



A. Schiavoni, 1934.

Schiavoni

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la Ciudad de Rosario
Miguel Lifschitz

Secretaria de Cultura
Marina Naranjo

Subsecretario de Cultura y Educación
Juan José Gianni

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
JUAN B. CASTAGNINO

Director
Fernando Farina

Curador
Roberto Echen

Coordinadora de Artes Plásticas
Silvia Chirife

Directora Administrativa
Myriam Tedesco

Coordinación de Catalogación
María de la Paz López Carvajal
Nancy Rojas

Producción
Marcela Jurado

Relaciones Institucionales
Graciela Sacco

Educación
Paulina Guarnieri

Conservación
Ana Suiffet
Mariel Heiz

Restauración
María Gabriela Baldomá

Investigación
Verónica Prieto
Mirta Sellarés

Diseño
Daniela Quintero

Comunicación
Andrés Alonso

Biblioteca
Adrián Camilletti
Ana Rovegno

Montaje
Sebastián Morselli
Joel Romero

FUNDACIÓN MUSEO CASTAGNINO

Presidente
Carlos María Zampettini

Vicepresidente Primero
Guido Martínez Carbonell

Vicepresidente Segundo
Silvana Ortiz de Couzier

Secretario
Mario Alberto Castagnino

Tesorero
Francisco H. Tempestini

Pro Tesorero
Juan José Staffieri

Vocales
Fernando Farina
Itatí Cuevas de Castagnino
Alberto Gollán
Horacio Langanone
Julia Tejerina de Argons
Salvador Avendaño
Ismael Szpecht
José Gabriel Castagnino
Georga María Magdalena Dungel de Kellerhoff
Lidia Teresa Satoris de Angeli

Retrato Fotográfico de Augusto Schiavoni
Florencia, 1914
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



EQUIPO EDITORIAL

Coordinador Editorial

Roberto Echen

Coordinadora Diseño

Georgina Ricci

Daniela Quintero
Lucía Bartolini

Traducción al Inglés

Marilyn Grandi

Editor para el Texto en Inglés

Charley Brindley

AGRADECIMIENTOS

Alejandra Tavolini, Ana Rovegno, Ana Suiffet, Arq. José Luis Bermúdez, Carlos Zampetini, Daniel García, Daniela Quintero, Emilio Ellena, Emilio Ghilioni, Fundación Museo Juan B. Castagnino, Gabriela Baldomá, Georgina Ricci, Irma Benassi, María de la Paz López Carvajal, María Ángeles Ascúa, Marilyn Grandi, Nelly Ellena, Personal de Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" + Macro, Rafael Sendra, Roberto Echen, Roberto Marcuccio, Rubén Echagüe, Silvina Couzier, Verónica Prieto.

Sin la amable colaboración de todos ellos la presente exhibición y el catálogo que la acompaña no habrían sido posibles

El acreedor Schiavoni

Estamos en deuda. Y ésta es una deuda insalvable.

Somos de los que hemos amado la obra de Schiavoni desde el momento en que nos encontramos con ella por primera vez. Sin embargo, o por eso, nos sentimos en deuda.

No se trata de deudas individuales, sino institucionales.

Y nosotros pertenecemos a una institución directamente relacionada con el objeto y el sujeto de la deuda.

Schiavoni fue, desde siempre, un olvido.

No para todos. Hubo, también desde siempre, un círculo de artistas, críticos y entendidos, que sintió apasionadamente la importancia de esa obra.

Por eso el problema es institucional. Y decimos institucional en sentido amplio. No nos hemos dado cuenta (institucionalmente) de que teníamos aquí mismo a uno de los más grandes pintores argentinos de su tiempo.

Lo peor, lo que hace insalvable esta deuda es que ya no podemos decírselo a él.

Todo lo que podemos hacer es mostrárselo a la ciudad y al país para que, aunque sigamos siendo deudores, esa obra comience a posicionarse donde siempre tuvo que estar: como una de las obras más importantes de nuestra historia del arte.

Esperamos que éste sea el comienzo de esa recuperación: este libro y esta muestra tienen ese propósito.

Y nos encontramos con personas como María Spinelli, la Fundación Castagnino, coleccionistas (entre otros) que comparten esa pasión y reconocen esta deuda. Por eso esto ha sido posible.

Estamos felices y esperanzados. Y estamos en deuda.

Roberto Echen
Fernando Farina

Schiavoni, Creditor

We are indebted to him. And it is an unpayable invoice.

We have loved Schiavoni's work since the first time we set eyes on it.

However –or precisely for that reason- we feel in his debt.

It is not an individual debt, but an institutional one.

And we are party to an institution directly related to the object and subject of this debt.

Schiavoni has always been the forgotten one.

Not for everyone. There was always, since the beginning, a circle of artists, critics and experts who passionately realized the importance of his work.

That is why the problem is institutional. And we mean institutional in a broad sense. We never realized (institutionally speaking) that we had here one of the greatest Argentine painters of his time.

Moreover, what makes this debt unpayable is that we can no longer settle it with him personally.

All we can do is show him to the city and the country, and though we will still remain in his debt, his work may finally take the place it always deserved: as one of the finest in our art history.

We hope this is the beginning of a recovery process: this book and this exhibition aim to achieve that goal.

And we find people like María Spinelli, the Castagnino Foundation, art collectors (among others) who share this passion and recognize this debt. That is why they have made this possible.

We are overjoyed and hopeful. And we are in debt.

Roberto Echen
Fernando Farina





Augusto Schiavoni (1893-1942)

A poco más de sesenta años de su muerte, Augusto Schiavoni continúa siendo prácticamente un enigma. Únicamente se han conservado algunos textos críticos sobre su producción, unos pocos datos acerca de su vida y un repertorio de pinturas disperso en colecciones particulares, en su mayoría falto de catalogación, documentación y ordenamiento. Sólo las obras en colecciones públicas han recibido una mayor atención. Entre ellas, la del Museo Castagnino de Rosario, que conserva cincuenta de sus pinturas y casi igual número de dibujos, es la mayor colección pública y la mejor documentada¹.

Este repertorio, aunque escaso, lo muestra como un pintor que ha sentado su propia norma a partir de una construcción plástica única. Si bien su pintura se ha difundido bajo el mito romántico del artista maldito y existe una tendencia a creer que nunca obtuvo reconocimiento alguno, durante la década del 30 su obra se difundió en algunos circuitos de vanguardia e ingresó a colecciones públicas. Con el tiempo, y a pesar de que la proyección de su producción fue algo limitada, tuvo gran repercusión en círculos casi cerrados del ambiente artístico de Rosario y cierto impacto en la crítica y la historia del arte del país.

Unas pocas personas han jalonado históricamente la difusión de su producción. Tempranamente contó con el apoyo de Emilio Pettoruti, Juan Zocchi y Gustavo Cochet. Pero fundamentalmente si ahora podemos emprender nuevos abordajes de su obra, es gracias a su hermana María Laura, y a los coleccionistas Isidoro Slullitel y Emilio Ellena, hombres clave en la historia plástica de Rosario.

Hoy Augusto Schiavoni es un artista de culto. Aquellos que lo admirán sienten por su pintura una atracción casi fanática. Y aunque éstos no son muchos, se lo puede considerar un verdadero favorito entre artistas, historiadores, críticos y coleccionistas.

Esta publicación busca contribuir a la puesta en valor de su obra, ampliando su difusión. Esperamos que la misma promueva nuevos abordajes que vengan a complementar, discutir y actualizar las reflexiones que hasta ahora surgieron en torno a la misma.

Pág.6
Estudio (detalle)
1916
óleo sobre tela
99.5 x 59.5 cm
MMBAJBC

Pág.8
Schiavoni junto a su padre, al iniciar sus estudios
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



Schiavoni en Florencia
c.1914
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC

El Doble Retrato

Cuando se emprende la búsqueda de referencias sobre la vida de Schiavoni, lo primero que llama la atención es la existencia de una doble descripción de su carácter. Por un lado, en su autobiografía Pettoruti se refiere a él como un hombre de ligero erotismo sexual, más aficionado a la juerga y el libertinaje que a su formación como artista². Por otro, en sus textos críticos de la década del 30, el pintor platense lo presentará también como un personaje morbosamente ensimismado y atormentado al que no duda en asociar con Van Gogh³. ¿Cómo fue que Schiavoni pasó de ser un mujeriego -que durante su estancia en Florencia ponía por delante del estudio la distracción- a transformarse en un "misántropo", en un ser "atormentado" y "huraño", recluido de la sociedad? Quizás podamos hallar algunos indicios de esta transformación inversa al revisar su vida y su carrera como artista.

Comienzos de Siglo en Rosario

Augusto Schiavoni nació en Rosario el 18 de julio de 1893. El escenario en el que vivió y trabajó no era sólo el de la Rosario Fenicia, imagen urbana surgida al calor del impulso agroexportador y comercial, en su rol de ciudad puerto. Era, además, la Rosario del teatro y la ópera; de la formidable demanda de actuaciones. Era también una ciudad de coleccionistas de arte, muebles y objetos europeos y de pintura e imaginería colonial. La Rosario de entonces que pugnaba por crearse un sitio en la trama cultural del país y del mundo, tal como New York o Buenos Aires lo hacían desde principios del siglo XX, vio surgir las primeras academias y salones de arte.

Los institutos de arte iniciales fueron producto de la iniciativa particular de artistas de origen europeo, algunos de los cuales se establecieron definitivamente en la ciudad. Estos traían consigo el sistema de enseñanza de sus lugares de origen como así también, principalmente, las influencias del realismo -en su vertiente española o italiana- o el "macchiaiolismo". A principios del siglo XX se formó en estos talleres la primera generación de artistas nacidos en la ciudad quienes, junto a sus maestros, contribuyeron a propiciar un medio artístico local de interés. A esta generación pertenecieron -además de Augusto Schiavoni- Alfredo Guido (1892-1967); Manuel Musto (1893-1940); César Caggiano (1894-1954); Gustavo Cochet (1894-1979); Domingo Candia (1896-1976); Emilia Bertolé (1898-1949); Luis Ouvrard (1899-1988), entre otros.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, el ambiente cultural de la ciudad vivirá la aparición de importantes publicaciones, aunque muchas de ellas de corta duración, reiterados intentos de formalizar el aprendizaje artístico y la conformación de agrupaciones que buscarán desarrollar la enseñanza o renovar la actividad artística en la ciudad⁴. Pero su verdadero robustecimiento se daría sobre todo con el surgimiento de las primeras instituciones ligadas directamente a la cultura: la Biblioteca Argentina y la Asociación "El Círculo"⁵.

Si bien el Museo Municipal de Bellas Artes, inaugurado en 1920, recién contará con un edificio definitivo a partir 1937 y la creación de una Escuela Provincial de Arte tendrá que esperar algunos decenios, muchas de las instituciones creadas entonces continúan siendo hoy parte de la vida cultural de la ciudad.

En esas primeras décadas, el "Salón de Otoño" -cuya primera edición (1917) fue organizada por la asociación "El Círculo" y a partir de entonces por una "Comisión Municipal de Bellas Artes"- fue otra iniciativa de gran importancia. Sus ediciones anuales permitieron a los artistas, exhibir y vender⁶ sus obras y a la vez confrontar sus producciones con las de otros, nacionales y extranjeros⁷. En estos primeros salones, junto a las de artistas locales, pudieron verse obras de Thibon de Libian, Daneri, Cupertino del Campo (cuando aún era director del MNBA de Buenos Aires), Fader, Curatella Manes, Pio Colivadino (entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes), Victorica, Pettoruti, entre tantos otros.

Es en estas exhibiciones, además, donde se abrieron nuevas líneas para el coleccionismo local⁸ y se hicieron muchas de las primeras adquisiciones para

el Museo de Bellas Artes de la ciudad, ya sea a través de la Comisión Municipal, de la Asociación "El Círculo" o de algunos particulares que con el tiempo donarían sus colecciones a dicha institución⁹. No cabe duda, por tanto, que la existencia del Salón y del Museo con sus exhibiciones periódicas significó un gran estímulo para la producción plástica. A la vez, contribuyó a reafirmar el oficio de artista como una ocupación posible entre muchas otras, diferenciándola más claramente de la de "decorador" o "escenógrafo", títulos que -a la par del de "pintor"- ostentaban los maestros de las primeras academias.

Augusto Schiavoni realizó su primera formación artística en Rosario antes y durante la creación de muchas de las instituciones mencionadas. Concurrió a los talleres de dos artistas extranjeros, ambos de origen italiano. Inicialmente asistió al Instituto de Bellas Artes "Domenico Morelli", que Mateo Casella –un pintor y escenógrafo representante del verismo¹⁰- fundara en 1905 como sucursal de la Academia de igual nombre de Buenos Aires, y que dirigía desde esa fecha¹¹. Allí se seguían los métodos modernos de enseñanza académica basados en la "pintura del natural", que incluía tanto el paisaje como la naturaleza muerta, el retrato y el desnudo¹².

Más tarde acudió a la Academia "Fomento de Bellas Artes", que entonces se hallaba bajo la dirección de Ferruccio Pagni (1866-1935). Pagni fue en Florencia discípulo de Fattori, pero con la polémica muestra de 1891, *La Promotrice*, se había apartado del *macchiaiolismo* de su maestro para volcarse a un lenguaje impresionista-divisionista de influencia francesa¹³.

Este artista livornese se había trasladado a Argentina a comienzos del siglo XX. En la academia que fundó en nuestra ciudad en 1908 enseñaba sobre todo "las leyes primeras del dibujo i la perspectiva, del claroscuro i el color"¹⁴. Pero era además "un hombre que usaba los violetas"¹⁵. En la Rosario de entonces el postmacchiaiolismo de Pagni era considerado moderno¹⁶. Quizás atraídos por esta condición, asistieron también a su taller otros pintores locales de la joven generación, entre ellos Manuel Musto, junto a quien Augusto Schiavoni partirá hacia Florencia en mayo de 1914.

Es difícil conjeturar cuál pudo haber sido la influencia que Casella o Pagni ejercieron sobre Schiavoni, ya que ningún museo conserva obras anteriores a su "etapa florentina"¹⁷ y los dibujos son lo suficientemente escasos como para disuadirnos de plantear una apreciación concluyente al respecto.

Florencia (1914-1917)

En Florencia, Schiavoni y Musto se instalan en Via dei Conti¹⁸ cerca de Santa Maria Maggiore, en las proximidades del Duomo. Musto permanecerá en Europa hasta que en 1916 deba regresar al país. Schiavoni, en cambio, prolongará su estancia un año más.

Muy probablemente el hecho de que al menos Musto poseyera familiares en Florencia, y quizás -aunque por el momento no es posible comprobarlo- la recomendación de Casella, confluyeron en la elección de Giovanni Costetti¹⁹ para continuar su formación en esa ciudad de Italia. A estas circunstancias habría que sumar que pocos años antes César Caggiano y Carlo Socrate²⁰ habían realizado un viaje de igual destino para estudiar con este mismo maestro.

Giovanni Costetti (1874-1949) es una figura que la historiografía italiana ha rescatado recientemente a través de varias exhibiciones, relecturas de su obra y catalogación de su archivo personal²¹. Fue escritor, crítico de arte, pintor y grabador, ilustrador de la *Divina Comedia*, admirador de la obra de Cézanne e introductor del Fauvismo en Toscana.

En el panorama florentino del momento, Costetti no era ciertamente un desconocido. En aquella ciudad muchos de los debates de la época se dieron en torno a distintas publicaciones en las que se discutían tópicos como el nacionalismo y la renovación artística y en las que tenía lugar una intensa producción literaria de vanguardia²². Ya en 1903 Papini y Prezzolini habían creado *Leonardo*, revista de arte, ciencia y literatura que contó con gran número de colaboradores, entre ellos Giovanni Costetti, quien además contribuía a esta publicación con ilustraciones.

Tres años antes de la aparición de *Leonardo*, Costetti había viajado con



Giovanni Costetti (centro) - Foto firmada y fechada por Costetti.
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



Schiavoni en Florencia
c. 1914
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



dibujo sobre papel
1915
23.7 x 17.8 cm
MMBAJBC



dibujo sobre papel (detalle)
sin fecha
31 x 21 cm
MMBAJBC

Soffici a París desarrollando un estilo muy próximo al de Cézanne, para elaborar más tarde un lenguaje cromático "de indudable matriz fauve", asumiendo el rol de intérprete de esta vanguardia francesa en Toscana²³. A su especial interés por el Fauvismo parece ligarse su fórmula personal del "sentimento della tavolozza" (sentimiento de la paleta) según la cual recomendaba la utilización expresiva del color para interpretar el mundo siguiendo la necesidad interior y despreocupándose por la imitación de la naturaleza²⁴.

Costetti fue un reconocido retratista que, según Barilli, asignaba al contorno de las figuras un rol fundamental, quizás como consecuencia de un temprano interés en la estética simbolista²⁵. La sistematización de sus escritos sobre arte ha dejado traslucir una inclinación por la búsqueda de un arte social dotado de espiritualidad y la profunda admiración que sintió por el medioevo, Giotto, Leonardo, Miguel Ángel y Cézanne²⁶.

Este perfil ecléctico y hasta contradictorio de Costetti nos permite reflexionar acerca de algunos aspectos observables en la producción de Schiavoni que quizás corresponda atribuir a la influencia de su maestro. Fundamentalmente el gusto por la línea, que lo aleja de la pinelada suelta de vertiente impresionista. Pero también otros aspectos que aunque tardasen en significar elementos visibles en su pintura -ya que aparecen en obras posteriores a la etapa florentina- bien pudieron haber provenido de este período de su formación. Entre éstos, un uso relativamente expresivo del color y, sobre todo, el interés por la obra de Cézanne.

