolas de distintos idiomas (Szir 2006: 95).

23. Entre los diversos cuentos de hadas el de *Caperucita Roja* constituyó un problema para los pedagogos moralistas por ser el único relato de Perrault que no tenía un final feliz. Muchos editores y escritores se preocuparon por arreglar el final agregando algún tipo de castigo o advertencia para el lobo e incluyeron figuras amistosas como el leñador. Incluso los modernos psicoanalistas lo interpretaron como una advertencia dirigida a las jóvenes frente a las tentaciones eróticas. Si bien el cuento sobrevivió, lo hizo a partir de distintas versiones y revisiones que coexistieron de manera simultánea según a quienes estuviera destinada su lectura (Darnton [1984]: 15-80). Por otra parte, Bruno Bettelheim presentó un punto de vista diferente al decir que, más que una advertencia, era una forma de canalización de las angustias, garantía de una capacidad nueva para enfrentarlas y convertirlas en ocasión de goce creativo (Bettelheim 1994 [1975]).

interpela al espectador. Dos moños adornan sus trenzas y la camisa de tonos verdes se reitera en un retrato de 1945, donde posa sentada con un sombrero de mimbre dentro de la casa. Un segundo cuadro exhibe a la joven con un suéter de hilo naranja y una pollera azul, el delantal blanco pendiendo del brazo y unos libros que sujeta contra el pecho. Un gorrito rojo, similar al que lucía en otros retratos, le confiere un aire infantil, pero ahora complementa este accesorio con unos guantes del mismo color. Los pañuelos, bolsos y guantes de tela eran prendas indispensables para el día, como quedó asentado en numerosas fotografías de moda de la época. En contraste con la pintura de 1946, que representa a madre e hija con un sentido de solidez y volumen, aquí el pintor estiliza el cuerpo aproximándose a las figuras de mujeres con caderas anchas, cinturas estrechas y piernas voluminosas que eran frecuentes en su obra.

Estas imágenes de su hija leyendo o estudiando se relacionan con la tradición de obras que captaron momentos privados donde las mujeres aparecen absortas en sus pensamientos, realizando alguna actividad cotidiana, arreglándose el cabello frente a un espejo, tejiendo e hilando bajo la tenue luz de una lámpara, tratando con niños, leyendo concentradas o mirando al otro lado de la ventana. La pintura de carácter intimista fue especialmente abordada durante los siglos XIX y XX convirtiendo los interiores con figuras en un género con entidad propia.²⁴ En las obras de Warecki la casa no sólo aparece como protección y refugio del mundo exterior sino también es el lugar dedicado a la vida familiar, la domesticidad, la privacidad y el confort. El entorno hogareño constituía un mundo aislado al extraño a la vez que era un lugar para el tiempo de ocio, la lectura y un espacio donde hallar tranquilidad e intimidad. En este sentido, uno de los tópicos reiterados en estos cuadros es el de las figuras que aparecen leyendo, o sosteniendo libros y papeles. La representación de la lectura permite poner de manifiesto no sólo la importancia de la alfabetización sino también la expansión del público lector, visible en la cantidad de bibliotecas, librerías y centros educativos que proliferaron durante los años treinta y cuarenta en la sociedad rosarina. Las obras que muestran mujeres y hombres leyendo acompañaron un proceso más amplio de representaciones sociales en relación con las nuevas aspiraciones intelectuales de la vida moderna. Y aunque en muchas de estas pinturas las figuras no están necesariamente concentradas en la lectura, se registran formas del mundo real e imaginario que habitan a través de los libros, así como los espacios asociados comúnmente con la práctica de la lectura.

