

# Fin de ciudad: biografía plástica de Aldo Magnani

## *End of town: plastic biography of Aldo Magnani*

### **Guillermo Fantoni**

Universidad Nacional de  
Rosario

Rosario, Argentina  
[guillermoofantoni@gmail.com](mailto:guillermoofantoni@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/tjosr16qb>

### **Resumen**

Por las características de su obra –un realismo de nuevo cuño tensado por la geometría–, por su formación artística y por sus intervenciones desplegadas en instituciones y agrupaciones rosarinas de los años cuarenta y cincuenta, Aldo Magnani (1922-2019) es uno de los artistas representativos de una coyuntura en la que el arte moderno se consolidó y expandió de una manera inusitada. A pesar de los extraños y prolongados silencios que signaron posteriormente su carrera de artista, existen vívidos trayectos biográficos que permiten aproximarnos, aun fragmentariamente, a esas coyunturas decisivas de la vida cultural, y cimentar, también, la recuperación de una figura clave que fue redescubierta en los últimos años de su vida.

### **Palabras claves**

Realismo, Comunismo, Modernismo, Arte Argentino, Arte de Rosario

**Abstract**

Due to the characteristics of his work –a new kind of realism tensed by geometry–, his artistic training and his interventions deployed in institutions and groups in Rosario in the forties and fifties, Aldo Magnani (1922-2019) is one of the representative artists of a moment in which modern art was consolidated and expanded in an unusual way. Despite the strange and prolonged silences that later marked his career as an artist, there are vivid biographical traces that allow us to approach, even fragmentarily, those decisive stages of cultural life, and also to place the recovery of a key figure who was rediscovered in the last years of his life.

**Key words**

Realism, Communism, Modernism, Art from Argentina, Art from Rosario

## Un descubrimiento<sup>1</sup>

Tuve las primeras noticias sobre Aldo Magnani<sup>2</sup> a fines de la década del setenta a partir de los textos y las reproducciones contenidas en el catálogo de *20 años de permanencia en la pintura*, una significativa muestra realizada, en septiembre de 1973, en la Galería Carrillo de Rosario. Muchos años después, esa referencia me pareció lo suficientemente interesante como para contactarlo y convocarlo a participar de *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años cincuenta*, la exposición dedicada a las variadas expresiones de ese momento expansivo y cenital en la plástica de la ciudad organizada, en octubre de 2011, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Desde entonces, la amistad y la admiración suscitada por su obra fueron creciendo, a tal punto que incluí a modo de homenaje varias de sus pinturas en *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los años 30*, la exposición inaugurada tres años después en la misma sala, destinada a compendiar las obras de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, la emblemática agrupación de Rosario liderada por Antonio Berni. Así como inicié el recorrido de un sector de la muestra dedicado a las “adhesiones a la realidad” con las pinturas de Luis Ouvrard, que no había integrado la agrupación pero había sido amigo y compañero de Berni, finalicé ese núcleo con un importante conjunto de pinturas “sociales” de Aldo Magnani, quien tampoco había participado de esa entidad pero había conocido posteriormente a varios de sus miembros y prácticamente –como un heredero de sus concepciones–, mantenido firmemente la idea de que el arte debe traslucir, con la mayor claridad posible, el pensamiento y las posiciones del artista. En este caso, un artista que desde los dieciocho años mantuvo una militancia en la izquierda y que por esa razón desarrolló, con particular énfasis desde los años cincuenta, un “realismo moderno” (Llorens, 2006) comprometido con los problemas sociales que percibía como urgentes y sustanciales.

---

1 El título de este escrito, *Fin de ciudad*, alude a una obra pintada tardíamente por Aldo Magnani que expresa los motivos más constantes abordados en su itinerario plástico: el suburbio. Se trata de un creador que, por los prolongados silencios que jalonaron su carrera artística, estuvo largamente oculto y cuya revisión resulta relevante no solo para ampliar el necesario registro de autores, sino también para construir visiones más polifónicas y completas sobre los movimientos y las coyunturas decisivas en el arte moderno de Rosario. Por lo tanto, se trata de abordar su trayecto biográfico, a través de algunos fragmentos condensadores, para acercarnos a los años cuarenta y cincuenta en los que ingresa al campo artístico y desarrolla intensamente los aspectos sustanciales de una obra que también tuvo reverberaciones posteriores. Sobre los alcances de las perspectivas biográficas está el trabajo de François Dosse (2007) en cuyos inicios convoca la conocida sentencia de Walter Benjamin donde pone en relación obra, vida y condición histórica.

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

Hasta entonces, su actividad en el campo de la plástica había sido reseñada en el catálogo editado por la Galería Carrillo y, poco antes, en los libros *Cronología del arte en Rosario y Crónicas, documentos y otros papeles*, publicados por el crítico y coleccionista Isidoro Slullitel en 1968 y 1971 respectivamente. A diferencia de estos textos que por su carácter sucinto arrojaban solamente algunos datos biográficos del artista o subsumían su actuación en el contexto de grupos, los ensayos que precedieron los catálogos de las exposiciones dedicadas a explorar el arte en las decisivas coyunturas de los años treinta y cincuenta recuperaron segmentos de su trayectoria recalando, además, sobre sus singularidades estéticas. Esas exposiciones permitieron, mediante la presentación de varias obras en cada oportunidad, una renovada confrontación pública y, en consecuencia, la llegada a un nutrido grupo de espectadores que en algunos casos pudo descubrir, y en otros resituar en la historia, artistas que estaban ocultos. Dos operaciones que Esther Finkelstein (2015) puso en juego cuando abordó, como motivo central de su tesina de grado, la figura de Rosa Aragone; una artista expuesta en esa ocasión por haber ingresado al campo artístico durante esos años y que si bien no era desconocida sí lo era su producción gráfica que había quedado prácticamente oculta con respecto a su amplia labor pictórica. En el marco de ese trabajo, el tratamiento de la Agrupación de Grabadores de Rosario dio pie a un extenso apartado sobre la actividad de Magnani como grabador revelando también un aspecto de su obra que, como tantos otros, el propio creador había soslayado<sup>3</sup>.

Luego de estos episodios, en agosto de 2016, organicé en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto una amplia exposición de grabados y dibujos titulada *Escenas de Saladillo* que posicionó al artista como un representativo exponente de esa zona de la ciudad. Por esta razón, en abril de 2019, el Museo de la Ciudad lo invitó a participar con una de sus pinturas más emblemáticas en la muestra que dedicó a las obreras del Frigorífico Swift, y convirtió esa pintura en imagen de la exposición. Esa obra, realizada en 1962 y titulada precisamente *Obrera*, fue solicitada para ilustrar la tapa de un volumen (Martín y Pascuali, 2018) dedicado a esa temática y, en forma prácticamente simultánea, para reproducirse en un libro de imágenes sobre los grupos de artistas de la provincia de Santa Fe, publicado en septiembre del siguiente año (Ministerio de Innovación y Cultura, 2019). Como se ve, se trata de un conjunto de episodios que no solo posicionaron la figura del artista en el arte de la ciudad, sino que puntuaron su retorno a las actividades expositivas y propiciaron la difusión de su obra en el último tramo de su vida.