La única fuente con que contamos para tratar de reconstruir la estancia de Schiavoni en Florencia son los escritos de Emilio Pettoruti. Hacia 1914, cuando éste traba amistad con Schiavoni y Musto²⁷, frecuentaba en Florencia el círculo de los futuristas. Visitaba sus muestras, leía la revista *Lacerba* y conocía los manifiestos del grupo²⁸. Pero no menciona la presencia del rosarino en ninguno de los escenarios culturales a los que concurre. Por el contrario, afirma que Schiavoni se hallaba demasiado ceñido a "viejos conceptos". Si no frecuentaban el mismo ambiente, su vinculación puede haberse debido al casual encuentro de compatriotas en tierra extraña. En tal caso, todo aquello que provocó el interés de Pettoruti no puede transferirse, sin cierta arbitrariedad, a las inclinaciones de Schiavoni.

Lo anterior no significa, sin embargo, que Schiavoni no pudiera haber tenido noticias acerca del Futurismo. Ferrer transcribe una anotación de Musto donde éste cita y critica claramente puntos del manifiesto fundante del Futurismo (París, 1909, y vuelto a publicar en Florencia en el marco de la *Esposizione di Pittura Futurista di «Lacerba»* en 1913 y 1914, muestra que Pettoruti había visitado). "De esta manera el Futurismo incendiará, metafóricamente, bibliotecas, academias, iglesias, universidades y destruirá cualquier orden lógico de sociedad y de moralidad y proclamará, en fin, la necesidad de la destrucción de todo lo que es viejo, tradicional y establecido (...) yo no veo en el futurismo algo de útil y de bueno para la sociedad."²⁹

Aunque este movimiento en modo alguno fue relevante en la producción artística de Schiavoni, podríamos suponer que esto no se debió a que lo desconociese sino quizás a que opinaba en forma semejante a la de Musto. Ya sea que el contacto con estas ideas se diese por medio de Pettoruti, Musto o incluso Costetti, lo importante es que el arte que se estaba realizando en esos momentos parece haber sido un tema de discusión durante los encuentros de estos artistas.

A pesar de los diferentes puntos de vista que seguramente existieron entre Pettoruti y Schiavoni, ambos comenzaron entonces una amistad que, aunque quizás esporádica, se extendió a lo largo de sus vidas. Algo que no puede afirmarse respecto de la relación entre el pintor platense y Manuel Musto quien, según lo describe Montes i Bradley, fue siempre enemigo acérrimo del arte de vanguardia³⁰.

Los dibujos y la producción florentina

Más allá de lo que pueda especularse, la única fuente comprobable acerca de qué miraba Schiavoni en sus primeros años como pintor y durante su es-

tancia en Florencia son sus dibujos. Estos muestran apuntes tomados de esculturas o calcos de esculturas, como la *Venus de Milo* y el *David* de Miguel Ángel, y retratos de personajes, entre los que se cuentan los modelos, su maestro y personas de la calle. Al momento no se conocen copias de frescos, ni referencias a obras futuristas o a la pintura metafísica. Salvo raras excepciones, son unos pocos bosquejos de su cuerpo, caricaturas de hombres, y retratos³¹. En algunos de ellos -claros ejercicios de aprendizaje- es evidente la insistencia en lograr el equilibrio y encuadre, en general en la representación de ancianos desnudos, prestando especial atención a la anatomía de los cuerpos. A pesar del intencionado rigor con que se aplica, hay en estas figuras un cierto resultado incómodo que les brinda un interés mayor al que tendrían si solo fuesen precisos ejercicios académicos.

Entre los dibujos que conserva el MMBAJBC hay dos cabezas de niño realizadas en lápiz que presentan un acabado más preciso. Tanto en esta ocasión como en la anterior, Schiavoni ha borrado insistentemente trazos previos. Pero en las cabezas, este procedimiento es utilizado para lograr efectos de luz, en lugar de tratarse de arrepentimientos o nuevas búsquedas de soluciones formales.

Además hay otros, que el rosarino denomina "dibujos al ocio", en los cuales realiza un registro caricaturesco de distintos personajes. Las figuras se encuentran superpuestas y muchas veces no respetan una orientación definitiva del soporte. Guardan algo de la factura rápida, sumaria y burlesca de quien intenta captar en pocos trazos el aspecto general de un personaje. Entre ellos, el que bien podría ser un presuroso retrato de Costetti llevando el mismo sombrero que en la fotografía conservada en el Archivo Schiavoni del MMBAJBC.

El reverso de esta obra reviste un interés particular dado que allí Schiavoni realiza, seguramente muchos años más tarde, uno de los pocos bocetos, si no el único, que se conservan de sus obras definitivas. En este caso es clara la relación que existe entre el paisaje anotado en el dibujo y el óleo *Arroyo* (1929, MMBAJBC).

En términos generales, el dibujo significó siempre un elemento de base en su obra. Quizás su reiterada formación académica hizo que éste se encontrase al comienzo de todas sus pinturas. Se sirve de la línea más que de cualquier otro elemento para reforzar la estructura específica que da a cada cuadro.

Un ejemplo temprano de la importancia otorgada a este elemento, incluso en la pintura, se halla en *Autorretrato* (S/F, MMBAJBC) que hasta el momento quizás sea su obra más reproducida. Aquí insiste en el trazo de contorno como si no confiase plenamente en la capacidad de la pintura y debiese asegurar el perímetro de las formas mediante el dibujo del pincel. Remarca la silueta de los labios, la línea de la barbilla, la anatomía de la oreja.

Possiblemente Schiavoni dudara muchas veces del efecto obtenido. Indicación de ello son los numerosos retoques y no menos frecuentes repintes que a veces son tan significativos que lo llevan a cambiar la fecha original de la obra. Esto resulta perceptible casi a simple vista en algunas pinturas como *Niña Florentina*³². En este retrato existe otro indicio de la disconformidad que atribuimos a Schiavoni, ya que en 1920 utiliza el reverso del cartón para realizar una pintura luminosa en la que el motivo encuentra un encuadre muy particular. Capta la balaustrada de una terraza y el techo de una vivienda, detrás de la cual se alza al menos un árbol³³.

Las características mencionadas hasta ahora para la producción florentina de Schiavoni son rasgos de estilo que éste conservará en toda su obra, aún cuando los combine en forma diferente o elija atenuar unos para resaltar otros. A la arbitraria sujeción al plano de la representación, la manera sintética de plasmar las formas, los arrepentimientos y la preponderancia de la línea es necesario agregar la alteración a la que somete las anatomías y el espacio. Un ejemplo temprano de este repertorio plástico puede hallarse en *Estudio* (1916, MMBAJBC). Aquí el fondo aparece libre de todo detalle, incluido el asiento en el que reposa la figura del anciano. Describe con particularidad la cabeza, algo pequeña para la robustez del cuerpo, mientras que el resto de la figura es definida por áreas más o menos amplias trazadas con cierta rapidez. Luego, asegura el vínculo entre figura y fondo mediante una línea de contorno realizada en un violeta algo saturado. En el cuerpo, ligeramente escorzado, confluyen puntos de vista diferentes a la vez que los detalles del sector derecho del mismo son presentados con mucha más nitidez que los de la parte izquierda. Corrige incluso una de las



boceto
sin fecha
carbonilla sobre papel
21 x 31 cm
MMBAJBC

img 1

img 7

img 3



Casa y taller de Augusto Schiavoni
El Saladillo - Rosario
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC

manos y al acortar los dedos, hace aún más evidente la diferencia de tamaños. Esta es una de las tantas deformaciones que introducirá en la anatomía de sus modelos. No hay sombras proyectándose sobre el fondo y más allá de la posición del cuerpo y de la masividad de la cabeza, ningún otro indicador espacial. Los fondos en las pinturas de Schiavoni en general, y las de este período en particular, casi nunca son absolutamente planos. Pero aún cuando modele las superficies provocando variaciones en el valor, el tono o la intensidad del color, no por ello ofrecerá claros indicadores de las particularidades del entorno.

Todo esto permite afirmar que ya en sus obras florentinas la personalidad plástica de Schiavoni difiere de las de sus contemporáneos rosarinos: ^{img 4} *Barbirrojo* (1917, MNBA) o *Estudio* no podrían haber sido pintados por otro que no fuese él. La conjunción de una peculiar combinación de colores aplicados en desenfadadas capas transparentes que a veces dejan traslucir la luminosidad del fondo, la ausencia casi total de sombras, la compresión del espacio pictórico y la síntesis en el tratamiento de las figuras, van configurando los ingredientes de un lenguaje marcadamente propio. También se manifiesta desde entonces, en mayor o menor grado, esa intensidad expresiva que imprime en los protagonistas de sus obras y que más tarde alcanzará a personas y objetos, convirtiéndolos en presencias algo inquietantes.

El regreso a Rosario

Cuando Augusto Schiavoni regresa a Rosario a los 24 años de edad, el panorama es un tanto diferente del que había dejado. Nuevas instituciones comienzan a formalizarse. Se lleva a cabo el primer Salón de Otoño y empieza a proyectarse la creación del primer museo de la ciudad, un Museo Municipal de Bellas Artes que, como se indicó anteriormente, sería inaugurado en 1920. Al año siguiente de su arribo (1918) Schiavoni comienza a enviar obras al Salón de manera casi ininterrumpida³⁴. Incluso obras de su autoría participarán en algunos salones posteriores a 1934, el año en que dejara de pintar.

Recién cinco o seis años luego de su regreso a Rosario se trasladará al barrio El Saladillo, en las afueras de la ciudad³⁵. En obras de 1922 anota junto a su firma el nombre de este barrio, y sólo a partir de 1923 aparecerá en los catálogos de los salones utilizando un domicilio correspondiente al mismo. Es en este sitio, muy cerca de su amigo Manuel Musto, donde Schiavoni instalará su casa y taller y donde la crítica asegura que se aisló de un medio que siempre fue hostil a su pintura.

^{img 11} Una de las primeras telas que allí realiza es *El Negrito* (1922, MMBAJBC). En esta obra, el tratamiento de la materia posee función estructural. En lugar de representar las sombras, resuelve el rostro del niño mediante una importante capa de óleo para luego extraerla de aquellos sectores que deben acusar el impacto de la luz. En las cejas, los ojos o el área debajo de la nariz raspa hasta llegar al soporte, de manera que las sombras no están representadas sino que son proyectadas materialmente por la capa pictórica que se encuentra encima de ellas.

A diferencia de pintores como Guido o Bertolé, los retratos de Schiavoni no muestran un fuerte vínculo con la alta burguesía rosarina. Por el contrario, habitualmente se retrató a sí mismo, a otros artistas, a familiares y a personas comunes del entorno en el que habitaba. En los catálogos de sus primeras muestras, este tipo de obras aparecen generalmente bajo el título de "Figura". Esto lleva a pensar que no le interesaba tanto la identidad de los sujetos representados como el potencial plástico que encarnaban, considerándolos más bien "motivos" equiparables a muchos otros.

Schiavoni pintó a su amigo y vecino Manuel Musto al menos en tres ocasiones. En una obra de 1928, éste se halla sosteniendo los pinceles, parado delante de una mesa donde reposa una paleta claramente rebatida y apoyada en equilibrio sobre un maletín de pintor. En ella aparecen manchas de pintura que guardan una doble identidad, en tanto que están sobre la paleta, como representación, pero también sobre la tela que observamos, como manchas. Tonos de gris, rosa, amarillo y blanco son los más claramente perceptibles. Llamativamente serán esos los colores que Schiavoni utilizará en forma predominante

cuando realice un nuevo retrato de su amigo en 1932.

Además de los retratos Schiavoni realizó cierto número de paisajes, varios de los cuales describen mediante peculiares encuadres las proximidades de su taller. En algunos de éstos, el horizonte está tan elevado que se convierte casi en un muro que bloquea la visión en profundidad. Acentúa los indicadores espaciales que ofrecen menos contradicción con el plano pictórico y atenúa las diagonales al trazarlas casi paralelas al plano del soporte, impidiendo de este modo la aceleración del espacio en rápidas líneas de fuga. Tal es el caso de *Fondo del Estudio* (1928, MMBAJBC), *Arroyo* (1929, MMBAJBC) y *Árboles* (1930, img 20 MMBAJBC).

En sus motivos de exterior, la representación del fragmento es también un recurso habitual. *Techo Rojo* (1932, MMBAJBC) comparte con la mayoría de sus pinturas la adscripción a un espacio limitado. Sobre un cartón que ha rasgado y en el que continúa pintando hasta llegar a los bordes, encaja incómodamente la planta alta de una casa, comprimiendo en forma drástica el espacio. De tal modo, la mirada queda cautiva, casi cercada en la superficie de una representación que ha privilegiado como otras veces "un retazo de terreno inmediato y familiar"³⁶.

Schiavoni, seguramente sin desecharlo, va consolidando su posición excéntrica en el medio local. Excéntrica, no en el sentido de extravagante o ridículo -tal como aparentemente lo veía el público de los salones³⁷- sino porque sus búsquedas giraban en torno a otro centro, un eje propio, un centro personal. En este medio artístico Schiavoni estaba, en cierta manera, solo. Lejos de la tradición, pero también apartado de los movimientos que gozaban de amplia aceptación como el impresionismo, el realismo o las corrientes americanistas. No contaba siquiera con el respaldo del prestigio europeo -polémico y discutido, pero prestigio al fin- del que sí disponían por ejemplo el cubismo o el futurismo. Sumido en sus propias búsquedas, trabajó en ellas enérgica y apasionadamente. Era, como dice Pettoruti, "un obrero del arte"³⁸. Pintaba horas y horas, hasta que a veces sólo "quedaba en el caballete una tela rasgada"³⁹.

Muy posiblemente, tal como lo describen quienes lo conocieron, Schiavoni ignorase, o al menos no siguiese, las búsquedas de las vanguardias europeas -esos "ismos" que para Musto eran casi una afrenta. Es imposible, sin embargo, no encontrar semejanzas entre sus hallazgos y los de algunos artistas como Cézanne o Matisse. Con ellos Schiavoni está emparentado por ciertos rasgos de estilo, por los encuadres extraños, el aplanamiento del espacio pictórico, la paleta luminosa, el desapego del naturalismo pedestre -puramente mimético- y por el cultivo de un realismo más genuino, más intenso, conectado al ser de las cosas sin abandonar la figuración.

Dejando de lado los tempranos ejemplos de los que no se poseen noticias suficientes, en general los tipos de encuadre tan particulares y los recortes algo arbitrarios de los motivos son también atributos de sus naturalezas muertas⁴⁰. Es en estas pinturas donde podemos encontrar algunos de los argumentos más sólidos de estos acercamientos.

Antes de transformarse en pinturas, las naturalezas muertas constituyen composiciones de un número dado de elementos que los artistas van disponiendo sobre una superficie real, siguiendo ciertos principios que responden igualmente a preferencias personales como a inquietudes plásticas que pueden ser más generales. Cada elemento propone un desafío y es el artista el que escoge, al elegirlo, los modos en que enfrentará estos retos. Ampliando este criterio, no es ilógico afirmar que en el arte figurativo todo estilo queda definido no sólo por cómo se representan los objetos, sino también por qué objetos se decide representar. Cuando hallamos construcciones semejantes en estas composiciones previas a la obra, lo que estamos viendo es, entonces, mucho más que una mera coincidencia en los elementos a ser representados. Enfrentamos vocaciones de estilo que son equiparables.

Frutas (1929, Colección Zampettini) está compuesta con una paleta de colores vibrantes en la que se representa una mesa sobre la que posan un cierto número de frutas, un búcaro con unas pocas flores blancas y un pequeño canastillo de mimbre contenido otras frutas. Existe en el Philadelphia Museum of Art una naturaleza muerta de Matisse⁴¹ en la que aparecen, en posición invertida, los mismos elementos: frutas, un florero y un canastillo abierto de manera semejante, donde descansa, enmarcado por el halo de mimbre de la tapa, un ana-



Casa y taller de Augusto Schiavoni
El Saladillo - Rosario
ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



Frutas

1929
óleo sobre tela
80 x 80 cm
COL. ZAMPETTINI

ná. Es verdad que los colores son otros y que el encuadre es diferente, más concentrado sobre el motivo en la obra del rosario. Por otra parte, en el florero de Schiavoni, en lugar de los sutiles reflejos de la obra del francés, hay cortas y sólidas bandas de luz que se adhieren a la superficie de un objeto que deja translucir las verdosas reverberaciones del fondo. Pero a pesar de esto, existe una evidente afinidad plástica, una mutua despreocupación por las leyes de la perspectiva, una vocación de simplicidad y una búsqueda de la armonía tonal que son comunes a ambos.

Independientemente de la cercanía entre los motivos que son representados en estas obras, existen otras pinturas de Schiavoni en que todos estos atributos -sumados a la calidad táctil que adquiere la pintura sobre la tela y los ritmos establecidos por la paleta- evocan mucho más directamente la pintura de Matisse. El ejemplo más claro quizás sea *Crisantemos* (1931, Colección Ellena). Las naturalezas muertas de Schiavoni, como las del francés, reúnen un repertorio más o menos estable de objetos. Se trata por lo general de elementos simples que podrían hallarse en cualquier hogar de clase media: frutas, flores, mate⁴², platos, tazas, mesas cubiertas por manteles, verduras, un cántaro de barro. Todos ellos componen, como afirmó Aragón refiriéndose a Matisse, una "paleta de objetos"⁴³ básica que Schiavoni utiliza para crear un repertorio de obras, distintas cada vez.

img 21

Algunas veces lo vemos retomar una composición en particular. *Naturaleza Muerta* (1929, MMBAJBC) fue la primera obra con que obtuvo un cierto reconocimiento: presentada al Salón de Rosario de 1931, terminó siendo adquirida por la Comisión de Bellas Artes para integrar la colección del Museo Municipal de la ciudad⁴⁴. Seguramente a causa de esto, se convirtió en el paradigma de una composición exitosa que repitió, complejizando el número de objetos, durante la década del '30⁴⁵. En estas y otras naturalezas muertas como *Naranjas* (1931, Donación Slullitel), el manejo del espacio y la construcción de las formas, ligan su producción con la de Cézanne.