Según Kathryn Brown «el motivo del lector solitario y silencioso fue fácilmente asimilado en discursos que identificaron el entorno doméstico como un espacio para la reflexión

24. Borzello 2006.

tranquila y una esfera ideal de la vida femenina».²⁵ La idea de privacidad y tranquilidad estuvieron asociadas a lo largo de la historia con la intimidad del hogar, lugar donde tanto mujeres como hombres podían desconectarse del mundo exterior. En efecto, los interiores con figuras leyendo y las escenas de la vida íntima y familiar constituyeron tópicos de la pintura moderna junto a la representación de interiores burgueses con sus valores éticos y aspiraciones de confort, que podían verse comúnmente en los salones. En los escenarios representados por Warecki, la decoración interior, la disposición de los muebles y cuadros de la habitación, el papel pintado de las paredes y los jarrones sugieren una atmósfera íntima y acogedora donde el hogar aparece como marco para el placer de la vida cotidiana. Esta idea puede observarse en los retratos de su hija que muestran el entorno de la casa con sus muebles y objetos cotidianos (fig. 7). En algunas de estas pinturas su hija Leticia aparece retratada llevando el cabello tirante y recogido en una trenza enroscada, en ocasiones con un moño o la cabeza cubierta con un pañuelo. La vestimenta acompaña el peinado mediante los cuellos cerrados y vestidos sueltos que le permiten cruzar sus piernas y posar a la manera de una muñeca. Sin embargo, en otras obras los objetos que refieren al interior doméstico son reemplazados por fondos etéreos que diluyen los espacios referenciales, aunque las poses relajadas de las figuras y ciertos indicios como los escalones de madera y escritorios devuelven al interior de la casa.

Estas instantáneas de la vida familiar también fueron recurrentes en un pequeño libro de poemas publicado por Warecki en 1990, dedicado a la memoria de su hija, que había fallecido una década antes debido a una enfermedad terminal.²⁶ El volumen incluye un conjunto de catorce versos en los que narra recuerdos de la vida familiar registrando diversos episodios de la infancia y juventud de Leticia. Estos poemas pueden considerarse una prolongación de las pinturas donde su esposa e hija posan en retratos de carácter intimista que refieren a la privacidad doméstica y la unión familiar. La mujer concentrada en diversas actividades en el interior de la casa, posando relajada en el umbral de la puerta o recostada en medio de la naturaleza fueron motivos reiterados en la obra del artista, excediendo los retratos aquí analizados. En este periodo representó con una resolución monumental a su sobrina tejiendo en una habitación solitaria y, también, a mujeres en momentos de ocio y descanso, recostadas o sentadas sobre la hierba, sobre el borde de la barranca frente al río o posando ensimismadas. Aunque esas imágenes se diferencian de los retratos intimistas presentados en los salones, en la mayoría prevalece una actitud melancólica que puede verse también en su gráfica.

25. Brown 2016: 1.

26. Warecki 1990.



Fig. 7. Ricardo Warecki,
S/t, [Leticia sentada], ca.
1950, óleo. Col. Ricardo
Truffer-Warecki

La Asociación Amigos del Arte

Además de los envíos que Warecki realiza a los salones oficiales, uno de los espacios donde expone habitualmente sus obras es la Asociación Amigos del Arte de Rosario (AAAR). Esta institución había nacido hacia finales de 1944 como producto del desprendimiento de varias figuras de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario, intervenida luego del golpe militar de junio de 1943. Durante la primera década de actividades la AAAR funcionó como una institución alternativa al museo municipal y reunió en sus comisiones a diversos profesionales, comerciales y figuras de la burguesía cultural relacionadas con los sectores democráticos y progresistas de la ciudad. A partir de su vinculación con las instituciones y agrupaciones frentistas del momento, cultivó una propuesta de carácter antifascista y luego antiperonista, dedicada a la defensa y protección de la cultura y las manifestaciones artísticas.