---

<sup>3</sup> Este ocultamiento impidió que Veliscek y Finkelstein (2015) incluyan su obra en una muestra realizada previamente, en la que abordaron representativos grabadores de la ciudad.



Imagen 1: Magnani, A. (1962). *Obrera* [óleo sobre harboard].  
Colección particular, Rosario, Argentina. 67 x 47 cm.

Es preciso señalar que a lo largo de su trayectoria, e independientemente de su dedicación a la pintura de obra, Magnani tuvo momentos de intensa actuación en el campo de la plástica seguidos de otros donde, a pesar su constante producción de apuntes del natural y elaboraciones de taller, permaneció alejado de los espacios y eventos propios de la carrera de artista. Posiblemente una tensión no resuelta entre sus convicciones ideológicas y las mediaciones institucionales y mercantiles que rodean la práctica del arte sea la causa de los prolongados alejamientos del circuito de exposiciones, premios y salones. Decisión que se hizo aún más compleja con el retiro que se impuso a raíz del opresivo clima político que acompañó el Golpe de Estado de 1976. Seguramente las limitaciones para realizar sus recorridos por el sur de Rosario, donde extraía gran parte de sus motivos, y, más aún, la imposibilidad de expresar sin rodeos sus ideas

a través de las imágenes impusieron un prolongado ensimismamiento. Si se considera una frase apuntada en el reverso de uno de sus dibujos –“cuando el artista calla, traiciona”<sup>4</sup>–, se puede pensar que el retiro fue la solución que consideró posible ante una realidad que, de modo ineluctable, lo limitaba y superaba. Felizmente, ese retiro se vio interrumpido en los ocho años previos a su muerte: el momento en que su obra, más allá de expresar modalidades estéticas propias de los cincuenta, sobrepasó esa inscripción con inusitada fuerza para dialogar con las sensibilidades del presente.

## Una vida

Durante muchos años y particularmente en los últimos de su vida, Aldo Magnani reunió en su taller numerosas obras, enseres y objetos vinculados al universo de la pintura: herramientas y materiales, bocetos y estudios preparatorios, pinturas inacabadas y concluidas, libros, revistas y fascículos de arte; objetos que se acumularon de un modo cada vez más desordenado y aleatorio a medida que disminuían sus fuerzas y capacidades para el trabajo. Por esta razón, poco después de su muerte, se produjo el encuentro sorpresivo de una colección de *La Esfera*; una publicación española de amplia difusión latinoamericana, particularmente estimada por la primera generación<sup>5</sup> de artistas genuinamente rosarinos. Un hecho aparentemente extraño y fortuito si se considera que se trata de una revista cuyo último número, publicado en enero de 1931, precedió por lo menos quince años el ingreso de Magnani al campo del arte. Sin embargo, visto a la luz de algunas declaraciones del propio artista, el hallazgo, al margen de toda excepcionalidad, resulta en alguna medida previsible y, más aún, estrechamente vinculado a dos de sus pasiones: la lectura y la pintura, articuladas ambas con una decidida vocación política que lo llevó a militar, siendo muy joven, en la Federación Juvenil Comunista y a mantener un estrecho contacto con el Partido Comunista Argentino y, consecuentemente, con el movimiento que en el ámbito internacional encarnó hasta los años sesenta una de las formas más radicales

4 Se trata del boceto titulado *San Francisquito* (s/f) [lápiz s/papel], 24,5 x 32,5 cm.

5 Isidoro Slullitel (1968) consideró como tales a los artistas nacidos en la ciudad a fines del siglo XIX que, luego de asistir a academias y talleres dirigidos por maestros europeos, ingresaron al campo artístico en las décadas del diez y del veinte. Con evidente intención periodizadora el autor utilizó la noción de *generación* al igual que dos de sus referentes inmediatos: Luis Gudiño Kramer (1955) y Horacio Caillet Bois (1945). Sobre la aplicación del concepto en diversos dominios, entre ellos el de las artes, cfr. Urresti (2002, pp. 93-95).

de la izquierda.

En el transcurso de 2017, interrogado sobre su mundo familiar, declaró que no había allí pintores ni escritores aunque “se valoraba y estimulaba todo lo referido a la cultura” (Fantoni, 2017). Uno de sus tíos tenía una conocida librería en la ciudad, La Gaceta de las Colonias, que era asiduamente visitada por los inmigrantes italianos y su padre, que había colaborado en el taller de pintura decorativa, cartelería y publicidad del artista francés Julián Nicolás, lo había puesto en contacto –a través de sus relatos– con el oficio que desempeñó paralelamente a las artes plásticas durante toda su vida. Así, muy tempranamente, el artista pudo vivenciar, de un modo prácticamente natural, el contacto con los libros y con una versión altamente especializada de la pintura de obra que se formalizó inicialmente con su ingreso a una empresa de pintura decorativa para continuar, más adelante, con emprendimientos personales. La plástica, por su parte, tuvo inicios intuitivos y espontáneos en el marco de los aprendizajes escolares, luego continuó con los intentos propios de un autodidacta y se desarrolló formalmente al ingresar, en 1944, a la recientemente fundada Escuela Provincial de Artes Plásticas donde egresó con una especialización en grabado y, en 1945, a la no menos reciente Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos Manuel Musto. En esta última, donde permaneció por apenas un semestre, participó de una huelga estudiantil para sostener la dirección de Eugenio Fornells frente a una intervención propiciada por el tormentoso clima político; un hecho previsible si se considera que al despuntar la década del cuarenta ya había iniciado la militancia política en la Federación Juvenil Comunista, apoyado la gestación del Congreso de la Juventud Argentina<sup>6</sup> y, a raíz de ese episodio, experimentado, como otros tantos activistas de izquierda, un paso por la cárcel de Villa Devoto en la provincia de Buenos Aires.