La referencia a este pintor se da también, en cuanto al tema y a los elementos elegidos para tratarlo, en *El Juego de Cartas* (1931, MMBAJBC). Hacia 1890 Cézanne realizó varias versiones sobre esta temática, modificando el número de personajes. En estas, la escena se complementa con distintos elementos como espectadores, una cortina, un cuadro, una repisa, pipas, una botella de vino. Algunos de estos objetos también están presentes en la obra de Schiavoni. A la pipa y la botella, agrega una cajita de fósforos y un vaso con vino. Sobre la botella se lee "Garnache", en lugar de Garnacha. El pretendido afrancesamiento del nombre de la bebida y la reelaboración del tema hacen pensar en una obra construida como tributo al pintor francés. A esto podríamos agregar que el jugador de cartas de Schiavoni guarda una sugestiva similitud con el retrato fotográfico que Emile Bernard hiciera de Cézanne en 1904.

Claro está que a falta de datos que permitan contrastarla, esta hipótesis sólo funciona aquí como guía para la exposición. Estas especulaciones, más allá de las relaciones puramente plásticas, se basan únicamente en que hacia 1930 Cézanne era un artista que gozaba de una conocida reputación dentro y fuera de Europa; y asimismo en el hecho de que Costetti -maestro florentino de Schiavoni- sentía un especial apego por la obra del francés, una afición que seguramente transmitió a su discípulo.

Son igualmente evidentes las distancias que separan la producción de ambos pintores. En la obra del pintor de Aix existe, por un lado, una mayor complejidad espacial y compositiva. Por otro, éste hace uso de una pincelada heredera del Impresionismo para efectuar un análisis constructivo de los objetos que exuda un alto grado de racionalidad.

A diferencia de Cézanne o de Matisse, Schiavoni no parece haberse sentido atraído por el tipo de trazo recogido del Impresionismo, ni por el exotismo. Su vocación figurativa, por otra parte, responde a un lenguaje plástico mucho menos programático. En realidad, el aspecto más sistemático de su obra radica en el ímpetu casi salvaje con que aborda sus pinturas, en el manejo que hace del espacio y en una progresiva soltura en la factura, que respeta cada vez menos el concepto de "acabado". Para continuar con ejemplos tomados de entre sus bodegones, en *Duraznos* (1931, Colección Ellena), *La Taza* (1933, MMBAJBC), o *Magnolias* (MMBAJBC, 1934), divide el lienzo en dos bandas horizontales paralelas. De éstas, la inferior servirá de soporte a los objetos, mientras que la supe-

img 32

img 50

img 55

rior delimitará el fondo del espacio. Si en *La Taza* aparece una línea continua que marca el borde de una posible mesa no ha utilizado sin embargo ningún tipo de imprimación para el soporte, cuyas propiedades se traslucen a través de la capa de pigmentos. En *Rosas* (1931, MMBAJBC) no vacila en dejar sin pintar pequeños sectores de la tela. En *Magnolias*, por su parte, ha suprimido toda referencia a los límites y dimensiones de la superficie de apoyo de manera que las flores sólo consiguen separarse del fondo por el espesor de la materia con que han sido representadas. Lo mismo sucede con la compotera y las frutas de *Natu- raleza Muerta* (1926, Colección Stein) donde además el fondo y la mesa están trabajados casi con los mismos tonos de pigmento. En todos los casos, sin embargo, se trata del mismo tipo de espacio (sumamente estrecho) que habitualmente utiliza para sus paisajes y retratos.

Las vinculaciones establecidas anteriormente en modo alguno implican que Cézanne o Matisse hayan sido los mentores o inspiradores de la producción de Schiavoni. Por el contrario, sólo abren la posibilidad de establecer un correlato entre los hallazgos y exploraciones que muchos artistas realizaban tras el desmantelamiento espacial del Impresionismo y durante la primera mitad del siglo XX. Se trata únicamente de itinerarios paralelos donde las semejanzas son tan contundentes como los rasgos que los mantienen distanciados.

Único en su especie

Tal como afirmó Pagano, Schiavoni era un raro. Pero no entendiendo este adjetivo en el sentido de *freak*, de extravagante, sino en el de *rarus*, de escaso en su clase o especie. Era un espíritu audaz en un "ambiente chato, absurdo, indiferente e incrédulo espiritualmente"⁴⁶. La representación siempre sujeta a la bidimensionalidad del soporte, los rasgos simplificados de sus personajes, la luz ubicua -que se extiende con igual fuerza sobre la superficie del cuadro- y la falta de un acabado pulido son las características más sobresalientes de su producción. No pudiendo trazar una genealogía que lo vinculase con la historia de la pintura de Rembrandt a Courbet y de allí al Impresionismo, sus contemporáneos ligaron su obra con Giotto o con los *quattrocentistas* italianos. Hablaron con igual vehemencia del primitivismo, de la afición metafísica y del ingenuismo en su pintura.

Incluso quienes lo apoyaron e intentaron modificar la visión peyorativa que se tenía de sus obras no parecían comprender cabalmente lo que éstas significaban y en un intento de explicarlas, echaron mano de justificativos extra-artísticos que sólo vinieron a complicar aún más la situación. El texto de Pettoruti de 1932, por ejemplo, ligaba personalidad y soluciones plásticas bajo el gran paraguas de la mitología romántica. El "doble retrato" de Schiavoni que Pettoruti traza en sus escritos, contribuyó a que se asociara la soledad de su vida a la de sus personajes. Una vez establecido el paralelismo entre su biografía y su carácter con los de Van Gogh, designarlo como un "pintor maldito" fue una conclusión fácil que se acomodaba a la opinión de un público que no lograba apreciar su producción en términos más apropiados.

Los juicios sobre su pintura se basaron, enriqueciéndose y complicándose, en esta, una de las primeras lecturas críticas sobre su obra. Nutrido por las páginas dejadas por Pagano y Zocchi, el escrito del pintor platense se convirtió en la norma que regló casi todos los abordajes sobre el particular estilo de la producción de Schiavoni. La construcción de su imagen como pintor torturado se alzó en un mito que adquirió potencia soberana por ser el único disponible. Del romanticismo se llegó a lo fáctico y todos los términos, personales y estilísticos, se confundieron en una maraña de malentendidos. Así, la particularidad de este pintor, que sus contemporáneos advirtieron y a veces calificaron de "primitivismo", se transformó en "ingenuismo". Y su personal forma de pintar en "espiritualismo" de sesgos metafísicos u oníricos, o simplemente en "rareza".

Los problemas que conllevan estas asociaciones son casi obvios. En primer término habría que replantear cuáles de las influencias o características sugeridas más frecuentemente para la obra de Schiavoni resultan visibles en su producción hoy.



Henri Matisse
Nature morte
1925
oleo sobre tela
81 x 100 cm
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART



ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC



ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC

Schiavoni y el primitivismo

Si bien no es este el lugar para un rastreo del término a nivel historiográfico, me parece importante presentar unas pocas cuestiones al respecto. Cuando el arte moderno vino a quebrar el principio naturalista de representación, el valor de una obra sufrió muchas veces un desplazamiento hacia su capacidad expresiva en tanto representaba los sentimientos individuales del artista. A grandes rasgos, este giro condujo a la reevaluación de algunas imágenes no-naturalistas mediante el empleo del término "primitivo" que adquirió así un nuevo anclaje, fijado más o menos claramente en torno a los conceptos de "originalidad", "vitalidad" o "auténticidad". Es sobre todo con ese sentido que pasó a nutrir el vocabulario de la crítica de arte moderno. Pero por fuera de este proceso, "primitivismo" refería más bien a "inmadurez", "incapacidad" o "tosquedad". En esta última forma eran vistos los artistas del primer Renacimiento, de los cuales se valoraba su justificada "candidez" ya que, después de todo, se hallaban "al inicio del progreso" o, lo que es igual, en "la infancia del arte"⁴⁷.

El adjetivo "primitivo" se ha utilizado para referirse a la obra de Schiavoni en al menos tres sentidos diferentes. En algunas críticas⁴⁸ se lo empleó claramente desprendido de la idea de modernidad a la europea y en tal caso conservó todo el peso de un sentido crítico. En el medio local, donde en las primeras décadas del siglo XX el abordaje de las obras se efectuaba sin demasiado rigor conceptual y sobre todo desde los supuestos naturalistas, el valor de una pintura residía en su capacidad de devolver una imagen del mundo fácilmente identificable. Es decir que la legitimidad de una obra se basaba en una suerte de principio de correspondencia entre lo representado y la naturaleza. Un cronista del diario La Capital manifiesta claramente tal valoración al plantear que la de Schiavoni es "una pintura interminada, de técnica que confusamente invade el primitivismo"⁴⁹.

En otras ocasiones⁵⁰ este término se empleó para inscribir la obra de Schiavoni en el retorno al primitivismo propio de los "nuevos" movimientos artísticos. Pronunciada durante el mes de agosto de 1932 y auspiciada por El Ateneo, la conferencia de Zocchi rescataba como "valores artísticos locales" a Gustavo Cochet y Augusto Schiavoni. Ambos eran para él una "muestra del primitivismo artístico" propio de movimientos "de los últimos tiempos", que recuperaban las "energías esenciales" para crear "formas revolucionarias". Aquí, claro está, el término no poseía un sentido negativo.

Por último, en las críticas posteriores y siguiendo la línea expuesta más arriba, el término "primitivo" se ligó a la preferencia de Schiavoni por la obra de los pintores del *quattrocento* italiano. Aunque tal inclinación es algo difícil de comprobar, es cierto que Schiavoni casi siempre prefirió para sus obras una terminación opaca e incluso sin barnices que reforzaba las características propias de los pigmentos, algo que aproximaría sus obras a la de los fresquistas italianos. Pero si sumamos a lo anterior los particulares puntos de vista y sistemas de proporciones empleados, la manera en que lo representado se acomoda sobre el soporte y la casi ausencia de indicadores espaciales, quizás valdría más pensar en una síntesis plástica que echa mano de varios recursos disponibles más que en un diálogo directo con los *quattrocentistas*.

Schiavoni y la metafísica

Es Juan Zocchi, en la misma conferencia antes citada, quien habla de Schiavoni como un "esteta metafísico". El término allí venía a describir la "tipificación psicológica" que éste realizaba de sus retratados. Es decir que era empleado para manifestar que en los retratos de Schiavoni no era posible hallar una referencia naturalista de los sujetos, sino que sus representaciones superaban lo inmediatamente visible para penetrar más allá de la "correspondencia natural" entre la cosa y lo representado, antes que para vincularlo al movimiento encabezado por Giorgio De Chirico. En la obra de Schiavoni no aparecen el clima onírico ni los espacios fríos con la típica perspectiva acelerada de este movimiento italiano que sí pueden apreciarse en algunas obras de Spilimbergo

o de Berni⁵¹. Sin embargo, en un intento de justificar su producción emparentándola con esta vertiente de la pintura italiana, se ha hablado del "aire extático de sus ensueños"⁵², y señalado atributos como "religiosidad" y "espiritualismo"⁵³ o "estatismo de carácter metafísico"⁵⁴. Si bien el término "metafísica" puede ser utilizado como un adjetivo para describir ciertos aspectos de la obra de Schiavoni, tal como lo hiciese Zocchi, no es lícito hacerlo para atribuirle la adscripción a este movimiento, cosa que sería más natural en pintores como Pacenza o Cúnsolo, por ejemplo.

Schiavoni y Van Gogh (o Schiavoni y el aislamiento y la locura)

Otras veces, se ha buscado explicar la producción de Schiavoni aludiendo a su enfermedad, a su rebeldía, a su soledad. Estos planteos que tratan de dar cuenta de la atipicidad de su obra a través de su vida, fueron iniciados por Pettoruti. Cuando éste amalgamaba la personalidad del rosarino a su estilo y seguidamente asociaba su existencia con la de Van Gogh, dejaba abierta la posibilidad para que la crítica posterior tratase los términos con que aludir a ambas - la vida y la obra- como si fuesen lógicamente intercambiables. Con ese referente, Pettoruti describe a los personajes que Schiavoni representa -calificándolos de "seres idos", "ecos" de la "angustia de su vida"- como un reflejo de "la incomprendión" del medio y de su personalidad "hosca" o "torturada". En otros cronistas, críticos e historiadores, el aislamiento -que ocupaba un lugar central en la crítica del platense- se ligó rápidamente a un síntoma o consecuencia de su locura, según el caso. Es decir que la referencia a la insanía de Schiavoni no resultaría significativa para este trabajo si no se hubiese intentado explicar su obra su obra a través de este complejo cuadro, en el que no fue menos importante el aporte de Pagano⁵⁵. Es un hecho que Schiavoni terminó su vida cuando hacía tiempo se hallaba internado en el Hospital de Alienados. Pero resulta imprudente, de más está decirlo, calificar retrospectivamente su producción basándose en tales circunstancias. Muchas veces el impacto causado por la producción de otros artistas también llevó a especulaciones semejantes⁵⁶. Basta con revisar los comentarios acerca de Cézanne⁵⁷. La similitud respecto de los calificativos aplicados a las obras y a la vida de ambos pintores puede servir aquí de ejemplo. Pero mientras que en el caso del francés ninguna alteración fisiológica vino a confirmar estos juicios, en lo que respecta a Schiavoni, la situación fue totalmente la opuesta. No está de más entonces preguntarse en qué punto de su carrera Schiavoni habría perdido la razón.

Muchos han afirmado de manera informal que Schiavoni padeció de sífilis, una enfermedad muy común a comienzos del siglo XX⁵⁸. Estas sospechas concuerdan tanto con la tendencia a romantizar la vida del rosarino -el aislamiento podría deberse asimismo a un intento de ocultar las secuelas de esta afección- como con el estado de enajenación en el que tradicionalmente se supone que cae tras la muerte de su madre. El cuadro de "parálisis general progresiva en período estacionario" diagnosticado por una junta médica en 1940⁵⁹ condice con la fase final de aquella enfermedad. En el mismo documento donde se recogen estos datos, se citan además los trámites sucesorios que tuvieron lugar tras la muerte de la madre y uno de los hermanos del pintor, en 1936, y en tal ocasión no hubo necesidad de designar para éste un tutor legal, lo que indicaría que quizás aún se encontrara en pleno uso de sus facultades.

Mucho antes y después que él otros han debido lidiar con un medio reticente o poco preparado para la recepción de nuevos lenguajes plásticos. Esa circunstancia sin embargo no condujo a todos ellos a encapsularse en un sitio apartado. Quizás en el alejamiento de Schiavoni haya pesado también el hecho de que, a diferencia de lo sucedido con otros artistas renovadores o de vanguardia, éste nunca terminó de formar parte de algún círculo o agrupación que pudiese actuar como estructura de contención o núcleo de intercambio de ideas. Difícilmente sus amigos más próximos pudiesen constituir referentes apropiados para sus reflexiones estéticas. Alfredo Guido sostenía la necesidad de un arte americanista, Musto despreciaba a los artistas modernos y Cochet sólo recalaba en Rosario de manera intermitente. Pero más allá de estas circunstan-



ARCHIVO SCHIAVONI
MMBAJBC

Augusto Schiavoni Inauguró Una Muestra en "Signo"



Un aspecto de la muestra del pintor Augusto Schiavoni, realizada hacia finales de 1930.

Exhibición de Augusto Schiavoni
Salón Azul de la Confitería La Perla
FUENTE: La Tierra, Rosario, 16 de octubre de 1932

Archivo Schiavoni
MMBAJBC

cias, sus lenguajes plásticos poco tenían que ver con el suyo. Schiavoni fue sin duda un raro en el arte argentino. Pero lo fue aún más en un medio como el rosarino que durante los años '20 se debatía sobre todo entre el impresionismo, el americanismo y la búsqueda de un acabado pulido algo académico, sin renunciar nunca a la figuración naturalista. Dejando de lado la etapa surrealista de Berni, exhibida en Buenos Aires, y las tentativas geometrizantes de Vanzo, que igualmente podrían provenir del cubismo, del futurismo o de su inclinación por el Art Déco, en esta ciudad los vínculos con la figuración naturalista se mantienen durante los años '30 incluso en aquellos que comienzan a enarbolar banderas políticas junto a las estéticas. En esa década en que se crean las agrupaciones Refugio⁶⁰ y La Mutualidad⁶¹, y los senderos del arte parecían separarse del Impresionismo y del academicismo, Schiavoni continuaba siendo un cuerpo extraño⁶². No es absurdo pensar que en realidad su soledad fuese, al menos en principio, la propia de un creador que no hallaba con el medio ningún diálogo posible.

Quizás uno de los ejemplos que mejor da cuenta de estas circunstancias es el enorme contraste en la recepción crítica de sus obras durante el Salón de Otoño de 1935. El cronista del diario La Capital no deja de apuntar en un tono altamente crítico que el envío de Schiavoni era "exótico" para luego afirmar que este era un artista que resultaba "pobre y sin trascendencia"⁶³. El reportero de La Nación, en cambio, tiene una visión completamente diferente sobre su obra. No sólo *El Chico de la Gorra* (1934, MMBAJBC) aparece reproducido en el artículo junto al envío de Berni, sino que además afirma que aunque algunos desestiman su pintura, ésta posee una "sensibilidad delicada" a la que arriba sin necesidad de ningún "alarde de oficio"⁶⁴.

Discrepancias semejantes en los juicios valorativos sobre sus telas se manifestaban ya en 1932. Cuando Schiavoni expone en Signo-Buenos Aires (Hotel Castelar) el periodista de La Capital, aunque reproduce el texto con que Pettoruti prologa el catálogo, manifiesta su desacuerdo con el mismo al señalar la tosquedad de la factura y lo inacabado de sus obras⁶⁵. Meses más tarde, sin embargo, este mismo medio publica una nota en referencia a la muestra de Schiavoni en Signo-Rosario (Confitería La Perla) en un tono muy diferente al anterior⁶⁶.