La Asociación fue un espacio que permitió la renovación y consolidación del arte moderno y el ingreso de jóvenes artistas a través de las exposiciones de carácter individual y colectivo.²⁷ Estas propuestas fueron acompañadas por convocatorias y salones que tuvieron cierta regularidad como el Salón Motivos de la Ciudad celebrado durante siete años consecutivos y el Salón de Grabado que continuaba con la política de difusión comenzada por el museo municipal durante los años cuarenta. Fueron asimismo significativos una serie de certámenes creados especialmente para artistas noveles y profesores como los concursos de pintura al aire libre que contaban con premiaciones y una exposición colectiva, el Salón de Jóvenes Plásticos y el Salón Anual de la Asociación de Profesores Normales Nacionales de Dibujo, a los que se sumaban nuevas instancias como el Salón Amigos del Arte y exposiciones que tuvieron un único evento como el Salón de Retratos y Autorretratos de 1948 o el Salón del Poema Moderno en 1952. Ricardo Warecki envió obras asiduamente a estos certámenes y también expuso en las muestras de los Plásticos Independientes y del Grupo Litoral realizadas en la Asociación. Estos salones permitieron incorporar artistas jóvenes en la medida que uno de los requisitos habituales era que los participantes no hubieran recibido premiaciones en otros concursos oficiales, como una manera de diferenciarse de las convocatorias de los museos que solían beneficiar a los artistas más consagrados y premiados.

Uno de los certámenes anuales más importantes organizados por la AAAR fue el Salón Motivos de la Ciudad, llevado a cabo desde 1945 hasta 1951. Como indicaba su nombre, el mismo buscaba afianzar los sentidos de una identidad local a través de representaciones cuyas temáticas registrarán los recodos de la ciudad de Rosario y sus calles, sus habitantes, tradiciones y paisajes. Desde el primer llamamiento anunciaban una convocatoria abierta que comprendería secciones de pintura, dibujo y grabado, así como un jurado de selección «totalmente integrado por artistas», en un intento de diferenciarse de aquellas manifestaciones plásticas cuyos comités reunían escritores, críticos y figuras ajenas al oficio del arte.

Con un predominio de la pintura de paisajes, en estos salones fueron premiados artistas de distintas generaciones, entre ellos Ricardo Warecki y varios de los que luego conformarían el Grupo Litoral. Entre algunas de las temáticas predominantes estaban las escenas solitarias de los barrios de Rosario y sus zonas aledañas, la presencia del río rodeado de árboles y casas bajas, lugareños trabajando y habitantes del suburbio. En el II Salón de 1946 Warecki presenta dos obras, *Atardecer en el barrio* (fig. 8), que obtiene el segundo

27. Algunos de los artistas que expusieron individualmente durante la primera década fueron Leónidas Gambartes, Juan Grela, Jorge Paganini de la Torre, Andrés Calabrese, Félix Pascual y Juan Berlangieri (Velisceck 2019: 1-49).



Fig. 8. Ricardo Warecki, *Atardecer en el barrio*, 1946, ubicación desconocida.

Fig. 9. Ricardo Warecki, *Mujer tejiendo*, 1946, ubicación desconocida.

premio, y *Trabajadores y bañistas baj. Gurruchaga* [sic]. La primera, un retrato de su sobrina en la entrada de la casa, se relaciona con las temáticas intimistas desarrolladas por el artista durante esos años. La puerta entreabierta deja entrever parte del universo doméstico con las prendas recién lavadas y colgadas en el patio, a la vez que la figura se relaciona con las representaciones femeninas ausentes y ensimismadas que caracterizaron la producción del pintor. Las proporciones monumentales, los miembros pesados y formas rudimentarias del cuerpo de la joven sugieren una idea de sencillez e inocencia que armoniza con su entorno periférico, de materiales humildes y arquitecturas austeras. Una figura similar asoma en *Mujer tejiendo* (fig. 9), un óleo elaborado durante el mismo año y presentado en el III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, realizado en la AAAR. Según un articulista, la sedente mujer pintada por Warecki aparece «colocada en un ambiente de fina y casi transparente sugestión de poesía íntima, lograda con un inteligente equilibrio cromático que agrada y atrae».²⁸ A la par de su otra versión, la muchacha viste unas faldas a la moda combinadas con un suéter oscuro, pero en una actitud mucho más relajada e íntima, tejiendo solitaria en el interior de su hogar. La cotidianeidad y calidez de estas escenas, pertenecientes a la esfera privada del pintor, se remonta a una larga tradición artística donde la mujer es comúnmente imaginada realizando labores de aguja y tareas domésticas, leyendo inmersa en sus propios pensamientos o desnuda y exhibiendo silenciosamente su belleza.²⁹

28. (*La Capital*, 18.XII.1946).