Magnani (1972) destacó que el hecho de desarrollar estudios programáticos no impidió que “su vocación se oriente por cauces no académicos, en virtud de su relación con pintores de vanguardia” (p. 1), mencionando puntualmente los nombres de Juan Grella, Leónidas

---

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

Gambartes, Domingo Garrone, Hermenegildo Pedro Gianzone, Aldo Cartegni y Ricardo Sívori; algunos de los artistas que habían llevado adelante el singular proyecto estético y político de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Si bien Magnani reconoció haber tomado contacto con sus obras pocos años después de la disolución del grupo, a través de una exposición realizada por la filial local de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores<sup>7</sup>, atribuyendo a este episodio un carácter iniciático, lo cierto es que paulatinamente se fue relacionando con ellos al coincidir en actividades políticas y laborales ya que, además de compartir la militancia comunista, varios trabajaban en la construcción, la pintura de obra y la publicidad. Entre estos vínculos, fueron decisivos los encuentros con Juan Grela y Alfredo Cartegni, hermano de uno de los miembros del grupo citado, con quienes frecuentaba los basurales de la zona sur de la ciudad en busca de los paisajes y figuras que justificaban una perspectiva social del arte<sup>8</sup>. Cuando en 1946, Ricardo Sívori abrió su taller<sup>9</sup> en Rosario luego de una prolongada estadía porteña, Magnani concurrió a este para estudiar composición y teoría del color. A partir de 1936 Sívori se había radicado en Buenos Aires donde tomó clases de composición con Lino Enea Spilimbergo y de escultura con Cecilia Marcovich, dos artistas que en diversos momentos habían asimilado en París las lecciones de André Lhote. El poscubismo del pintor francés, propiciado por Sívori a través de su taller, y la difusión de sus escritos y tratados mediante las traducciones de Julio Payró<sup>10</sup> impactaron a Magnani y varios jóvenes discípulos que acompañaron al maestro en el lanzamiento de textos programáticos, en la constitución

7 Sobre el particular *cfr.* Bisso y Celentano (2006, pp. 235-265); en un marco más general *cfr.* Passolini (2013).

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

9 Las concepciones estéticas y prácticas pedagógicas del artista quedan expuestas, por ejemplo, en las entrevistas contenidas en dos notas separadas por un lapso de tiempo (*En el Taller Sívori*, 1949, p. 6); (Toledo, 1957, p. 5).

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



formal del Grupo Síntesis y en una serie de exposiciones de conjunto<sup>11</sup>. Por otra parte, así como el artista atribuyó a Sívori su formación en aspectos tan sustanciales de la plástica como la composición y el color, consideró a Grela como el maestro que “agrega nuevos elementos técnicos a su oficio de grabador” (Magnani, 1972, p. 1); en consecuencia, si el primero definió su rol como fundador y participante del Grupo Síntesis, el segundo, impulsó su integración al núcleo que conformó la Agrupación de Grabadores de Rosario<sup>12</sup>.

Como se desprende de estos hechos, los años comprendidos entre 1945 y 1955 fueron intensos y productivos para el artista: a las diferentes instancias de formación que transitó, a las sociabilidades y referencias que alimentaron sus convicciones estéticas e ideológicas y a la actuación que desarrolló en distintos grupos, también se sumó una no menos intensa participación en salones que, con un perfil decididamente moderno, se realizaban en la Asociación Amigos del Arte<sup>13</sup>. Asimismo fueron años sumamente intensos para el arte de la ciudad, ya que el declive de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes –que había desplegado su actividad entre 1942 y 1947 en respuesta a los avatares de la Segunda Guerra, el clima de confrontación ideológica derivado del Golpe de Estado de 1943 y el ascenso del peronismo– dio lugar a nuevos realineamientos que finalmente derivaron en la formación del Grupo Litoral. Integrado por poderosas personalidades estéticas, prácticamente monopolizó la escena durante los cincuenta, y convivió, al menos por un lustro, con la Agrupación de Grabadores de Rosario surgida a fines de 1951 y con el conjunto de discípulos de Ricardo Sívori que luego de lanzar un manifiesto en 1951 formalizaron la fundación del Grupo Síntesis con otro texto similar en 1952. Si a estas manifestaciones de carácter colectivo se suma la presencia de otro conjunto de jóvenes creadores que, en el marco de agregaciones más lábiles y eventuales, se orientaron hacia el cultivo de la abstracción, resulta uno de los momentos más ricos y expansivos del arte moderno en la ciudad.

---

<sup>11</sup> “Siempre trabajé tomando como punto de partida la realidad: como primer paso hacía apuntes a lápiz o manchas con acuarela frente al paisaje y posteriormente, lo que me interesaba de esos bocetos, lo desarrollaba. Eso tenía que ver con Lino Enea Spilimbergo y también con Sívori que era un fanático de su pintura. A partir de las enseñanzas de Sívori considerábamos a Spilimbergo en primer lugar, por sobre todos los demás pintores. En muchas cosas lo sigo a él, emplear las perspectivas y al mismo tiempo destruirlas, usar varios puntos de fuga que no se corresponden unos con otros. También me interesaba André Lhote por su influencia sobre Sívori a través de los cursos que había tomado en Buenos Aires con la escultora Cecilia Marcovich. Sívori era marxista, cuando enseñaba hablaba de Marx y aplicaba sus planteos sobre las contradicciones sociales al análisis de la pintura poniendo el acento en las oposiciones formales. El marxismo es una filosofía y una ciencia muy amplia” (Fantoni, 2016, s/p).

<sup>12</sup> Sobre esta agrupación *cfr.* (Finkelstein, 2019).

<sup>13</sup> *Cfr.* (Veliscek, 2019).

La actividad de Magnani se extendió hasta octubre de 1952 con la participación en una muestra de dibujos y grabados del Grupo Síntesis, en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre; sin embargo, según lo expresó el propio artista, “su tarea expositiva se extiende hasta el año 1955, en que realiza un viaje a Europa, en procura de mayores conocimientos” (Magnani, 1972, p. 1). Concluida esta experiencia, y contrariamente a las previsiones más obvias, el regreso al país fue el punto de partida de un largo silencio que se extendió hasta 1972. Ese año realizó una exposición individual “de sus obras más recientes” en la Galería Krass Artes Plásticas, con la cual consideró que quedaba “integrado nuevamente al quehacer artístico” de la ciudad (Magnani, 1972, p. 1); un reingreso que no pasó inadvertido para la Galería Carrillo que invitó al artista a participar de *20 años de permanencia en la pintura*, una muestra panorámica conformada por sesenta y cuatro obras realizadas por treinta y dos pintores de las más diversas generaciones y tendencias. Nuevamente este episodio, que como el viaje hacía prever nuevos desarrollos, fue la última presentación pública y el inicio de un nuevo y prolongado hiato hasta las exposiciones y episodios recientes que, más allá de cualquier contingencia, aseguraron su recolocación en la historia del arte de la ciudad.