Aunque probablemente sea otro el redactor responsable, no es la identidad del mismo lo que aquí importa. Resulta mucho más interesante pensar en el tenor de las opiniones encontradas que provocaba su pintura y en el impacto -aunque fuese escaso- que este juicio positivo pudo haber tenido en el medio⁶⁷. Lo primero que se tendería a suponer es que el contenido de las exhibiciones difería sustancialmente en uno y otro caso. Pero si bien hubo una reducción importante en el número de obras expuestas⁶⁸, Schiavoni mostró en Rosario un gran porcentaje⁶⁹ de las pinturas que había exhibido en Buenos Aires. Más aún, otras de las obras expuestas en el Hotel Castelar pero no en la Confitería La Perla, habían sido exhibidas cuatro años antes en Rosario en la Cooperativa Artística de Pedro Diez sin recibir mayor atención de la prensa.

Conjuntamente con la nota de La Capital otro medio local, el diario La Tierra, publica no uno sino dos comentarios sobre la exhibición en Signo-Rosario. En la primera, un cronista cuya identidad se desconoce, afirma que "la ciudad sigue ignorando que tiene en Augusto Schiavoni a uno de los más grandes artistas argentinos de todos los tiempos", a la vez que se lamenta de que solo hayan asistido a la inauguración "los habituales parroquianos de la confitería". La segunda, firmada por Cochet, incluye la reproducción (invertida) de una de las obras más ambiciosas de nuestro pintor: *Con los pintores amigos*⁷⁰ (1930, MMBAJBC). Esta pintura, que según el catálogo no formó parte de la exposición, recién se daría a conocer al público en general -según los datos disponibles- en 1937 durante el XVI Salón 'El Círculo' de Rosario. Desde las páginas de La Tierra, Cochet se queja de que el público prefiera una "reproducción en colores a un cuadro o un grabado hecho por un artista" lo que conduciría a éste a "encerrarse o apartarse de ese público cada vez más inculto". Busca aleccionar al lector afirmando que el valor de una obra no reside en el "virtuosismo" con que se imite la naturaleza, sino en "la emoción puramente plástica" que ésta hace experimentar. En tal sentido, Schiavoni es para él "el pintor mejor dotado" que ha conocido, y sus obras son "pintura en el verdadero sentido del arte de la pintura".

Indudablemente, algo había sucedido entre agosto y octubre de ese año

que de pronto levantaba tantas voces a favor de la pintura de Schiavoni. Para comenzar, durante el año anterior dos de sus obras⁷¹ habían sido incorporadas a la colección del Museo de Bellas Artes de La Plata, del cual Pettoruti era director. Pero además quizás no deban desestimarse la importancia de la muestra del rosarino en Buenos Aires, ni las conferencias de Juan Zocchi en la Biblioteca Argentina de Rosario mencionada con anterioridad.

El contenido de estas conferencias fue resumido en varios medios locales. Periodista, autor teatral y crítico de arte, Zocchi era en la Rosario de entonces un poderoso formador de opiniones. Estos hechos bien pudieron contribuir a que se prestara mayor atención a las obras de Schiavoni.

Respecto de la importancia de la muestra en Buenos Aires, no sólo la obra del pintor era exhibida en aquella ciudad fuera del contexto de los salones⁷², sino que el espacio en que realiza esta exposición ocupaba un lugar muy significativo entre los intelectuales. A partir de 1932, el subsuelo del Hotel Castelar funcionó como un sitio de reunión para personajes de la cultura, argentinos y extranjeros. Primero se lo conoció como Peña del Hotel Castelar y poco más tarde como "Signo". Dirigido por Leonardo Estarico, este pequeño ámbito fue enclave para diferentes exposiciones, veladas culturales y una suerte de café literario que contó con la presencia de García Lorca, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo y Jorge Luis Borges, entre otros. En una fotografía publicada por La Prensa, se registra uno de los eventos realizados allí mientras las obras de Schiavoni se hallaban expuestas.

Nuevos espacios como éste, frecuentados por artistas e intelectuales de vanguardia durante la década del '30, contribuían a crear un ambiente más receptivo para nuevas formas de pintura en Buenos Aires. En 1932 Signo presentó, poco antes de la muestra de Schiavoni, una exhibición en la que participaron Pettoruti, Spilimbergo, De Larrañaga, Gómez Cornet y el escultor Musso. También expuso allí Xul Solar, quien a partir de 1933 empezaría a colaborar en *El Hogar*. Fundada en 1904 por Alberto Haynes, primero se denominó *El Consejero del Hogar* y fue luego una de las pocas publicaciones argentinas de este tipo en alcanzar difusión a nivel internacional. Con el tiempo se transformó en un semanario que, además de relatar los principales acontecimientos sociales, encumbraba el arte, la literatura, la historia y las costumbres nacionales, a la vez que fue un importante vehículo para la obra de numerosos historietistas. Esta revista, en la que también colaboró asiduamente Emilia Bertolé, aparece reproduciendo claramente en una de las obras de Schiavoni (*Composición 1932, Colección Particular, paradero desconocido*⁷³) y sugerida en el *Retrato del Pintor Manuel Musto* (1932, MMBAJBC). Retrospectivamente se ha reconocido esta publicación tanto por su valor sociológico como literario. No es posible, sin embargo, reconstruir la opinión que el rosarino tenía acerca de ella y sobre todo, cuáles eran sus "modos de leerla". Para intentar arrojar cierta luz sobre sus opiniones estéticas, es preciso recurrir a otro tipo de fuentes.

Existe sólo una cita de la voz que podría haber tenido Schiavoni en el contexto plástico de su época⁷⁴, pero sistemáticamente he tendido a rechazarla como documento fiable. Esto se debe a dos motivos: en primer lugar -y aunque suene aporético- es el único testimonio de esta clase que se conoce y por tanto la imposibilidad de contrastarlo con otras fuentes me lleva a permanecer alerta respecto de su autenticidad. En segundo lugar, es una declaración demasiado compleja para ser transcrita textualmente, claro está que siempre existe la posibilidad de que Pettoruti haya tomado nota de la conversación sostenida con su colega. Aunque el sabor determinista de la cita lleva a pensar más en las lecturas que el pintor platense ha realizado⁷⁵ que en cualquier otra cosa, podríamos asumir por un momento que esta es efectivamente la voz de Augusto Schiavoni. De ser así, en su afirmación se combinarían矛盾地 the pensamiento positivista-determinista de Hippolyte Taine, para quien *race, milieu, moment* marcarían la causa última de un estilo o concepción dominante, con un juicio tolerante hacia las distintas tendencias artísticas que se encontraría en las antípodas de la intransigencia propia de algunos movimientos de vanguardia tanto del país como europeos. Si este testimonio pertenece efectivamente a Schiavoni, podría verse aquí un indicador para comprender que trataba, a un tiempo, amistad con hombres que encarnaban posturas estéticas e ideales acerca de cuál sería el futuro del arte del país tan disímiles como Pettoruti, Cochet, Musto, Guido y quizás Bikandi. Algunos de ellos aparecen representados en la



Exhibición de Augusto Schiavoni
subsuelo del Hotel Castelar

FUENTE: La Prensa, Buenos Aires, 14 de agosto de 1932
Archivo Schiavoni
MMBAJBC



Con los Amigos Pintores

1930

óleo sobre tela

200 x 190 cm

MMBAJBC

obra que mencionamos anteriormente a propósito del artículo que Gustavo Cochet escribiera para *La Tierra* en 1932. *Con los pintores amigos*, tanto por su tamaño (2,00 X 1,90 m), por el número de personajes y elementos representados, como por la amplia gama de colores utilizados y la complejidad de la composición, es una de las obras más ambiciosas de Schiavoni. En ella aparecen tres hombres sentados, compartiendo una botella de vino. Los objetos que se encuentran sobre la mesa, constituyen en sí mismos una suerte de "naturaleza muerta", mientras que los personajes -aunque perfectamente ligados por la estructura compositiva- aparecen tan desvinculados unos de otros como si fueren retratos independientes, algo que en cierta forma apunta Guido al afirmar que se trata de un "grupo de retratos"⁷⁶ y no de un retrato de grupo. En primer plano, con sombrero y un abrigo de color naranja-ocre, se encuentra Manuel Musto. A un lado de éste, de traje y con la mano en el mentón, retrata a Alfredo Guido. En el fondo se ve el atril con la tela donde Schiavoni está trabajando, mientras el pintor se encuentra a un lado de Musto, sosteniendo el pincel. Detrás de la mesa y sujetando un vaso, un tercer hombre generalmente identificado con José de Bikandi. No existen en realidad fuentes confiables para estas atribuciones. Aunque es casi seguro que los personajes de Guido y de Musto son aquellos señalados, respecto de la identidad del tercer retratado hay mayores dudas. Podría tratarse de cualquiera dentro de su círculo de allegados. La publicación de una imagen de esta obra en el artículo *La Tierra* del 32 señala incluso la posibilidad de asociarlo con Gustavo Cochet. Este tipo de interrogantes nos conducen nuevamente a reflexionar sobre la relación que Schiavoni sostuvo con la pintura que se realizaba en Rosario en ese momento. Incluso el retrato, un género regido por el imperativo de evocar un parecido con el modelo, es para Schiavoni lícitamente maleable en pos de una búsqueda plástica determinada. Quizás por este tipo de decisiones es que su obra encajaba mal en un ambiente que requería la publicación de un texto de advertencia para quienes visitasen la exposición de Pettoruti⁷⁷ y que sistemáticamente mostraba preferencia por una pintura altamente naturalista⁷⁸ o de vertiente americanista.

Rubén Echagüe es el primero que ha visto en esta obra un fuerte tono humorístico, basándose en su indiscutible filiación con las pinturas cortesanas *Las Meninas* de Velásquez y *La Familia de Carlos IV* de Goya⁷⁹. Tal apreciación me parece sumamente valiosa dado que nos habla del Schiavoni jocoso, cuya existencia se ha perdido bajo la saga del artista "maldito". Pero contamos además otro dato curioso respecto de esta gran tela y es que compositivamente resulta comparable a un dibujo que Picasso realizara en 1902 para el café *Els Quatre Gats* de Barcelona⁸⁰. En este anuncio que realizó para la cervecería de Pere Romeu, el catalán se retrata acompañado del dueño del establecimiento y de sus amigos, los artistas Emili Fontbona, Fernández de Soto, Josep Rocarol y Jaume Sabartés. Picasso es el personaje sentado al frente.

Si bien no hay ninguna certeza de que Schiavoni conociese este dibujo, en cuya composición falta la importante presencia del pintor y la tela en que éste está trabajando, hay entre ambas obras marcadas coincidencias: el grupo de hombres bebiendo en torno a una mesa y, particularmente, el personaje con sobretodo y sombrero sentado en una silla en primer plano. Este vínculo con Picasso inició la posibilidad de buscar otras referencias al pintor catalán en la obra de Schiavoni. María de la Paz López Carvajal, coordinadora del Departamento de Colecciones del MMBAJBC, en un trabajo reciente que aún no ha sido publicado⁸¹, ha puesto en relación, entre otras obras, el *Retrato de Carlos Casagendas* (Picasso, Barcelona, 1900) y *El Hombre de la Capa* (Schiavoni, 1915, MMBAJBC). Si bien igualmente podría asumirse que se trata de meras coincidencias, la presencia de Picasso en Florencia mientras el rosarino aún se encontraba en la ciudad y las publicaciones que allí circularon sobre su obra⁸², bien pudieron haberlo puesto en contacto con la obra temprana de Picasso o con reproducciones de la misma. No hay que descontar tampoco la atención que éste recibió en los medios locales en fechas anteriores y posteriores a la estancia de Schiavoni en Italia.

La pintura moderna -me gustaría afirmar que "de Cézanne (o incluso Manet) a Picasso" si eso no se entendiese como un desarrollo lineal único- modificó visiblemente la representación del espacio, traduciéndolo a términos perceptibles sin mediación alguna. Es decir que los ambientes representados -exteriores o interiores- quebraron en general con la idea de cuadro como "ven-

tana", presentándolo más bien como superficie. En el caso de Schiavoni, al buscar nuevas formas de representación para el espacio y la volumetría de los cuerpos, esto es algo que bien puede extenderse a las figuras. Cuando introduce otros elementos en sus retratos, lo hace generalmente sin atentar contra la bidimensionalidad del soporte, llevándolos a una simplicidad sintética que comparten con el resto de lo representado. En el cruce entre una superficie que puede o no ser plana pero en la que se omiten o mitigan los indicadores espaciales, la presencia de la figura humana provoca un desencuentro únicamente salvable mediante el empleo de fuertes líneas de contorno. La línea en sus obras puede concebirse como un procedimiento para aislar la figura o los objetos del entorno, pero también debe ser vista cumpliendo la función de devolver las formas al plano, estableciendo un vínculo sencillo entre éstas y el espacio en que se encuentran. Parte de la tensión formal presente en sus pinturas se debe a este tipo de contradicciones aparentes. Frente a cada obra, Schiavoni desplegaba los recursos necesarios para resolver el desafío plástico que planteaban sus modelos, recurriendo muchas veces a nuevas soluciones. Este alarde de medios, siempre sujetos a una gran economía compositiva, es uno de los elementos que definen su estilo particular. Con estos procedimientos, convierte sus telas en una realidad aislada más que en representación del mundo. Subvierte las reglas de composición y el sistema de proporciones utilizados por casi todos los pintores de su entorno más próximo. Y aunque es lógico que esta forma de trabajar no fuera bienvenida o incluso cabalmente comprendida por la mayoría de sus contemporáneos, fuesen éstos pintores o no, para nosotros es lo que hace de su obra un hecho plástico único.

Con el paso del tiempo, la pintura de Schiavoni se despega cada vez más de su contexto inmediato, generando un contraste tan poderoso como el que existe entre Cézanne, Matisse o Picasso y sus coetáneos. Lo que hoy percibimos acerca de su obra es algo que va más allá del mero parentesco estético con estos artistas europeos. Schiavoni, como cualquiera de ellos, parece haber abordado las mismas búsquedas logrando hacer visible su propia y personal invención del mundo.



Pablo Picasso
Pere Romeu 4 Gats
 1902
 tinta sobre papel
 31 x 34 cm
 COLECCIÓN PARTICULAR - CANADA

¹ Todos los dibujos y la mayoría de las pinturas de Schiavoni que integran hoy la colección del MMBAJBC fueron donadas por María Laura Schiavoni tardíamente, en 1979.

Paralelamente a esta muestra se ha comenzado un relevamiento de las obras en colecciones externas que a medida que progrese irá completando una percepción más precisa de su producción.

² Pettoruti (1968, pp. 67/68).

³ Pettoruti (1932).

⁴ Cf. Slullitel (1968); Diario La Capital, 15 de noviembre de 1967; Fantoni (1984-1985, pp. 279/339); Rojas, Nancy "Cronología artística de Rosario", en Gurian y Giunta (2004, pp. 65/63).

⁵ "La piedra fundamental de la biblioteca fue colocada el 7 de septiembre de 1910, (...) inaugurándose oficialmente el 24 de julio de 1912. (...) El primer salón de bellas artes que tuvo Rosario data del 30 de agosto de 1913 y se organizó para agasajar al presidente Roque Sáenz Peña. Fue auspiciado por 'Círculo de la Biblioteca', institución fundada por el Dr. Rubén Vila Ortiz en 1912 con el objeto de fomentar las reuniones literarias y culturales. Tres años más tarde se designó una comisión de seis miembros a la que se le encendió la tarea de organizar un primer 'Salón de Otoño', que fue inaugurado con todo éxito el 24 de mayo de 1917. El intendente Federico Remonda Mingrand decidió crear la Comisión Municipal de Bellas Artes en julio de aquel año, encargándole realizar las gestiones conducentes para la fundación del Museo. (...) El 15 de enero de 1920 en un inmueble de la calle Santa Fe al 835, con la presencia de autoridades provinciales y municipales, quedó inaugurado el primer museo público de la ciudad." Tomasin (1992, pp. 76/77).

⁶ El Reglamento del VI Salón de Otoño (1923), por ejemplo, establece en su art. N° 18: "La comisión adquirirá para su Museo las obras que conceptúa convenientes y gestionará de las autoridades, instituciones y particulares la adquisición de otras obras, con objeto de llenar su propósito de difusión y estímulo".

⁷ El XI Salón de Otoño (1929) se realizó en base a una convocatoria a "todos los artistas de la América Latina", participando gran número de expositores de Brasil y Uruguay.

⁸ "Recordemos que, en los mismos días [en que se realizó el Petit Salón de 1913] se inauguraba una Exposición de Arte Español en donde está hoy el Salón Witcomb. Alcanzó un éxito económico asombroso. [...] Así, empezaron a aparecer coleccionistas de arte moderno argentino. En vez de entender las galerías como archivos, y el afán de descubrir la joya del siglo XVII, como la suprema aspiración del catador, sustituyóse con el de descubrir el artista nuevo, que puede consagrarse su nombre en el futuro." "El Arte Pictórico y Escultórico" por Erminio Blotta. La Nación, 4 de octubre de 1925.

⁹ Sobre algunas de las características que tomó esta colección ver López Carvajal, María de la Paz *El problema de la identidad en el arte argentino. La posible influencia en la configuración de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes (1917-1937)*, tesis final de carrera para la Escuela de Bellas Artes de la UNR, 1997. Citas de este trabajo aparecen en Farina (2001).

¹⁰ Cf. Slullitel (1971, p.157).

¹¹ El Instituto de Bellas Artes 'Domenico Morelli' fue fundado en Buenos Aires en 1900. La sucursal de Rosario, lo fue el 15 de marzo de 1905 y se hallaba ubicada en Córdoba 961. Estos datos constan en un certificado de matriculación expedido a nombre de Emilia Bertolé. Fuente: Archivos Bertolé del Museo Municipal de El Trébol, Prov. de Santa Fe. Agradezco el acceso a este material a dicha institución y al Museo de la Ciudad de Rosario.

Según Blotta, este instituto contó con la subvención de la Municipalidad de Rosario "durante la intendencia de D. Santiago Pinasco". (Cf. La Nación, 4 de octubre de 1925).