29. (Armando 2005: 17-29; 2009).

Como sostiene Linda Nochlin (1999), la representación de la mujer nutricia y maternal se complementa con otros roles simbólicos como el de la guerrera, la trabajadora y aquella otra donde los artistas persiguen una «política del cuerpo» en aras de elevar la belleza espiritual más que la sensualidad física. En este último sentido podríamos pensar las figuras femeninas de Ricardo Warecki, fundamentalmente aquellas vinculadas a su universo familiar que exhiben una mirada más afectuosa, y donde queda trazado parte del universo intelectual y privado del pintor, con sus emociones e inquietudes personales. Si los motivos y formas adoptadas en los retratos familiares del artista parecieran continuar con las tradiciones de la representación femenina, en cambio su mirada sensible sobre la belleza le permite registrar la caracterización psicológica e interior de sus personajes. Al tratarse de mujeres con las cuales mantiene un vínculo afectivo, el artista evita cualquier atisbo de sensualidad u erotismo, acentuando la calidez y domesticidad del entorno.

Esta recompensa recibida en el salón de la AAAR significó, seguramente, una instancia de legitimación decisiva para su imagen profesional de artista. El segundo premio obtenido en el V Salón Motivos de la Ciudad de 1949, reforzaría aún más un itinerario que había ya logrado cierta consagración dentro del campo cultural. Su óleo *El balcón* sería distinguido en el mismo año en que junto con un grupo de otros nueve artistas realizan la muestra piloto del Grupo Litoral en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Desde finales de los años cuarenta y ya en el contexto de esta nueva formación, el artista tendría una presencia sostenida en la AAAR. No sólo sería convocado para dictar una serie de «charlas de taller», sino que también se presenta periódicamente a los salones, obtiene algunas recompensas y expone sus obras en el marco de distintas agrupaciones, primero con los Plásticos Independientes y luego con el Grupo Litoral. Además, realiza algunas labores dentro de la esfera institucional como jurado de salones y forma parte de la comisión directiva en carácter de vocal.

Hacia los años cincuenta, la presencia de los pintores asociados al Grupo Litoral, la organización de los nuevos salones de grabado y la consiguiente formación de la Agrupación de Grabadores de Rosario habían propiciado una apertura a las nuevas tendencias y agrupamientos artísticos que le darían un carácter abierto y móvil a la asociación. A estas propuestas se sumaban las exhibiciones plásticas de artistas invitados y las numerosas actividades culturales y musicales que hicieron de esta institución un espacio dinámico caracterizado por su multiplicidad. Se trataba de un lugar que animaba el encuentro entre los artistas, facilitaba el intercambio entre disciplinas, y también, constituía una alternativa a los grandes museos e instituciones de la ciudad, cuya política cultural solía representar a las individualidades más potentes y consagradas del arte.

Conclusiones

El análisis de las diferentes temáticas y registros iconográficos empleados por Warecki en las obras enviadas a los salones de la ciudad permite no sólo reconstruir un sector poco conocido de su itinerario durante los años cuarenta y cincuenta, sino también recalcar en los intereses y presupuestos estéticos desarrollados de forma más general en su obra gráfica y pictórica. Como vimos, algunos de los motivos más reiterados comprenden la representación de espacios suburbanos, de fábricas, obreros y habitantes de la ciudad; imágenes que incorporan elementos provenientes de la imaginería religiosa, mitológica o se inspiran en textos literarios; y retratos intimistas o escenarios abocados al ámbito familiar.