## Una geografía

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



Imagen 2: Magnani, A. (s/f). *Compañeros* [óleo sobre hardobard].  
Colección particular, Rosario, Argentina. 67,5 x 45,5 cm.

cambiaron la faz de la zona.

La obra de Magnani, mucho más tardía, registra en nuevas claves formales, aspectos temáticos que irrumpieron en los años treinta, cuando los campos de tierra arada que fascinaron a los primeros artistas rosarinos cedieron el lugar a un nuevo escenario que desde entonces comenzó a gravitar con intensidad en el universo del arte: el suburbio (Armando, 2007). Este fue uno de los motivos cultivados por los miembros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos quienes vieron en Saladillo la posibilidad de plasmar –munidos con los recursos de un nuevo realismo y un ideario que proponía como alternativa una sociedad transformada revolucionariamente– los conflictos que generaban en el naciente movimiento obrero los emprendimientos industriales; una conflictividad social que se desarrollaba, asimismo, sobre el trasfondo de una coyuntura



Imagen 3: Magnani, A. (1970). Sin título [óleo sobre hardboard]. Colección particular, Rosario, Argentina. 50 x 73 cm.

histórica que en el país y en el mundo se presentaba como excepcionalmente crítica (Fantoni, 2012/2013). Juan Grela explicó con detalle la clave de algunas de las obras realizadas en esos años en función de las direcciones que asumía su militancia comunista y su interés por los conflictos obreros que ofrecían diversos espacios en la ciudad, entre ellos Arroyito y Refinería en la zona norte y en la zona sur el mencionado barrio de Saladillo<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> "...tenía en ese momento dos preocupaciones, yo militaba más en las agrupaciones contra el fascismo y la guerra y por los derechos del hombre. Es decir, dentro del Partido Comunista a mí me gustaba más participar de esas agrupaciones (...) y por otro lado me interesaban las huelgas que había en Rosario, cosa que representaba en base a documentos fotográficos que iba a tomar en los lugares donde estallaba el conflicto y donde se hacían las manifestaciones. Así que esas eran mis temáticas preferidas y cuando se hacía un mitin, por ejemplo en el Frigorífico Swift, concurría para ver cómo actuaba la gente y la policía" (Fantoni, 1997, p. 29).

Como heredero de ese ideario, Magnani cultivó durante gran parte de su vida un identificable repertorio de temas: paisajes suburbanos y fabriles, retratos de obreros y mujeres trabajadoras, escenas con los niños y animales que merodean en los descampados. Pero no solo trataba de representar las periferias y sus habitantes, la ciudad y algunos de sus barrios más populares, sino fundamentalmente el mundo del trabajo con sus actores y sus entornos. Un mundo que se expresa con máxima claridad en pinturas donde el muchacho obrero, cubierto por un típico overol, mira amargamente al espectador sobre un fondo neutro, o la mujer que, vestida con la misma prenda y con sus grandes ojos fijos, precede un panorama de arquitectura fabril conformado por grandes torres, galpones de techos a dos aguas e imponentes chimeneas. Curiosamente, el artista no apela aquí a la clásica figura masculina del obrero heroico que constituye un ícono insoslayable para los artistas de izquierda<sup>15</sup>; por el contrario, un niño y una mujer ocupan este sitio privilegiado junto a un sinfín de pequeñas siluetas que en otras tantas obras se deslizan como sombras en el panorama abigarrado de viviendas suburbanas. Estas, a menudo reducidas a simples paralelepípedos, conviven con amplios paredones y desmesuradas instalaciones fabriles que en términos arquitectónicos replican con sus escalas las profundas asimetrías sociales. Contrastes que en algunos cuadros se articulan, también, con otra oposición: de un lado, las masas constructivas de las fábricas con sus altas chimeneas, del otro, las pequeñas figuras de hombres, mujeres y niños que, acompañados por perros y caballos, trájinan, descansan o juegan en los espacios abiertos conformando, dentro de ese escaso margen, una suerte de pastoral de la vida humilde<sup>16</sup>.

Cuando Magnani realizó su muestra individual en Galería Krass tituló algunas de sus obras de un modo genérico, tal como lo ratifican *Paisaje de Rosario* o *Fin de ciudad* contrastando con aquellas que de un modo literal como *San Francisquito* o incluso más elusivamente *La Escuela*, refieren a algunas locaciones y construcciones específicas en la geografía de la ciudad. De todos modos, cualesquiera sean las designaciones, siempre nos encontramos restringidos,

---

15 Cfr. (Faillace, 2014). Resulta particularmente productivo observar las imágenes seleccionadas y los textos redactados por las curadoras, Laura Malosetti Costa y Silvia Dolinko.

16 Un párrafo de André Lhote (1943) contenido en el apartado “Reproducciones” de su *Tratado del paisaje* y referido a una de sus obras, *Paisaje Urbano*, resulta particularmente sugestivo en relación a los repertorios de Magnani: “Un paisaje moderno. ¿Por qué pintar siempre el pedazo del río y el reflejo en el agua? Existen verdaderos paisajes metálicos, creados por el hombre. Las torres, los gasómetros, los depósitos de agua, ofrecen tanta diversidad en sus combinaciones como los elementos naturales. Los hombres que trabajan o descansan son tan conmovedores como los labriegos en un campo. ‘El penar de los hombres’ actuales, que aguarda a su Virgilio, no debería aguardar demasiado a sus pintores” (s/p).

mayoritariamente, a los paisajes de Saladillo o de La Basurita en la zona sur o del barrio de San Francisquito en la zona oeste como lo expresa taxativamente el cuadro que representa la antigua parroquia de San Francisco de las Llagas. Próxima a esta, el artista pintó *Fin de ciudad*, una calle solitaria curiosamente precedida por un ombú donde las construcciones paulatinamente se diluyen en la llanura que rodea la urbe. Más allá de estas vistas con personajes que expresan la vida obrera o la dura existencia de los basurales y las periferias más ásperas, Magnani realizó numerosos apuntes sobre las inmediaciones del Arroyo Saladillo donde la naturaleza gravita de un modo autónomo, constituyendo un medio para agilizar las destrezas del dibujo y una de las reservas para componer posteriormente obras que reúnen dos o más géneros.