¹² El listado completo de asignaturas incluía: "dibujo de la estampa y del yeso; dibujo del yeso (fragmento, busto, estatua); dibujo lineal; arquitectura; perspectiva; pintura del natural [naturaleza muerta]; escultura decorativa; paisaje del natural; historia del arte; anatomía (estudio del esqueleto humano); pintura del natural (desnudo, retrato, trajes)". Fuente: Archivos Bertolé del Museo Municipal de El Trébol, Prov. de Santa Fe. Agradezco el acceso a este material a dicha institución y al Museo de la Ciudad de Rosario.

¹³ En este cambio tuvo particular importancia Alfred Müller, compañero de Pagni y otro de los expositores en *La Promotrice del 91*. Pagni se trasladó a Argentina en 1904. Expuso en Buenos Aires y Rosario. Hacia 1917 se halla nuevamente en Italia, donde también pasará los últimos años de su vida frecuentando el círculo de su antiguo amigo, Giacomo Puccini. Sobre la ruptura entre Fattori y sus alumnos Cf. Lamberto Vitali Giulio, *Lettore dei Macchiaioli*, Einaudi editore, 1978, pp. 64/66.

¹⁴ Montes i Bradley (1942, pp. 40/43).

¹⁵ Fantoni (1984-1985, p. 288).

¹⁶ Cf. Ibidem, pp. 288/289.

¹⁷ De esta primera etapa de su vida sólo se sabe que en clase solía dibujar en sus cuadernos y que a los 18 años recibió el segundo premio en los exámenes anuales del sexto curso de dibujo de una institución (Cf. Gallardo José C., "La Vida" En Schiavoni, S/F). También existen unos pocos dibujos y algunas obras dispersas cuya datación es necesario revisar.

¹⁸ Agradezco este dato al Arq. J. L. Bermúdez, amigo personal de María Laura Schiavoni.

¹⁹ Durante el ordenamiento y catalogación del archivo de Giovanni Costetti -conducido por la Dra. Chiara Boschini, bajo la supervisión del Sr. Roberto Marcuccio- no se han encontrado referencias a un posible vínculo entre este artista y Ferruccio Pagni. Tal circunstancia descartaría, en principio, que la recomendación pudiese haber provenido del pintor de Livorno. Durante los años que Schiavoni permaneció en Florencia, es altamente probable que la sede la actividad artística y didáctica de Costetti haya sido su estudio, situado en el número 31 del Viale Milton. [Todos estos datos los debo a la amabilidad del Sr. Roberto Marcuccio]

²⁰ Carlo Socrate había sido alumno de Mateo Casella. Cf. Slullitel (1968, p.16).

²¹ Baste mencionar: *Giovanni Costetti* (a cura di R. Barilli e G. Ambrosetti) Reggio Emilia y Milán, 1983. *L'Officina del Colore. Diffusione del Fauvisme in Toscana. Villa «Il Poggio» - Crespina (Pisa)*, 2000. *La Toscana e il Novecento. Villa «Il Poggio» - Crespina (Pisa)*, 2001. *Giovanni Costetti. Galleria Arte del Secolo XX, Montecatini*, 2004. *Giovanni Costetti poeta e scrittore del Novecento*. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2005.

²² Saverio Festa "Politica, cultura, ideología nelle riviste dell'Italia pre-fascista". Il Mulino, n° 258, julio-agosto de 1978. pp. 608/640.

²³ Cf. VVAA, *L'Officina del Colore. Diffusione del Fauvisme in Toscana. Villa «Il Poggio» - Crespina (Pisa)*, 2000.

²⁴ Ver nota 21

²⁵ Ibidem.

²⁶ Los principales resultados obtenidos del estudio del Fondo Costetti, pueden consultarse en el sitio web de la Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia. Cabe destacar, sin embargo, que durante la catalogación del archivo y el examen directo de los impresos y manuscritos de este artista no ha surgido noticia alguna sobre Augusto Schiavoni. [Una vez más, agradezco este dato a Sr. Roberto Marcuccio]

²⁷ Pettoruti, dando una fecha aproximada para el inicio de su amistad con Schiavoni, afirma que se conocieron hacia 1915. Una sanguina en que Manuel Musto retrata al pintor de La Plata, realizada en Florencia y datada en 1914, permite afirmar que ya habían entrado en contacto para esta fecha.

²⁸ Cf. Pettoruti (1968, pp. 20/49).

²⁹ Ferrer (1979, pp. 22/23) menciona estos tópicos, basándose en un cuaderno de anotaciones que perteneciera a Manuel Musto cuyo paradero es hoy desconocido. La escasa documentación y comentarios que se hacen de este material impide establecer un ordenamiento cronológico para la información citada.

³⁰ Para Musto, "los presuntos avanzados del arte no son sino juglares en la feria del marchand". Cf. Montes i Bradley (1942, p. 106)

³¹ Algunos de estos dibujos, que se conservan en el MMBAJBC, fueron realizados en el reverso de sobres de envío postal provenientes de Karlsruhe - Baden y dirigidos a Leonhard Lang (¿escultor?) Via Trípoli, N° 5 y convirtieron, según reza impreso, papeles. El que Schiavoni reutilizara estos sobres puede vincularse a la crónica narrada por Pettoruti (op. cit), que registra, además del temperamento alegre e impetuoso erótico del rosarino, su falta de recursos económicos.

³² Firmada y fechada en Florencia en 1915 y retocada posteriormente (1915-1919, MMBAJBC)

³³ Esta obra fue desatendida en algún punto de su historia. Al enmarcarla, se decidió dejar de lado el paisaje, tratándolo como mero reverso del soporte. Gracias a una laboriosa tarea de restauración, se ha podido recuperar el aspecto original de esta pintura y se la exhibe hoy en el contexto de la muestra.

³⁴ Al primer salón en el que participa envía una obra titulada *Cabeza de viejo* (Colección particular, Rosario)

³⁵ Durante las dos primeras décadas del siglo XX, se podían adquirir amplios terrenos en áreas suburbanas como esta a relativo bajo costo, dado que no contaban con servicios de agua corriente y cloaca. A pesar de ello, resultaba una zona atractiva ya que estaba comunicada con la ciudad mediante líneas de tranvía. Lentamente, las cercanías del arroyo Saladillo se fueron transformando en lugar de descanso donde varias familias acomodadas construyeron sus casas de veraneo y fin de semana Cf. Falcon R. y Stanley M. (Dir.), *La Historia de Rosario*, Tomo 1: Economía y Sociedad. UNR, Rosario, 2001, pp.103/105.

³⁶ Echagüe (1989, p.18)

³⁷ Al utilizar el término "salón" referimos tanto a los certámenes oficiales de pintura como las exhibiciones realizadas en espacios públicos que hoy denominaríamos "galerías" pero que entonces recibían habitualmente ese nombre. Para ejemplos de la recepción negativa de las obras de Schiavoni Cf. La Capital, 3 de agosto de 1932; La Tierra, 10 de octubre de 1932; La Capital, 31 de mayo de 1935.

³⁸ Pettoruti (1932) Revista Criterio.

³⁹ La Capital, 8 de febrero de 1966.

⁴⁰ De acuerdo con la sistematización de los catálogos supervivientes, la primera pintura de este género de la que existe registro es *Vaso con Flores* (1918, paradero desconocido). La última noticia sobre esta obra aparece en el catálogo de la muestra en Galería Arthea (Buenos Aires, agosto 1976). Allí, se la consigna como realizada en "Firenze - 1918" lo cual indica que puede existir un error en la datación.

⁴¹ *Nature morte (ananas, compotier, fruits, vase d'anémones)*, 1925.

⁴² *Naturaleza Muerta* (1921, Colección particular, Rosario)

⁴³ Aragon, Louis. *Henri Matisse, Roman*. Livre Club Diderot, 1971. Vol. 1, p. 249.

⁴⁴ En muchos textos críticos, esta adquisición es considerada como un "Premio Estímulo". Los archivos del MMBAJBC no conservan, sin embargo, ninguna documentación al respecto. Las características de los salones -que entonces funcionaban como oportunidades no solo de premiación sino también de exhibición y venta de obras- y la ausencia de una reglamentación estandarizada para la distribución de esas recompensas (incluso hasta la década del 40) hacía que muchas veces las adquisiciones realizadas en este marco (siempre que su destino fuese una colección pública) se considerase simbólicamente como un "premio estímulo". Y aunque todo esto pudo contribuir a que se pensase como premio lo que en realidad fue una compra, en este caso el malentendido tiene un origen muy diferente según lo demuestra el ensayo de Verónica Prieto en esta misma publicación.

Sobre los inconvenientes surgidos por la insuficiente reglamentación de los salones cf. "Los premios se distribuyen como 'merienda de negros'. Más sugerencias para la necesaria reglamentación de los salones de arte locales". REFUGIO. Publicación mensual de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio. Rosario, Noviembre 30 de 1939, Año V, N° 13. pp. 1/6; Montes i Bradley, *Paraná*, Año 2, N° 4-7, 1943. pp. 216/217; p. 222).

⁴⁵ Para citar un par de ejemplos, un bodegón cuyo último paradero conocido es la Colección Vittori -Cf. Slullitel (1968, p. 53)- y *Bodegón con pescado y rabanitos*, Colección Particular, Rosario.

⁴⁶ Pettoruti, en *Augusto Schiavoni 1893-1942* (1943).

⁴⁷ Bajo el título "Tres Infantilistas", el 23 de julio de 1921, La Nación publicaba una reseña donde se criticaba duramente la pintura de F.G. Butler, Merediz y Thibon de Libian. Tras referirse a ellos como imitadores "puramente formales" de los primitivos, el cronista marca las distancias que separan a ambos grupos de artistas: "Lo que interesa en Fra Angélico es la espontaneidad y la emoción, no su imperfecto dominio de los medios de expresarla. Y si ese dominio imperfecto, que lo hacía luchar con su idea contra la rebelde forma, en él era explicable, ya no sucede lo mismo para quien, como Butler, es el heredero de algunos siglos de experiencia pictórica".

⁴⁸ Por ejemplo la aparecida en La Capital el 3 de agosto de 1932.

⁴⁹ En este artículo, el cronista refiere todo el tiempo a "Schiavone", registrando incorrectamente el nombre del pintor.

⁵⁰ "Conferencia del señor Juan Zocchi sobre La vida del arte" [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC]

⁵¹ Por ejemplo en *Figuras en la Terraza* (Spilimbergo, 1931-1932); o *Sueño de Una Noche de Verano a Orillas del Lago Garda* (Berni, 1931).

⁵² En "Una elegible edición..." 20 de diciembre de 1960.

⁵³ Democracia, 22 de mayo de 1959.

⁵⁴ El Litoral 15 de mayo de 1971.

⁵⁵ Éste plantea, por ejemplo, que sólo mediante la psicología podría desentrañarse la obra del pintor, que a la vez considera "un retráido, un raro". Pagano (1937, pp. 374-376)

⁵⁶ Por ejemplo, en La Nación, el 19 de julio de 1915, se dice acerca de F.G. Butler que es "un atormentado que busca su camino por varias sendas". El 20 de julio de 1919, este mismo medio sostendría sobre Victorica "todo en él es enfermizo y atormentado". En Rosario, la revista de 'El Círculo' recogía en octubre de ese mismo año, la opinión de un cronista sobre el Salón de Otoño de París. Allí se afirmaba que "los más intransigentes pintores contemporáneos [que adscriben al cubismo] son artistas atormentados por sus espíritus inquietos" (p. 214).

La patologización sistemática del arte moderno se debe sobre todo a los escritos del médico y pensador austriaco Max Nordau (1849-1923), discípulo de Lombroso y autor de *Degeneración* (1893). Para tener una referencia acerca de sus teorías, basta con confrontar el artículo que escribiese para La Nación el 27 de junio de 1920, medio del cual fue colaborador desde 1900.

⁵⁷ Por ejemplo, en un artículo publicado en La Prensa el 2 de mayo de 1937, Ricardo Gutiérrez afirmaba que Cézanne era "el incomprendido loco" que "tímido y hosco, permaneció en aislamiento terrible; pero no obstante, enviaba sus obras [al Salón de París], de las cuales se reían a mandíbula batiente los jurados de ese salón, que él denominaba 'Salón del señor Bouguereau, en ingenua protesta, aun cuando desease figurar entre los expositores'".

⁵⁸ Sobre el particular Cf. Martín y Múgica, "Algunos problemas sociales" (En, *La Historia de Rosario*, Tomo 1: Economía y Sociedad. UNR, Rosario, 2001, pp. 162-169)

⁵⁹ Dato extraído de la escritura de venta de la farmacia que perteneciera a la familia (Escritura N° 168 con fecha del 4 de septiembre de 1940), donde se citan los resultados de la pericia médica efectuada a causa de la demanda de insanía iniciada por el padre del artista, el día 24 de junio de 1940, y que lo convertiría en el "Curador Definitivo" de "la persona y los bienes" de su hijo.

⁶⁰ Integrada por Gambartes, Álvarez Muñoz, Benvenuto, Correale, Mognol, entre otros.

⁶¹ Surge como una secesión de Refugio y es integrada por Berni, Gambartes, Grela, Piccoli, entre otros.

⁶² Grela afirmaba que en ese entonces "como no teníamos relación con él, dado que era un pintor que vivía aislado, quizás pensábamos que se trataba de un artista pequeño burgués (...) No nos impactaba porque estábamos en una posición bastante sectaria y tremadamente apasionados por lo

nuestro. Creo que no había capacidad para ver esa obra." Cf. Fantoni (1997, pp. 35/36).

⁶³ "No terminaremos de tratar la pintura del Salón de Otoño sin recordar ciertos envíos exóticos como los de Schiavoni en quien se quiere ver un Duanero [sic] Rousseau rosarino que resulta pobre y sin trascendencia" La Capital, 31 de mayo de 1935.

⁶⁴ "Después de tanto alarde megalográfico [antes había referido a la obra de Berni y Ouvrard], el nombre de Schiavoni debe aparecer como algo muy reducido. Es recatado y humilde por sus temas claros está y por su pintura lograda sin ningún alarde de oficio, casi tímida. No agrada a muchos. Hay quienes le tienen en menos. Sin embargo, la obra de Schiavoni acredita, como condición esencial, una virtud poco frecuente en nuestro arte: sensibilidad delicada. Sus valores van pues a lo íntimo. Aludimos concretamente a *El Chico de la Gorra* y en otro orden a *El Muchacho del Porrón*." La Nación, 24 de mayo de 1935.

⁶⁵ ver supra.

⁶⁶ "Indudablemente, Augusto Schiavoni es uno de los buenos valores de la pintura argentina. Tiene (...) un concepto superior del arte (...) afirma en su obra un concepto nuevo, valiente, definitivo. (...)." En La Capital, 16 de octubre, 1932.

⁶⁷ Aunque estemos hablando aquí de una cantidad de artículos prácticamente desestimable para otros artistas, en el caso de Schiavoni la casi nula existencia de reseñas críticas hace que se transformen en un elemento de peso sobre el que es preciso detenerse.

⁶⁸ Las veinte pinturas y diez cabezas (dibujos) expuestos en Buenos Aires se habían restringido a trece óleos y ocho cabezas en lápiz y pastel en la muestra de Rosario.

⁶⁹ De éstas, al menos el setenta por ciento habían sido expuestas en el Signo (Hotel Castelar).

⁷⁰ En el artículo aparece consignada con el título *Reunión de Pintores*.

⁷¹ Flores (1931) y Viejo (1931).

⁷² En 1931 Schiavoni participa con *Los Mirasoles* (1931) en el XXI Salón Nacional (MNBA, Buenos Aires) que ese año llevó el nombre de *Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura*. Es la misma obra que poco después donará al MPBALP (donde actualmente se halla registrada bajo el nombre Flores).

⁷³ Registrada por última vez en la Colección Ellena.

⁷⁴ Respondiendo a la pregunta de Pettoruti acerca de qué opinión tiene de la pintura argentina, Schiavoni afirma: "El arte en su aspecto general como expresión superior de la cultura, referido a un país en un momento dado de su desenvolvimiento, está supeditado a diversos factores que forman la conciencia de un pueblo: ambiente geográfico, racial, cultural, etc. En tal sentido el arte argentino sufre las contingencias lógicas de todo, pues todo está en formación, no pudiéndose dar opiniones categóricas sobre moldes que aspiran, si no a formar definitivamente, por lo menos a establecer una tendencia de clara definición. Toda tendencia artística sincera y honestamente inspirada -que en nuestro país son muchas y valiosas- por distintas y contradictorias que aparezcan en la consideración de lo realmente artístico, contribuyen eficazmente a lo que será en breve plazo el Arte argentino". Cf. Pettoruti (1932)

⁷⁵ Al inicio de su autobiografía Pettoruti deja testimonio de su preferencia por la obra de Hippolyte Taine. Cf. Pettoruti (1968, p.30).

⁷⁶ op cit, p.11.