A su vez, de este recorrido se desprende una cuestión relacionada al rol que tuvieron las instituciones en la formación y mantenimiento de determinados preceptos estéticos. En la Asociación Amigos del Arte, como señalamos, Warecki logra obtener reconocimiento desde mediados de los años cuarenta por sus envíos a los salones, es convocado asiduamente para dar charlas y llega ocupar lugares de relevancia, mientras en los certámenes oficiales organizados por el museo municipal recién obtiene un premio estímulo en 1950, momento en que comienza a formar parte del Grupo Litoral, un nucleamiento integrado por destacados pintores. Artistas como Warecki que se insertaban en una modernidad equidistante, por su combinación de formas del arte autónomo con la cultura de masas, tuvieron un recorrido más vinculado a otro tipo de espacios culturales y profesionales, como el Círculo de la Prensa de Rosario, las editoriales y librerías de la ciudad o las redacciones de periódicos y revistas. Junto a esos lugares alternativos, la Asociación Amigos del Arte permitió el ingreso de nuevos creadores, impulsó la formación de agrupaciones artísticas e incentivó el desarrollo de la plástica, la literatura y la música. Hacia principios de los años sesenta ese ámbito disruptivo sería ocupado por otros circuitos asociados al cambio cultural, como las galerías y espacios públicos, elegidos por las nuevas generaciones de artistas.

DOCUMENTOS Y FUENTES DOCUMENTALES

Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”

Libro de Actas N° 16 DMC, Rosario, MMBAJBC, octubre/noviembre de 1944.

Archivo Ricardo Truffer-Warecki

Warecki, R., (1990), *Sonetos por Leticia*, Rosario, Amalevi.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Revista Anuario Plástica

Correas, H., (1943), «Primer Salón del Grabado de Rosario», *Anuario Plástica*, Buenos Aires, p. 104-106.

Diario La Capital

«Reúne un conjunto de obras interesantes el Segundo Salón de Grabado de Rosario», *La Capital*, Rosario, 27.IX.1944, s/p.

«III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes», *La Capital*, Rosario, 18.XII.1946, s/p.

BIBLIOGRAFÍA

Armando, A. (2005), «Telas sobre mujeres: una breve antología de pintores rosarinos», *Teórica*, nº 1, p. 17-29.

Armando, A. (2009), *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OSDE.

Bialostocki, J. (1972 [1966]), «Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo», *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, p. 111-124.

Borzello, F. (2006), *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa,

Brown, K. (2016), «Introduction», *Women Readers in French Painting 1870-1890. A Space for the Imagination*, New York, Routledge, p. 1-14.

Bruno B. (1994 [1975]), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica/Grijalbo.

Campazas, A. (1997), *Historia de los barrios de Rosario*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

Crego, C. (2007), *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada editores.

Darnton, R. (2000 [1984]), «Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca», *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, p. 15-80.

Dolinko, S. (2011), «Museo imaginario. Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)», Szir, S.; Tell, V.; Usubiaga, V., coord. (2011), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, p. 325-336.

Fantoni, G. (2012), «Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral», Baldasarre, M. I.; Dolinko, S. ed. (2012), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, Buenos Aires, CAIA/Eduntref, p. 505-527.

Guy, D. y Wolfson, L. (1988), «Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica», *Desarrollo Económico*, nº 111, p. 353-373.

Marchán Fiz, S. (1986), *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza.

Nochlin, L. (1999), *Representing Women*, New York, Thames and Hudson.

Pelegrinelli, D. (s/f), *Muñecas: memorias de la infancia 1875-1935*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".

Prieto, A. et al. (2010), *Ciudad de Rosario*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

Sarlo, B. (2004 [1992]), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Schiller, G. (1972), «The Deposition and the Entombment of Christ», *Iconography of Christian Art, Vol. II., The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, New York Graphic Society, p. 164-184.

Szir, S. (2006), *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Madrid/ Buenos Aires, Miño y Dávila.

Veliscek, E. (2019), «La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)», *Separata*, nº 24, p. 1-49.