Paralelamente a estas instantáneas de la vida social, Magnani desarrolló otras temáticas vinculadas al mundo de la pintura a través de naturalezas muertas, interiores de estudio y modelos. Por su formación académica en la Escuela Provincial que estimulaba la representación fidedigna de modelos y objetos, no resulta extraño que la primera obra que el artista reconocca como tal sea una naturaleza muerta; un género que luego cultivó de múltiples maneras articulando en algunos casos preocupaciones sociales y en otras inquietudes básicamente estéticas. En el primero de los casos, Magnani podía tomar como motivos de bocetos y pinturas los componentes de la cocina pobre o los objetos dispuestos al pie de la figura de un anciano vagabundo, y en el segundo, componer las obras centrándose en los materiales, las herramientas y los modelos que utilizaba cotidianamente en su trabajo como creador. Esto último es lo que sucede en la *Naturaleza muerta* pintada en 1971 donde objetos banales se enmarcan en un ritmo de curvas y rectas generadas por la superposición de paletas y pinceles, bastidores y recortes de papel. Próxima a esta, una pequeña *Naturaleza en estudio* muestra los componentes característicos del bodegón como una jarra, una canasta con frutas y una tela apoyados sobre una silla; composición flanqueada por los fragmentos de un caballete y una estantería con una pieza de escayola, que ostensiblemente remiten al contexto de la pintura. Sin embargo, la ventana del estudio, abierta a un paisaje de construcciones bajas y dislocadas, dirige la mirada del espectador hacia una escena suburbana, haciéndolo partícipe de las preocupaciones sociales del artista.

Al mismo tiempo, la modelo ha sido otro de los temas del universo pictórico Magnani y en una de sus obras conclusas la muestra inmersa en el taller, acompañada por caballetes y bastidores. Con sus brazos levantados mientras se acomoda el cabello, exhibe su figura apenas cubierta por un leve vestido rojo. Se trata de una pose arquetípica y de un recurso corriente en la historia del arte para exhibir el cuerpo aún con la mediación de un atuendo o una tela. Una

intención ratificada por los bocetos preliminares en los que la modelo aparece desnuda, al igual que en otros tantos estudios, y particularmente en aquellos donde con el cabello ceñido por una cinta se repliega sobre sí misma en medio del taller, nuevamente rodeada por los bastidores y caballetes. La mujer que ciñe su cabello de este modo es Magdalena Robasto, la esposa del artista, quien dio origen a una larga saga de estudios y de obras. Apenas unos momentos bastaban al pintor para tomar los apuntes y convertir a Magdalena, mediante sutiles variaciones de la fisonomía y del entorno, en desnudo reclinado, en obrera con los ojos desmesurados y en muchacha de mirada penetrante que, con el cabello infaliblemente atado con una cinta rosa, se recorta sobre el paisaje áspero de los descampados del sur de Rosario.

## Un grupo

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

Dos temperamentos contrapuestos se destacan en la gama de tendencias de la plástica moderna. Una realista, que supera la verdad limitada a la observación directa del objeto. La otra abstracta, no figurativa, desemboque inevitable de la dominancia formal, como reacción necesaria contra la limitación sensoria del naturalismo, el descuido del elemento técnico-plástico y la tarea creativa.

En oposición al arte no figurativo reafirmamos la posición realista. Partimos del objeto, reconocemos la sensación como verdad inmediata y la realidad como fuente inagotable, permanentemente cambiante para la imaginación creadora; la restitución de su categoría al dibujo figurativo y al tema; LA UNIDAD REAL DE FORMA Y CONTENIDO (*Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori, 1951*)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Berta Guido, María Kofano, Armonía López, Aldo Magnani, María Julia Maturano, José Ortuño, Graciela Rebuffo, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. El manifiesto también aparece reproducido en: Orta Nadal (1965, pp. 86-102).

Frente a lo que en una primera instancia se suponía una presentación de “carácter polémico y puramente teórico”, el diario La Capital rescató el “sentido estético claro y rectilíneo” y también la “línea modernista” del conjunto (Expositores del Taller Sívori, 1951, p. 4), en el marco de una opción precisa ante una de las dicotomías más operantes durante esos años (Rossi, 2012). Al año siguiente, el 10 de junio de 1952, trece concurrentes al taller dieron a conocer formalmente la fundación del Grupo Síntesis a través de un nuevo texto en cuyo encabezamiento se señalaban los antecedentes del nucleamiento. Esto es, varios años de “labor y difusión” a lo que se suma “una intención consecuente y confesa de realismo plástico”. A continuación, luego de nombrar a los artistas, se expresaba la propuesta estética:

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

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

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

El aporte de lo exterior, captado por selección individual del artista para extraer lo esencial en el complejo de relaciones humanas, y para expresarlos con los correspondientes elementos plástico-sensibles, hacen de la síntesis el camino para un nuevo «renacimiento» del arte (*Manifiesto Grupo Síntesis, 1952*)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Suelto firmado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. Dora Bertarelli, Nydia Bollero, Martha Bugnone, A. Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost.



Como se puede observar, estos textos actualizaban ideas corrientes en el período de entreguerras y eran deudores, en última instancia, del poscubismo de André Lhote que Sívori había internalizado durante su estadía porteña: después de las dislocaciones del lenguaje producidas por las primeras vanguardias era necesario que el arte volviese a confrontarse con la realidad<sup>19</sup>. En consecuencia, se trataba de establecer un equilibrio entre realidad objetiva y subjetivismo artístico que en esa nueva situación, y como alternativa a la gravitante polaridad entre abstracción y figuración, se expresaba en el concepto de una “síntesis plástica realista”.



Imagen 4: Magnani, A. (1973). Sin título [óleo sobre hardboard]. Colección particular, Rosario, Argentina. 42,5 x 56 cm.

<sup>19</sup>Según Marchán Fiz (1996), “...su pintura enlazaba con la ya conocida manera cubista anterior a la guerra pero resaltando, por un lado, la disciplina del armazón geométrico y, por otro, los vínculos con la tradición, desde Poussin, Ingres y Cézanne, basada en una observación directa de la naturaleza (...) Por este proceder, Lhote reconvertía la versión más naturalista dentro de la tradición francesa, enfrentándose al mismo tiempo al arte cubista puro de los extranjeros y sus aliados franceses. El resultado era una especie de cubismo naturalista, emotivo e impresionista incluso, que, de hecho, se resolvía en un nuevo realismo bajo sus apariencias cezannianas” (p. 349).

En otras palabras, la singular combinación de orden mental y apuntes del natural que Aldo Magnani y sus compañeros desarrollaron por varios años, inclusive, en algunos casos, cuando ya había concluido esa experiencia de grupo.