⁷⁷ Cf. *Exposición de Pintura: Pettoruti*, Octubre de 1927, Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes. Auspiciado por 'El Círculo'. (Catálogo de la exposición)

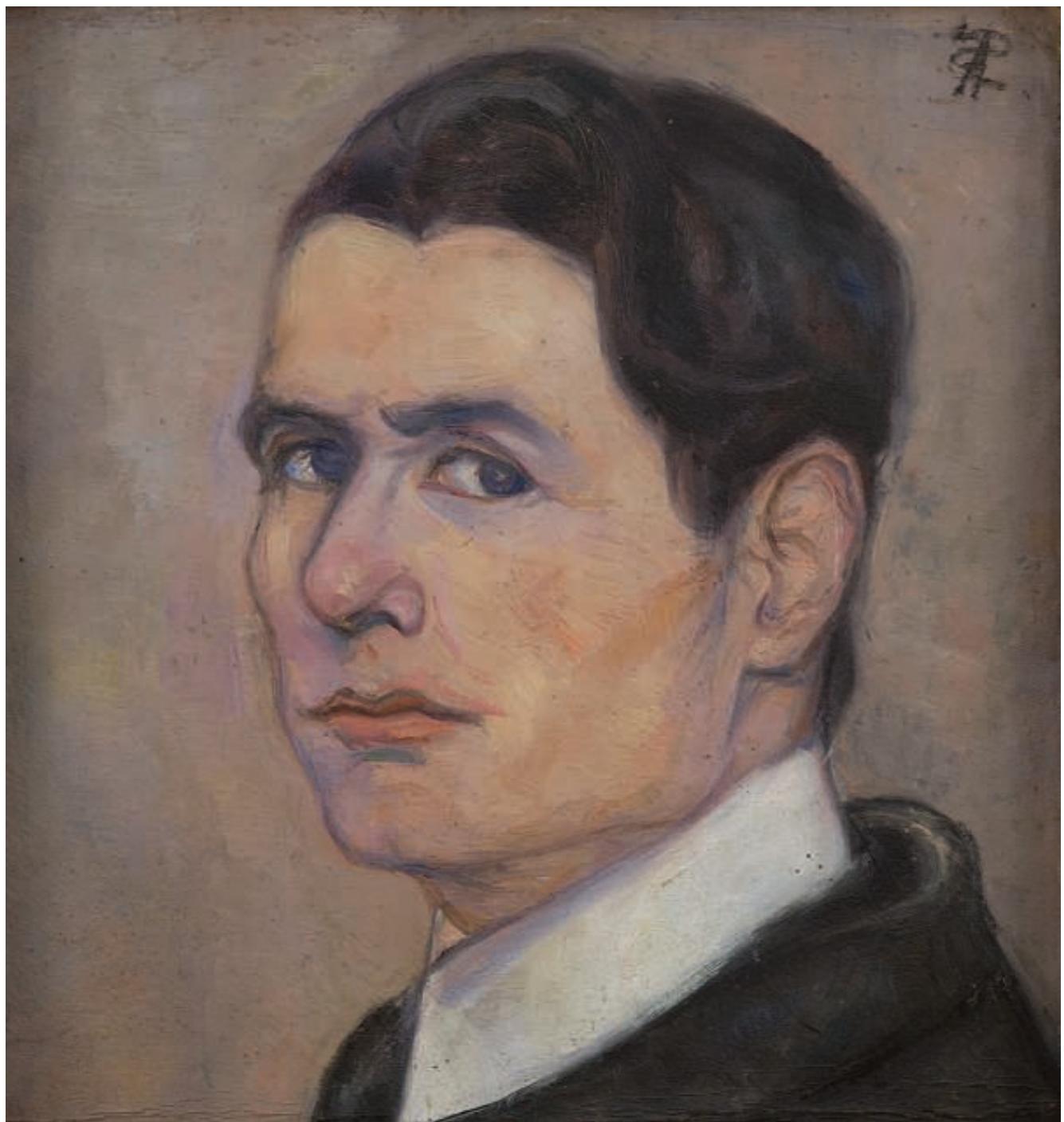
⁷⁸ Cf. La Tierra 29 de junio de 1932.

⁷⁹ Echagüe, La Capital, 6 de mayo de 1990.

⁸⁰ Se trata de *Pere Romeu 4 Gats* (1902, Colección particular, Canadá). Cf. "El Taller", MMBAJBC, Rosario, 2004. Publicación complementaria en el marco de la exhibición *La Sociedad de los artistas*. [Tam Muro fue quien inicialmente propuso la relación entre estas dos obras; agradezco la información a María de la Paz López Carvajal]

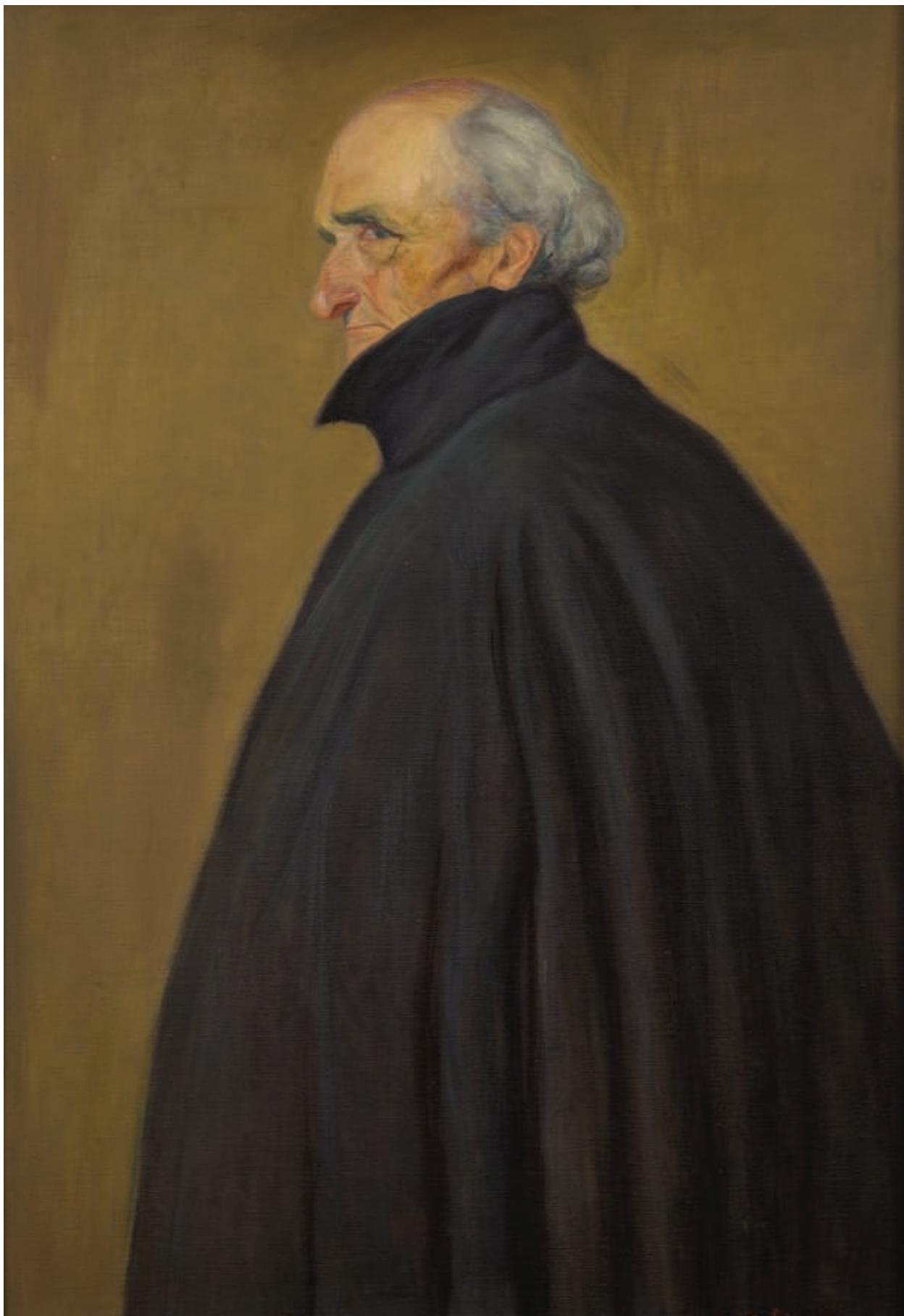
⁸¹ López Carvajal, M. "Augusto Schiavoni en Florencia: posibles influencias y derivaciones". Dáctiloescripto, 2004.

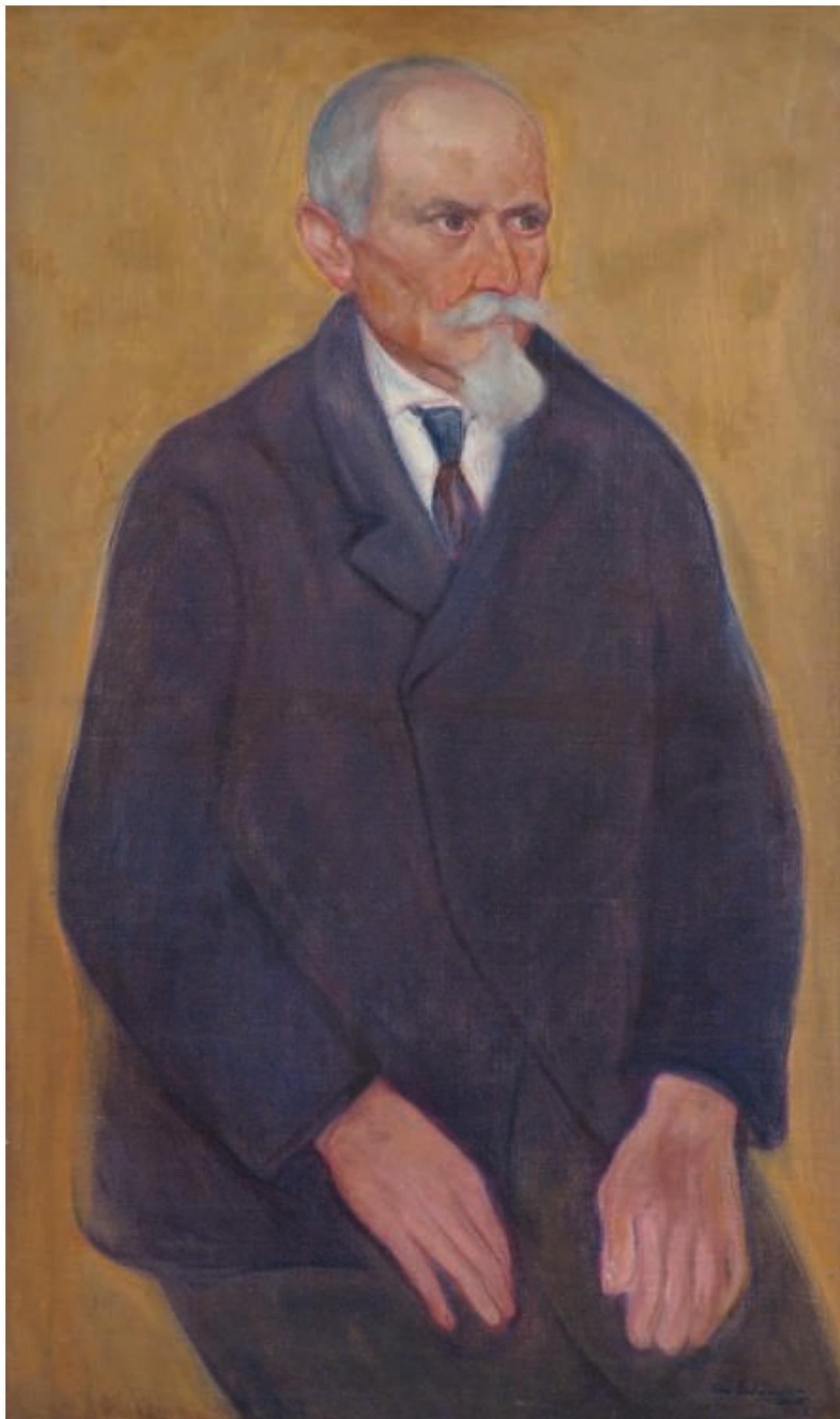
⁸² Soffici, A. *Cubismo e oltre*. Libreria della Voce, Firenze, 1913 (con ilustraciones de Cézanne, Picasso y Braque, entre otros); *Dodici opere di Picasso*. Libreria della Voce, Firenze, 1914. *Almanacco della Voce 1915*. Libreria della Voce, Firenze, 1915 (con ilustraciones de Cézanne, Degas, Gauguin y Picasso, entre otros).