A partir de este ideario, el grupo expuso en 1952 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires y en diversas oportunidades en Amigos del Arte y en la Galería Renom de Rosario, entre otros espacios culturales. Entre marzo de 1955 y septiembre de 1956, Sívori encaró, con la colaboración de Osvaldo Seiguerman como director y Victoria Palmero como redactora, la publicación de los cinco números de *Síntesis. Revista de Arte*. Esta exhibía en cada entrega hojas de gran formato y portadas ilustradas por Isolde Schmidt, Alfredo Cartegni, David Minond, Nydia Bollero y el propio Sívori, acompañadas invariablemente por una elocuente frase de Aristóteles que operaba como una renovada declaración de principios: “El realismo no es una simple voz de la imitación sino la revelación de la verdadera esencia de las cosas”. A través de estas, en su carácter de redactor, el maestro publicaba escritos de distinta extensión recapitulando los recorridos compartidos con sus discípulos y reafirmando las proposiciones contenidas en los primeros manifiestos, o ampliando y especificando los alcances de la misma concepción estética que ahora denominaba “nuevo realismo” (Sívori, 1955). En el transcurso de 1956, la revista y el grupo auspiciaron en Amigos del Arte la exposición *24 Plásticos Argentinos* que reunía un importante sector de artistas ligados a la izquierda política<sup>20</sup>. Aunque se trataba de creadores rosarinos y porteños vinculados a la esfera del movimiento comunista (Petra, 2017) e ideológicamente afines a la propuesta desarrollada por Sívori, la crítica que este último realizó de la exposición en el quinto número de la revista, asumió la forma de un áspero cuestionamiento en nombre de la especificidad y la función del arte; entendiendo la primera como la necesaria posesión de los elementos del lenguaje y la segunda como una forma de conocimiento de la realidad. Según el artista:

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

<sup>20</sup> Desarrollada entre el 15 y el 30 de mayo de 1956, participaron de esta: Carlos Biscione, Ana Briez, Alberto Bruzzone, Andrés Calabrese, Juan C. Castagnino, Alfredo Cartegni, Antonio Devoto, José Gesualdi, Carlos Giambiaggi, Mauro Glorioso, Jorge Gnecco, David Minond, Bartolomé Mirabelli, Domingo y Norberto Onofrio, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Enrique Policastro, Eolo Pons, Gerardo Rodríguez, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Hércules Solari y Abraham Vigo. *Cfr.* (Orta Nadal, 1965, p. 97).

Por nuestra parte, insistimos en la reivindicación de lo específico, en la certeza de lo que esto no significa formalismo. Por el contrario, el conocimiento de los conceptos y de los elementos plásticos es un estímulo para la emoción y la actividad creadora (Sívori, 1956, pp. 1-2).

De todos modos, esta polémica intervención así como las no menos polémicas que la precedieron y sucedieron,<sup>21</sup> en las que se sancionaba alternativamente a uno y otro extremo del espectro creativo, no deben distraer la atención de las tensiones más inmediatas que atravesaban el espacio artístico rosarino donde Sívori pujaba por la legitimidad de su programa frente a propuestas sumamente potentes. Entre ellas, la variada y rigurosa propuesta del Grupo Litoral<sup>22</sup> que al unir de un modo hasta entonces inédito regionalismo, universalidad y autoridad de lo nuevo impregnó la escena artística a punto de convertirse por largos años en sinónimo de arte de Rosario y la región. Sus miembros, al cultivar un pluralismo estético que abarcaba desde las primeras vanguardias hasta las más recientes variantes de la abstracción, pulsaron tempranamente hacia esta última constituyéndose en pioneros de una modalidad que a mediados de la década tendía a generalizarse<sup>23</sup>. Sin embargo, más allá de estos precedentes, un pequeño conjunto de jóvenes en el que coincidían las figuras de Jorge Vila Ortiz, Susana Zinny, Eduardo Serón y Mauro Kunst desarrolló puntualmente las formas líricas y geométricas de la abstracción articulando en algunos casos su labor con la arquitectura y el diseño. Asimismo, un amplio conjunto de grabadores liderados por dos figuras señeras que pertenecían al Grupo Litoral, como Juan Grela y Santiago Minturn Zerva, impulsó, simultáneamente a esa inscripción, la autonomía y el desarrollo de una disciplina que al mismo tiempo pujaba por una intensa renovación de sus aspectos técnicos y formales<sup>24</sup>. Sin embargo, más allá de las tensiones y los debates, no se trata de dominios escindidos, sino de parcialidades de lo moderno que desde distintas perspectivas –como el abordaje de temas sociales y existenciales en clave sintética; el tratamiento abstractizante de temáticas regionales; la emergencia de un arte abstracto en

21 Resultan paradigmáticas las declaraciones del artista en una revista porteña de la esfera comunista. *Cfr.* (Ceva, 1956, p. 15).

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

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

24 Sobre los desarrollos de la disciplina en la Argentina *cfr.* (Dolinko, 2012).

sus variantes constructivistas y líricas, concretas e informalistas; el despliegue de universos personales e intimistas a través de las variantes del grabado– configuran una formidable renovación de las formas y las técnicas artísticas y, en consecuencia, uno de los momentos más suscitadores del arte nuevo en la ciudad. Un momento donde figuras de estos sectores protagonizaban curiosas intersecciones, más allá de su convergencia en instituciones como Amigos del Arte y un circuito de galerías donde, a la par de la tradicional Renom, emergían otras como Mi Taller dedicadas al arte más reciente. En el caso del Grupo Litoral, la rápida defeción de Minturn Zerva y la temprana muerte de Domingo Garrone a fin de 1951, no solo decidió la incorporación de Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña en 1953, sino que además, durante esos primeros años e incluso tardíamente, mostró una inusitada pero al mismo tiempo controlada estrategia invitando en 1951 a Alfredo Cartegni, en 1954 a Jorge Vila Ortiz y en 1958 a Arturo Ventresca a participar de sus muestras. Aldo Magnani recordó una invitación de Grela, posiblemente inscripta en ese proceso de incorporaciones e invitaciones selectivas<sup>25</sup>. De todos modos, más allá de su declarada consecuencia con el agrupamiento liderado por Sívori, no se registran exposiciones del artista desde fines de 1952, por un prolongado lapso, hasta mediados de 1972.

## Una concepción

La exposición *20 años de permanencia en la pintura*, con la cual la Galería Carrillo celebró su undécimo aniversario, debe haber sido significativa para Magnani. Dentro del amplísimo espectro de creadores que la integraban, el artista participó con dos obras que se alejaban de cualquier tipo de ruptura, reafirmando como pocas una férrea continuidad estética. Su caso era particular, ya que a diferencia de los artistas que habían sostenido una intensa actividad en el campo de la plástica, él había experimentado veinte años de ausencia, cancelados pocos meses antes con la muestra individual celebrada en la Galería Krass. Su envío, de acuerdo a la consigna

<sup>25</sup>“...Grela me invitó a formar parte del Grupo Litoral pero yo me debía más al Grupo Síntesis y a Sívori. Yo estaba ligado a Grela por el estudio y la práctica del grabado pero nunca dependí de él y con el Grupo Litoral había cierta rivalidad, éramos grupos en cierta medida opuestos, entre los pintores hay eso. Ahora, el compañero entrañable de Grela fue Alfredo Cartegni que en un momento participó de alguna muestra del Grupo Litoral; de todos modos se distanciaron y hasta el final Grela se lamentó mucho de esa situación, a tal punto que siempre me preguntaba por qué él no contestaba sus cartas” (Fantoni, 2016, s/p).

propuesta por los organizadores,<sup>26</sup> consistió en dos obras prácticamente especulares, realizadas en 1952 y 1972, que se titulaban, muy genéricamente, *Paisaje urbano*. La misma composición, el mismo motivo y la misma paleta, apenas con pequeñas variaciones o alteraciones en cada uno de estos aspectos, parecían indicar, con la fuerza de un manifiesto, la permanencia inquebrantable de una concepción estética y de modos expresivos que, surgidos en el marco de actividades grupales, seguía sosteniendo individualmente. Más allá del tiempo transcurrido, Magnani reafirmaba estas intenciones no solamente a través sus pinturas sino también mediante un breve escrito que, un año antes, concibió para la exposición individual en la Galería Krass; aquella que, según sus propias palabras, lo había reintegrado al movimiento de la plástica rosarina.

En la época de la fundación del Grupo Síntesis, en su primera muestra, los componentes del mismo hacen pública una declaración en la que se aboga por un arte de clara tónica realista, por el cual el artista aporta al medio, los elementos de creación necesarios para el logro de una firme síntesis de forma y contenido. Hoy, después de transcurridos veinte años, sus conceptos sobre la pintura y el arte, siguen fieles a lo manifestado en aquella declaración. Su pintura lo atestigua (Magnani, 1972, p. 1).

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

---

<sup>26</sup> “La Galería Carrillo (...) propuso a los componentes de la nómina (...) el tratamiento actual de un motivo desarrollado con apreciable antelación por cada uno de los expositores. La idea puesta en marcha estaba encaminada a señalar la evolución operada en cada uno de los pintores representados durante el transcurso de los años dichos, aunque sea también preciso señalar que algunos de ellos, haciendo uso de una libertad de creación rigurosamente respetada, no se aplicaron a obedecer estrictamente el designio que inspiraba el propósito originario, fundados en haber experimentado pronunciados cambios en lo referente a la concepción del hecho plástico, de acuerdo con las exigencias de una renovación conceptual distinta a la mantenida en una lejana época de su quehacer creador” (Correas, 1973. s/p).

que había estado atravesado por la militancia comunista. Grela, por citar un ejemplo cercano y al mismo tiempo paradigmático por las tensiones que vivenciaba entre el arte y la política, había explorado a lo largo de la década del cuarenta, y en el marco de formaciones frentistas como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, nuevos lenguajes modernistas que lo alejaban de las soluciones realistas cultivadas en el período de entreguerras y, en consecuencia, protagonizado un tránsito de las tradiciones del arte comprometido a un compromiso más enfático con el arte moderno; idea que cimentó la sofisticada estrategia sostenida por los integrantes del Grupo Litoral. En otras palabras, si se considera el arco de tiempo comprendido entre las décadas del treinta y del cincuenta, se trata de un tránsito de los impulsos y las transgresiones vanguardistas a estrategias más serenas de modernización que tenían a “lo nuevo” como valor máspreciado (Rosenberg, 1969, pp. 13-14).

Cuando Magnani calificó a estos autores como “pintores de vanguardia” es posible que aludiera más a una avanzada política que a una vanguardia estética, más a una forma de radicalismo ideológico que a un extremismo artístico; una expresión acorde con la concepción leninista del proletariado y el partido que lo representa como vanguardias en el plano social<sup>27</sup>. Concepción que además coincide con una de las corrientes de izquierda dentro del vanguardismo: aquella que predominó en el movimiento comunista internacional entre los años treinta y los sesenta y que exaltó, como criterio más representativo, el progresismo de los artistas en el plano político y social; una perspectiva donde la vanguardia artística es considerada como una suerte de avanzada de la vanguardia política en los dominios del arte<sup>28</sup>.

Tan significativo como esta exposición, debe haber sido el viaje de estudios que Magnani realizó a Europa en la década del cincuenta. El 3 de marzo de 1955 se embarcó en Buenos Aires con destino al Viejo Continente y, como era común en esos años, luego de una serie de escalas en Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Bahía y Las Palmas, arribó a Cannes y desde allí se trasladó a París. No contamos con testimonios directos y completos de esa experiencia pero algunos de los folletos conservados por el artista dan una pista de los posibles recorridos por la capital francesa así como indicaciones sobre monumentos y museos, iglesias y palacios, parques y jardines, entre otras tantas atracciones que componen la geografía de la ciudad. Seguramente los museos lo pusieron en contacto con las grandes tradiciones de Occidente, con

<sup>27</sup> Sobre la concepción leninista de la vanguardia *cfr.* (Calinescu, 1991, pp. 114-119); sobre la distinción entre *avant-garde* y *vanguard* o entre las vanguardias del arte y las avanzadas de la política *cfr.* (Buck-Morss, 2004, pp. 63-69).

<sup>28</sup> Sobre las corrientes de izquierda en relación al fenómeno de las vanguardias *cfr.* (Hadjinicolaou, 1978).

los desarrollos del arte moderno y con el arte de otras civilizaciones; las galerías, por su parte, actualizaron su visión sobre los movimientos de posguerra y de un presente donde no solo campeaban las variantes del informalismo que había triunfado sobre la pintura concreta, sino que podía percibirse todavía el rumor de los debates entre realismo y abstracción y la sorpresa que generaban las recientes investigaciones cinéticas<sup>29</sup>. Poco después de estos itinerarios parisinos que continuaron por otras locaciones francesas, el 3 de mayo de 1955 Magnani inició su regreso a Buenos Aires desde el puerto de Le Havre.

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

La tentativa de una síntesis de las artes desarrollada por Le Corbusier en los años de posguerra y entendida como “una unificación y colaboración entre las artes visuales, pintura, escultura y arquitectura” (Dorfles, 1965, p. 159),<sup>30</sup> tuvo algunas expresiones en Rosario; se manifestó a través de proyectos murales encarados por avezados pintores modernos como Julio

---

29 Para una visión de las exposiciones, tendencias y debates de esa coyuntura *cfr.* (Guash, 1997), (Wood et al., 1999) y (Foster et al., 2006).