1. Autorretrato
sin fecha c. 1915
óleo sobre cartón
34 x 32.5 cm
MMBAJBC

2. El hombre de la capa
sin fecha c. 1915
óleo sobre tela
112 x 78.5 cm
MMBAJBC





3. Estudio
1916
óleo sobre hardboard
99.5 x 59.5
MMBAJBC

4. Barbirrojo
1917
óleo sobre tabla
68 x 45 cm
MNBA



M. Schanzer
1916



5. La mujer del libro

1917

óleo sobre tela

125.5 x 125.5 cm

MNBA



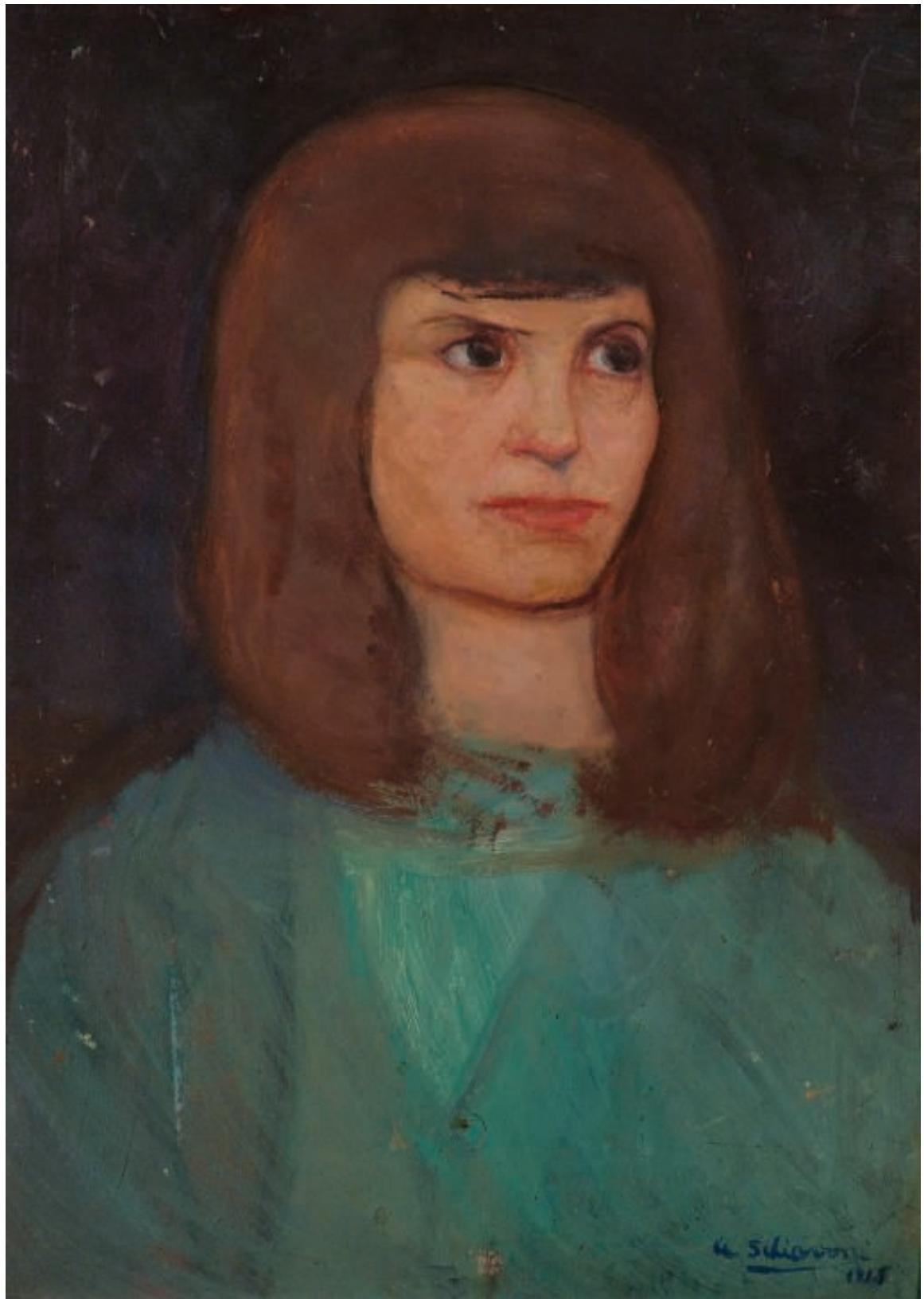
6. Mujer con mantilla

1918

óleo sobre cartón

54 x 45 cm

MMBAJBC



7. Niña florentina

c. 1919

óleo sobre cartón

49.5 x 36 cm

MMBAJBC



8. Niña del vestido amarillo
1919
óleo sobre tela
150 x 120 cm
MNBA



9. Estudiante

1921

óleo sobre tela

100 x 80 cm

MMBAJBC

10. Figura

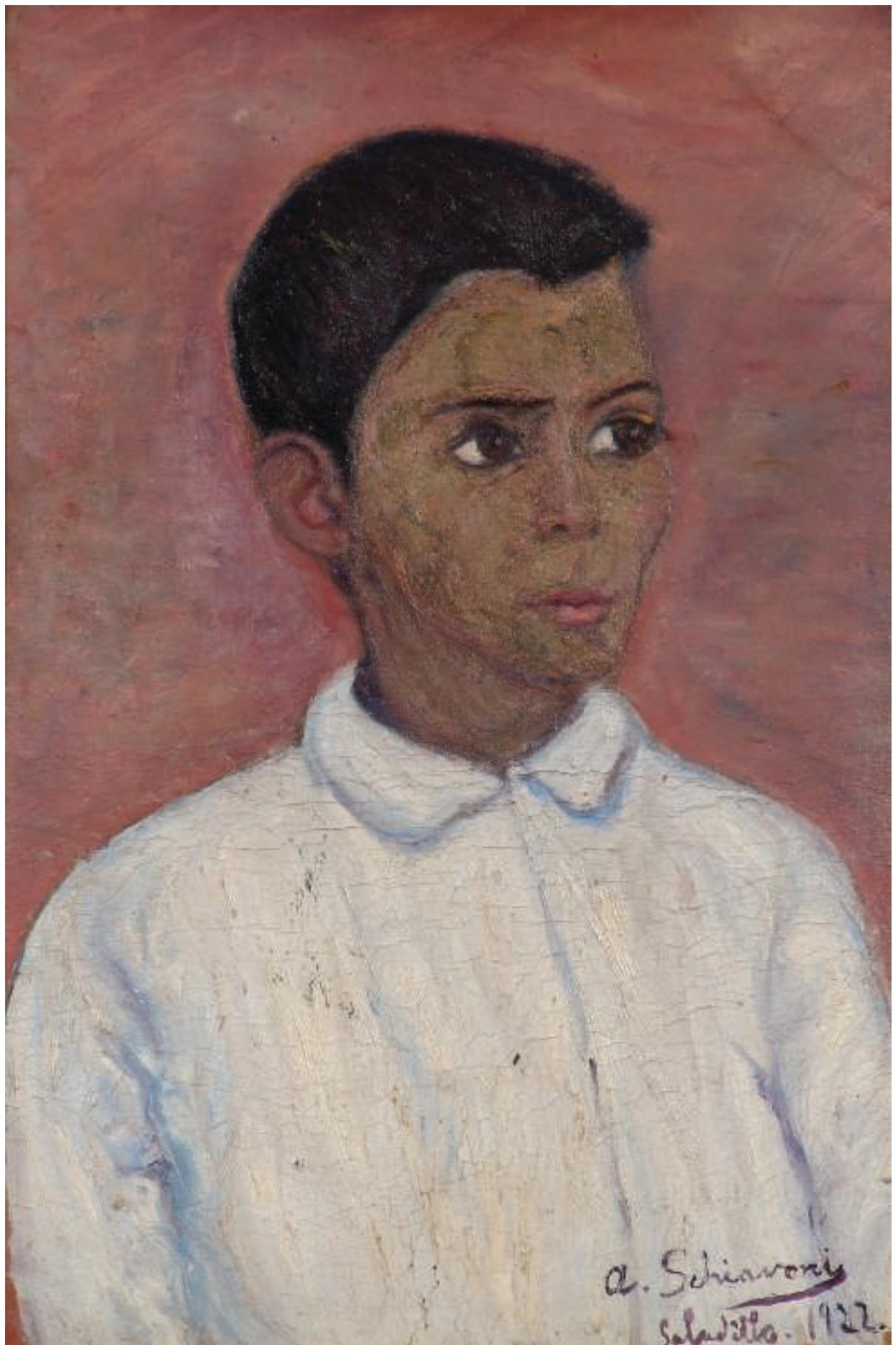
1922

óleo sobre cartón

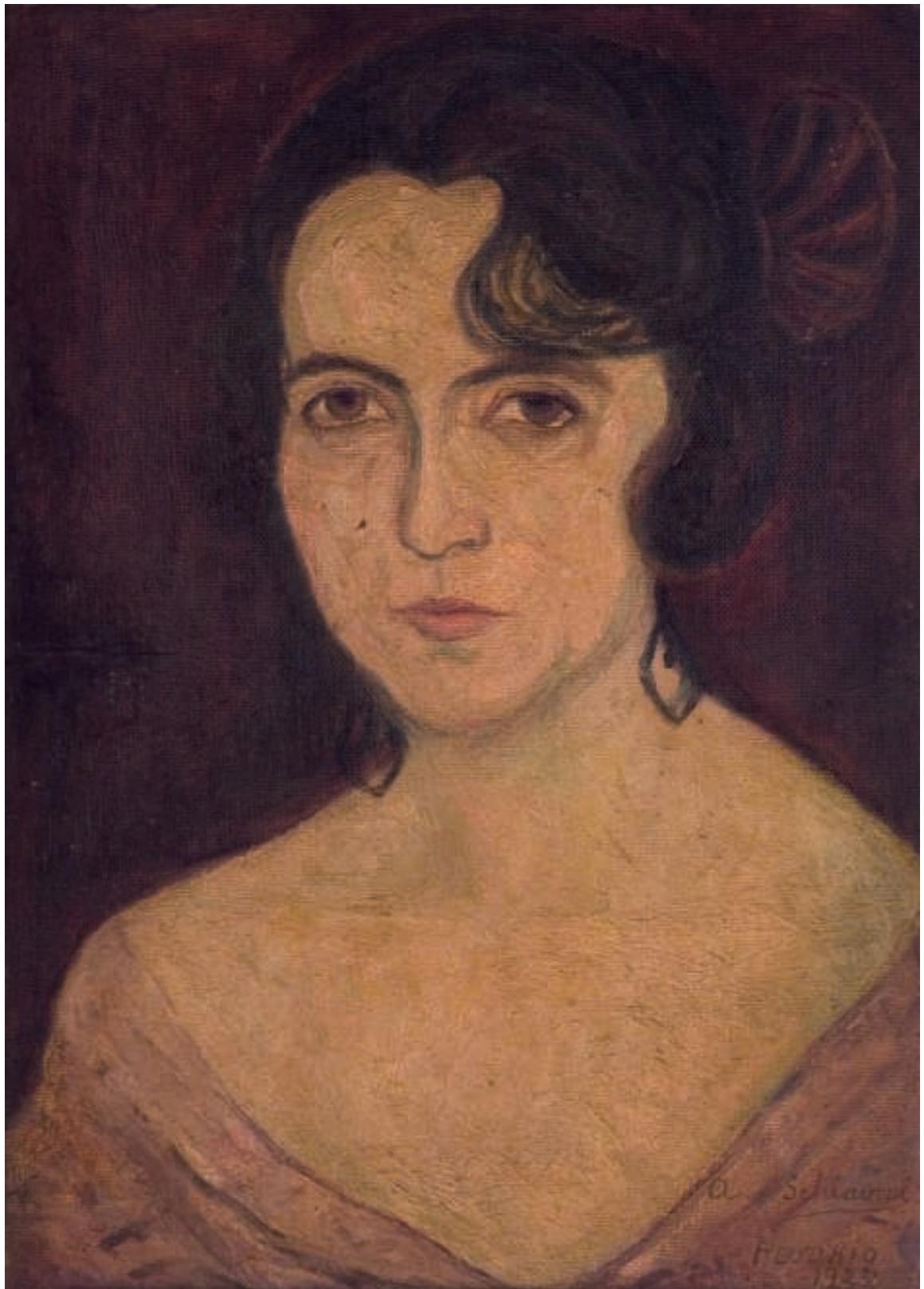
61 x 46 cm

MMBAJBC





11. El negrito
1922
óleo sobre cartón
48 X 32.5 cm
MMBAJBC



12. **La mujer del peinetón**
1923
óleo sobre cartón
46.5 x 34 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



13. **Junquillos**

1926

óleo sobre hardboard

80.5 x 80.5 cm

MMBAJBC



14. Naturaleza muerta

1926

óleo sobre cartón

32.8 x 29.8 cm

COL. ENRIQUE STEIN



15. **Retrato de mi madre**

1927

óleo sobre tela

81 x 60.5 cm

MMBAJBC

16. **Mi hermana**

1927

óleo sobre tela

130 x 80 cm

MMBAJBC



A. Schiano
1952



17. **Fondo del estudio**

1928

óleo sobre tela

100 x 100 cm.

MMBAJBC

18. **Retrato del pintor Musto**

1928

óleo sobre tela

130 x 80 cm

MMBAJBC





19. Paisaje

1928

óleo sobre tela

50 x 60 cm

MMADFOE - Donación Clelia Lucrecia Ghioldi



20. Arroyo
1929
óleo sobre tela
80.5 x 80 cm
MMBAJBC



21. Naturaleza muerta

1929

óleo sobre tela

79 X 79 cm

MMBAJBC



22. **La estudiante**

1929

óleo sobre tela

90 x 90 cm

MMBAJBC





23. **Saco azul**
1929
Témpera sobre cartón
70 x 50 cm.
MMBAJBC

24. **Niña sentada**
1929
óleo sobre tela
100 x 100 cm
MNBA



25. Frutas

1929

óleo sobre tela

80 x 80 cm

COL. ZAMPETTINI



26. **En el Parque**

1929

óleo sobre tela

79 x 79 cm

COL SANGUINETI



27. Con los pintores amigos

1930

óleo sobre tela

200 x 190 cm

MMBAJBC



28. Joven sentada

1930

óleo sobre tela

100 x 100 cm

MMBAJBC



29. **La niña de la boina blanca**

1930

óleo sobre tela

100 x 100 cm

MMBAJBC



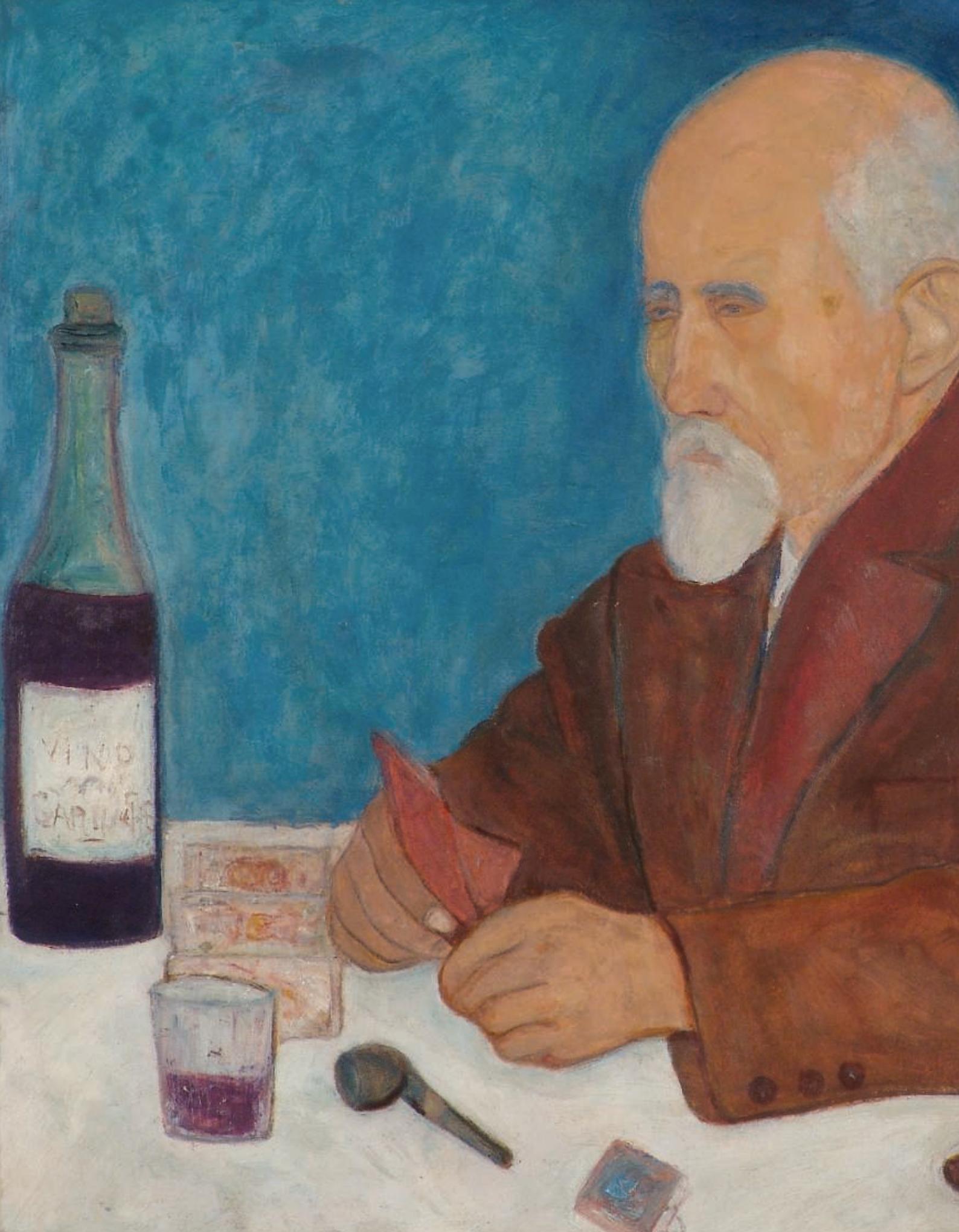
30. La bata ocre

1931

óleo sobre tela

58.5 x 50 cm

MMBAJBC





31. **El juego de cartas**
1931
óleo sobre tabla
79.5 x 91.5 cm
MMBAJBC



32. Duraznos

1931

óleo sobre tela

55 x 67 cm

COL. ELLENA



33. **José**
1931
óleo sobre tela
99 x 90 cm
COL. ELLENA



34. Crisantemos

1931

óleo sobre tela

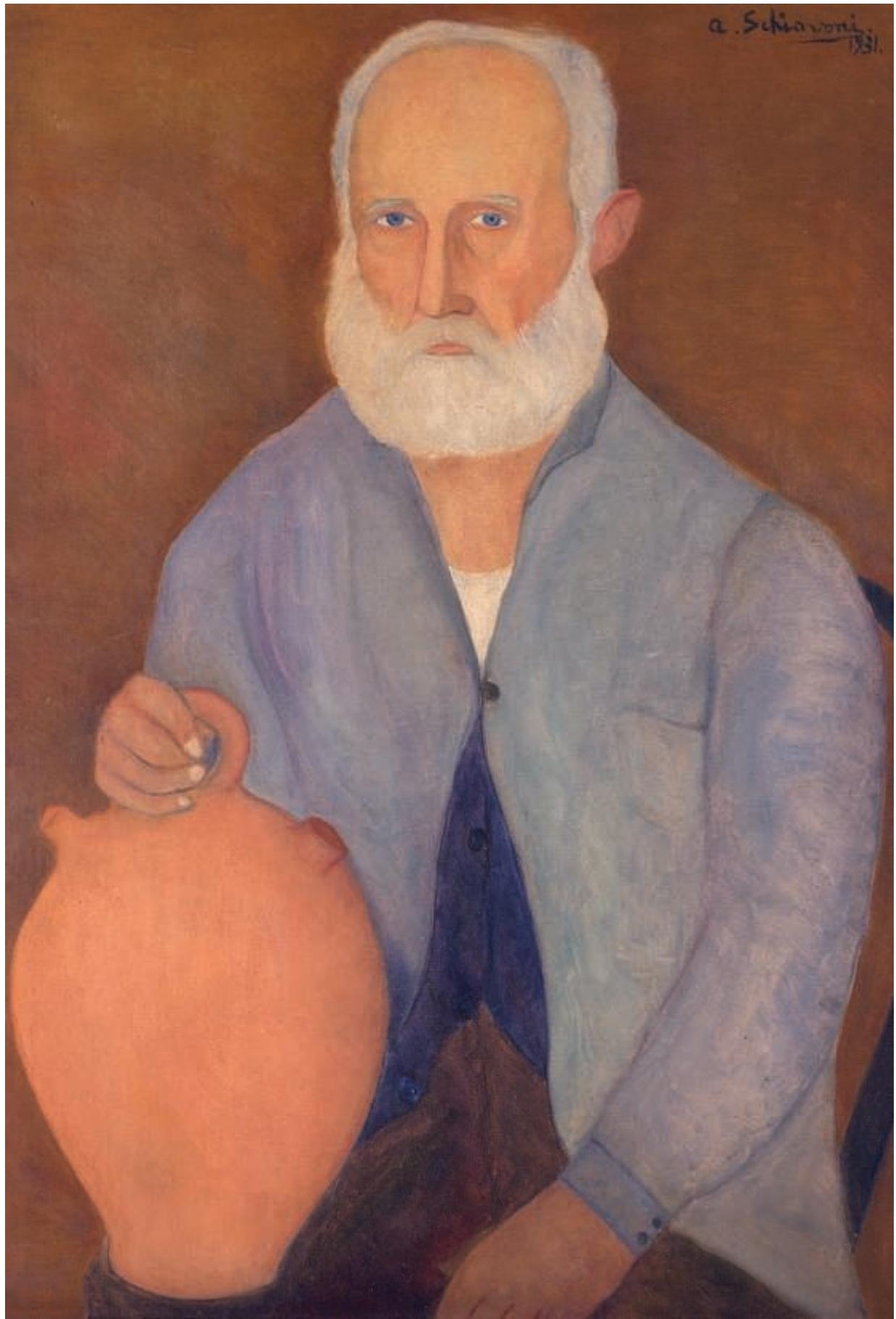
80 x 70 cm

COL. ELLENA



35. El hombre de la azada ó Figura de viejo
1931
óleo sobre tela
100 x 80 cm
MPBARGR

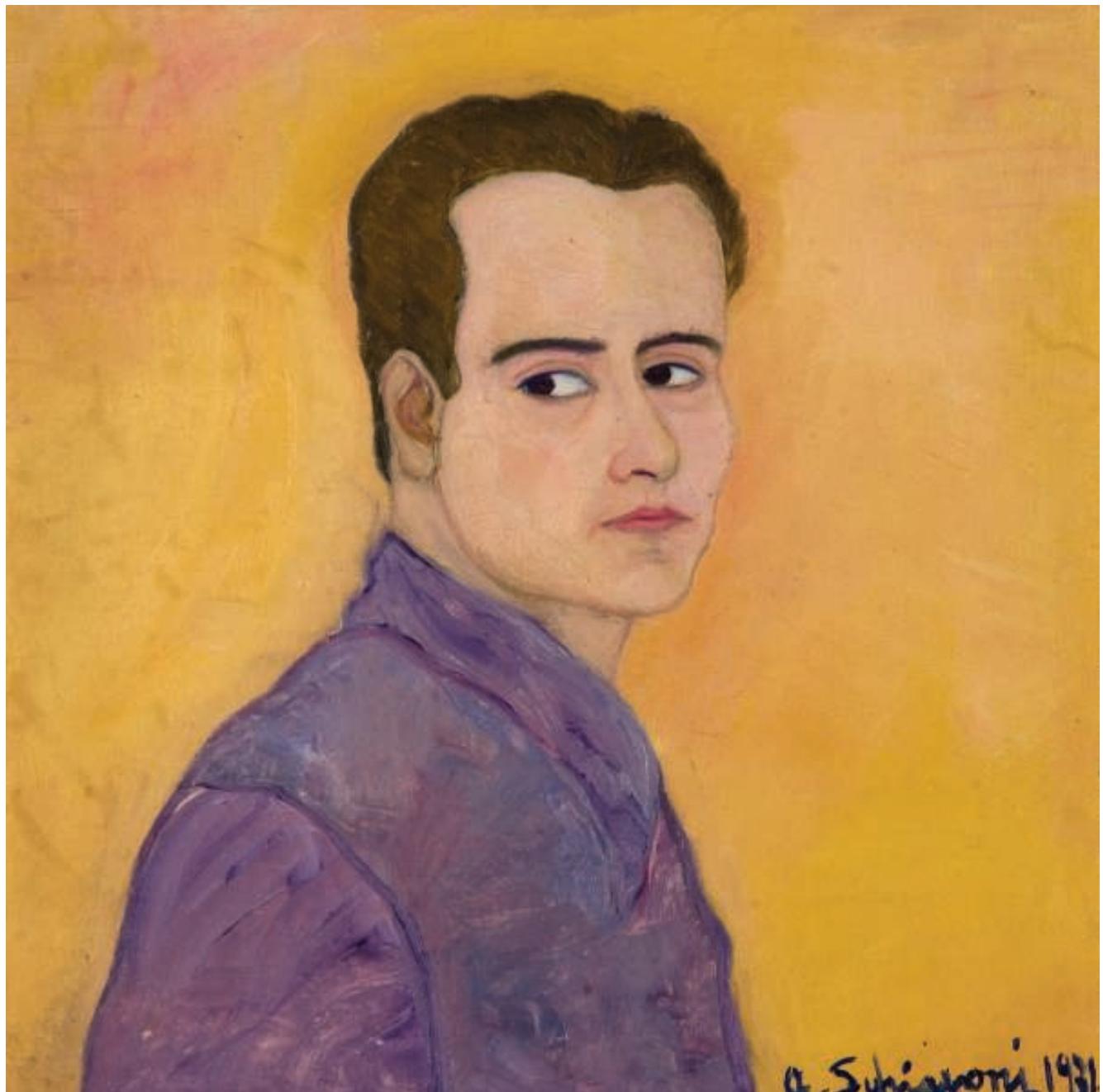
A. Schiavoni
1931.