30 Sobre estos vínculos disciplinares en la escena argentina *cfr.* (Liernur, 2005, pp. 263-282) y (Deambrosi, 2011).

Vanzo (Mouguelar, 2004) y por medio de la pintura “funcionalista” que Magnani evocó como una productiva interacción entre los desarrollos de la abstracción, la arquitectura y la pintura de obra<sup>31</sup>. La referencia resulta particularmente relevante si se considera que, independientemente de la ortodoxia sostenida por su maestro, Magnani arribó en los años del Grupo Síntesis a conclusiones prácticamente abstractas a partir de pequeños ensayos pictóricos que tenían como punto de partida objetos cotidianos reducidos a planos geométricos y austeras combinaciones de color. Pero más allá de ese momento intenso y germinal de los cincuenta, los períodos de silencio e incertidumbre fueron, a pesar de los condicionamientos del contexto o de la subjetividad, una verdadera fragua. Esto es, los segmentos de tiempo donde –en los bordes de la política, del ejercicio del oficio y de la cotidianeidad– una sentida vocación por la plástica siguió reverberando a través de estudios y bocetos; la modesta captación de los márgenes urbanos, de la intimidad de la casa y del taller, que finalmente terminaron en obras concluidas o simplemente en intentos espontáneos que retrospectivamente, yuxtapuestos a escritos y palabras, permiten recrear los fragmentos de una biografía artística.

---

<sup>31</sup> “Yo trabajé mucho tiempo como pintor de obra y en un momento, al entrar en la empresa de decoración Facinetti & Cia, me especialicé en la realización de arte francés, de pintura clásica, etc. Pero como ya estaba vinculado a Ricardo Sivori tenía los elementos de la pintura moderna para hacer muy bien el arte funcionalista que irrumpía en pintura y arquitectura. El arte funcional implicaba la aplicación del modernismo impulsado por Le Corbusier y otros arquitectos; era una pintura abstracta aplicada a la pared haciendo planos de distintos colores o de diferentes valores. Antes hacía fajas, guardas y zócalos aplicados a paredes de casas de techos altos, luego, al cambiar la arquitectura, también cambió la forma de pintar; algo que comprendía bien por la experiencia que tenía como pintor y por lo que conocí con Sivori” (Fantoni, 2016, s/p).



## Bibliografía

- Arévalo, O. (1983). *El Partido Comunista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Armando, A. (2007). Silenciosos mares de tierra arada. *Studi Latinoamericani*, (3), pp. 369-383.
- Bisso, A. y Celentano, A. (2006). La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). En H. E. Biagini y A. Roig (Dirs.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Tomo II (pp. 235-265). Buenos Aires: Biblos.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La balsa de la Medusa/A. Machado Libros.
- Caillet Bois, H. (1945). *100 años de pintura santafesina*. Santa Fe: Dirección General de Bellas Artes.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Madrid: Tecnos.
- Ceva, L. (1956, julio). Ricardo Sívori. *Gaceta Literaria*, (6), p. 15.
- Correas, H. (1973). Panorama de un tiempo plástico. En *20 años de permanencia en la pintura* [catálogo de exposición]. Rosario: Carrillo Galería de Artes Visuales.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y artes en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dorfles, G. (1965). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.

- En el Taller Sívori (1949, invierno). *Espiga. Revista de Letras y Artes*, (7), p. 6.
- Expositores del Taller Sívori (1951, 7 de junio). *La Capital*, p. 4.
- Faillace, M. (Ed.) (2014). *La protesta. Arte y política en la Argentina* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- Fantoni, G. (2017). Aldo Magnani: palabras inéditas [mimeo].
- Fantoni, G. (2016). *Aldo Magnani en palabras*. Rosario: Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto.
- Fantoni, G. (2012/2013). Modernos y revolucionarios en los años '30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina. *Avances*, (22), pp. 11-37.
- Fantoni, G. (1997). *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario: Homo Sapiens.
- Finkelstein, E. (2019, septiembre). Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta. *Separata*, (24), pp. 51-79.
- Finkelstein, E. (2015). *Intimismo plástico, temas sociales y reelaboraciones del lenguaje: la producción de grabados de Rosa Aragone en la década del cincuenta* [tesina de licenciatura, Universidad Nacional de Rosario]. Argentina.
- Foster, H. et al. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Guash, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1955*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Gudiño Kramer, L. (1955). *Escritores y plásticos del litoral*. Santa Fe: Castellví.

- Hadjinicolaou, N. (1978, julio). Sur l'ideologie de l'avantgardisme. *Histoire et critique des arts*, 6.2, pp. 50-73.
- Lhote, A. (1943). *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidón.
- Liernur, J. F. (2005). Arquitectura y "conciliación" de las artes. En A. Giunta y L. Malosetti Costa (Comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 263-282). Buenos Aires: Paidós.
- Llorens, T. (2006). *Mímesis. Realismos modernos, 1918-45* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Magnani, A. (1972). [Texto mecanografiado]. Archivo Magnani.
- Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori* (1951, 28 de mayo-9 de junio) [catálogo de exposición]. Rosario: Galería Renom.
- Manifiesto Grupo Síntesis* (1952, 10 de junio ). Archivo Magnani.
- Marchán Fiz, S. (1996). *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte*. Vol. XXXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Martín, M. P. y Pascuali, L. (Eds.) (2018). *Género, memoria e identidad. Historia de las trabajadoras de la carne del Swift Rosario (1930-1944)*. Rosario: ISHIR/CONICET.
- Mouguelar, L. (2004, octubre). Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario. *Separata*, (3 y 4), pp. 1-41.
- Orta Nadal, R. (1965, enero/junio). Isolde Schmidt, artista plástica rosarina. *Revista de Historia de Rosario*, (9), pp. 86-102.
- Passolini, R. (2013). *Los marxistas liberales: Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Petra, A. (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rossi, C. (2012). *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano [catálogo de exposición]*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Sívori, R. (1956, septiembre). ¿La crisis del arte y de la crítica? *Síntesis. Revista de Arte*, (5), pp. 1-2.
- Sívori, R. (1955, marzo-abril). Un poco de historia. *Síntesis. Revista de Arte*, (1), pp. 1-4.
- Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Biblioteca.
- Toledo, A. T. (1957, 21 de marzo). La plástica y su enseñanza. *La Acción*, 5.
- Urresti, M. (2002). Generaciones. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 93-95). Buenos Aires: Paidós.
- Veliscek, E. (2019). La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna. *Separata*, (24), pp. 1-49.
- Veliscek, E. y Finkelstein, E. (2015). *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario [catálogo de exposición]*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Wood, P. et al. (1999). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.

---

**Cómo citar este artículo:**

Fantoni, G. (2022). Fin de ciudad: biografía plástica de Aldo Magnani. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37840>.