36. **Viejo**
1931
óleo sobre tela
98 x 68 cm
MMBALP

37. **Flores ó Los mirasoles**
1931
óleo sobre hardboard
82 x 71 cm
MMBALP



38. Autorretrato
1931
óleo sobre tela
56.5 x 56.5 cm
COL. PARTICULAR

39. Figura de mujer
1931 ó 1932
óleo sobre tela
80 x 60 cm
MMBAJBC



a. Schramm 1935



40. Retrato del pintor Manuel Musto

1932

óleo sobre tela

100 x 100 cm

MMBAJBC



41. Bodegón con pescado y rabanitos

1931

óleo sobre tela

40 x 50 cm

COL. PARTICULAR



42. Naranjas

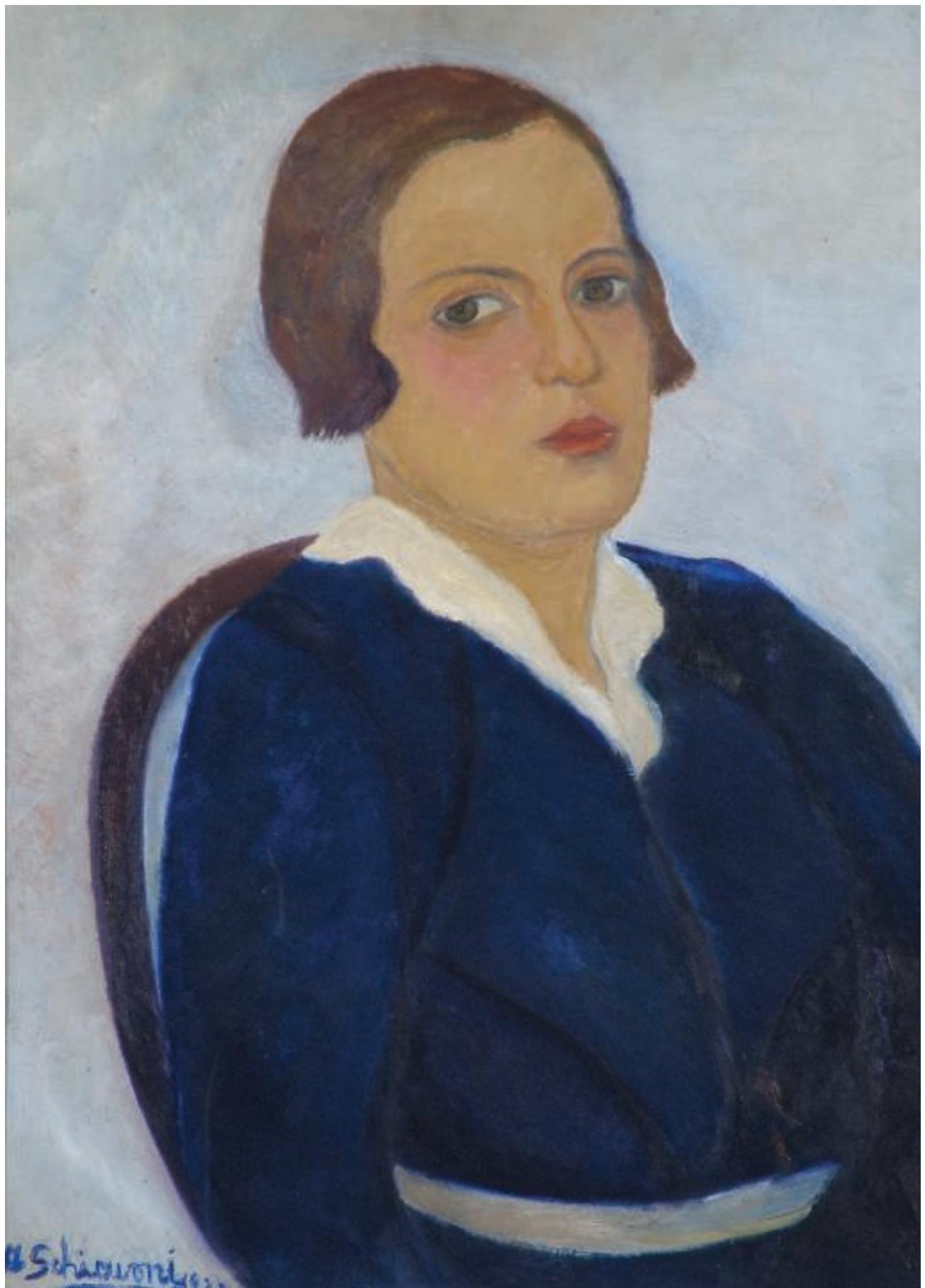
1931

óleo sobre tela

79.5 x 77.5 cm

DONACION SLULLITEL

a.schiavonni
1931





43. El vestido azul

1932

óleo sobre hardboard

69 x 50 cm

MMBAJBC

44. Mujer con collar

1932

óleo sobre tela

80 x 80 cm

MMBAJBC



45. **Paisaje**

1931

óleo sobre tela

130 x 180 cm

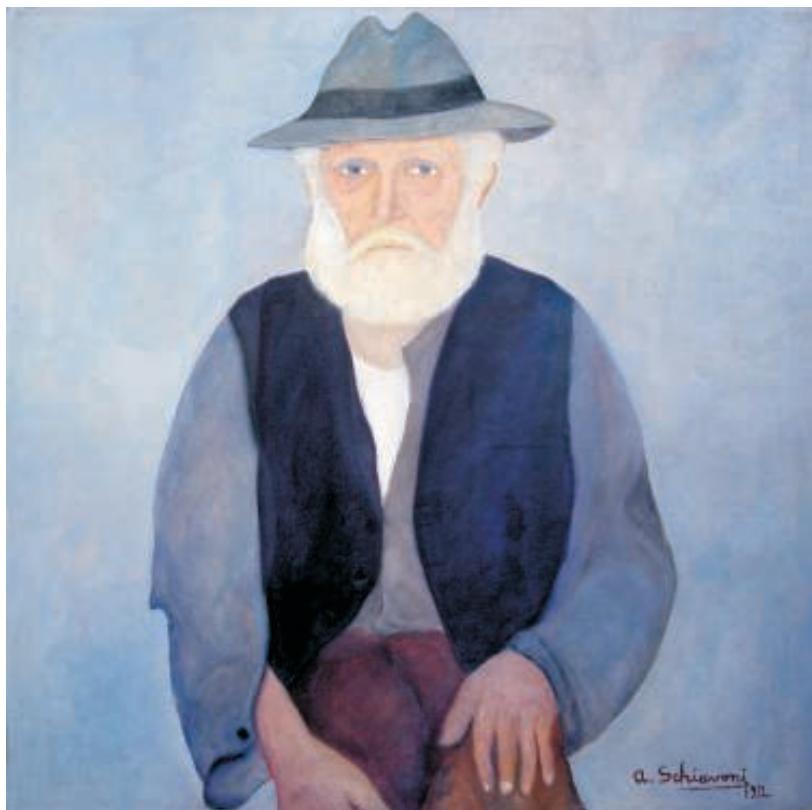
COL DEAMBROGGIO



46. Techo rojo
1932
óleo sobre hardboard
48 x 72 cm
MMBAJBC

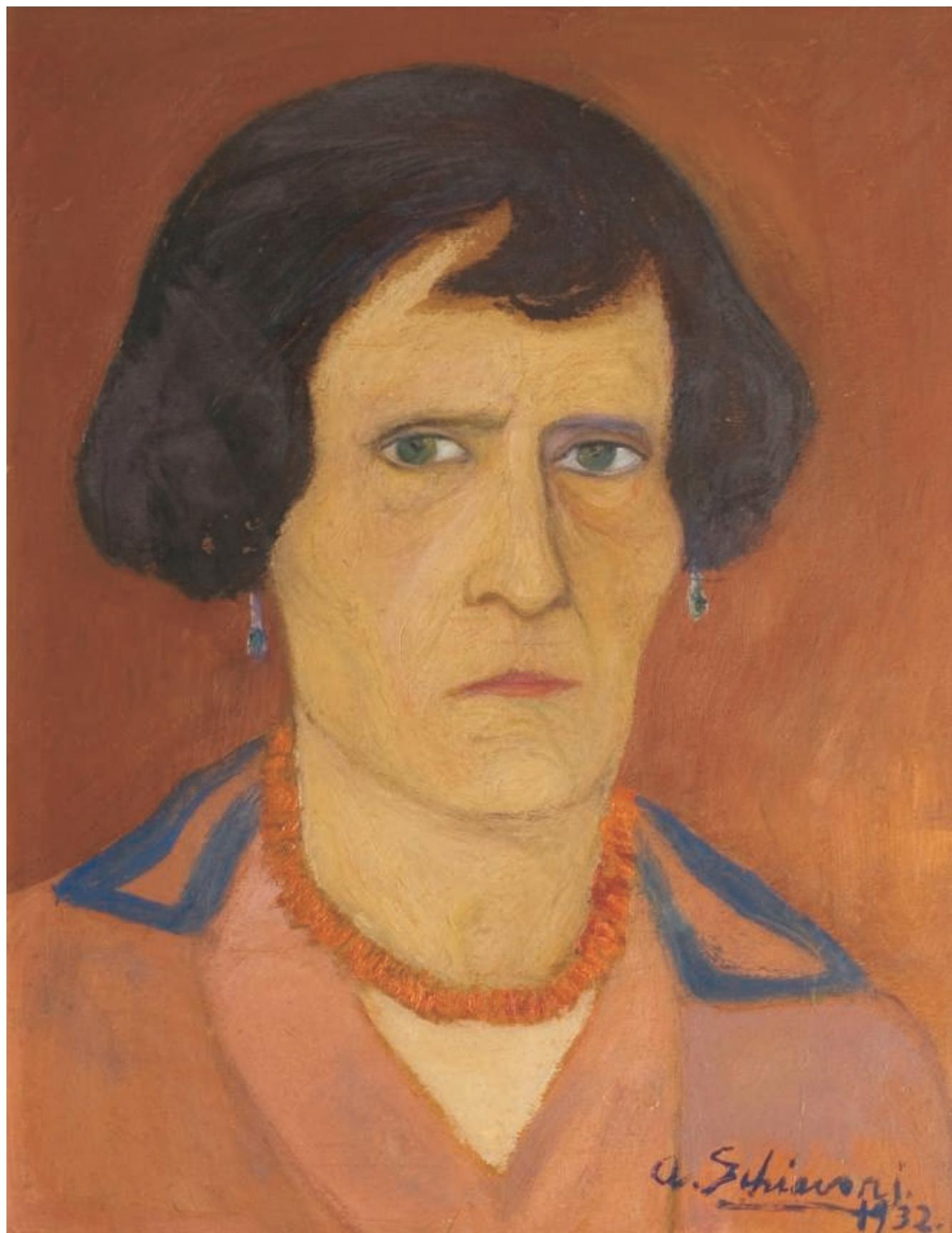


47. Título desconocido
(Título atribuido **La cortina**)
1932
óleo sobre tela
120 x 110
COL. ZAMPETTINI



49. **Figura con collar rojo**
1932
óleo sobre cartón
49 x 38 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

48. **Ocaso**
1932
óleo sobre tela
100 x 100
MMAVSJDC





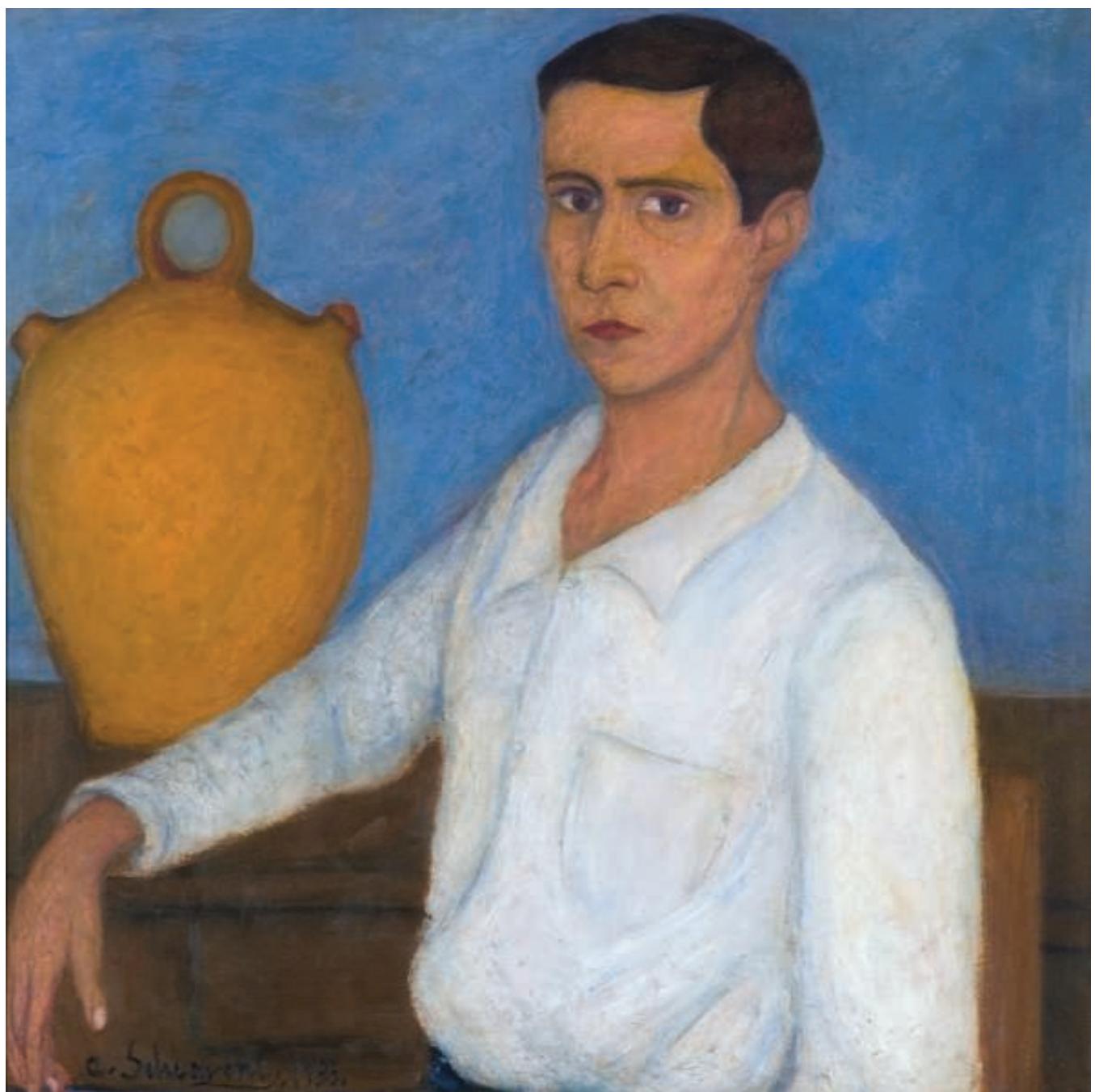
50. **La taza**

1933

óleo sobre cartón

47 x 40 cm

MMBAJBC



51. **El muchacho del porrón**
1933
pastel sobre cartón
84 x 84 cm
COL. ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE - ROSARIO



52. **Canastillo**

1933

óleo sobre cartón

80 x 70.5 cm

COL. ELLENA



53. La dama del zorro ó Bata azul
1933
óleo sobre tela
80 x 80 cm
COL. ELLENA



54. Ciruelo florecido

1933

óleo sobre tela

90 x 90 cm

GALERIA TRABA - BUENOS AIRES



A. Schiavoni 1934.

55. **Magnolias**

1934

óleo sobre hardboard

46x 38 cm

MMBAJBC



56. **Figura**

1934

óleo pastel sobre cartón

101 x 69.5 cm

MMBAJBC

Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino

por Verónica Prieto

Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino

Todo relato histórico se modifica a partir de la ampliación de las fuentes originales. Esta convicción orienta el trabajo de compilación documental del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, que a través del relevamiento de los “incunables”¹ que guarda la institución ha descubierto significativos testimonios de la cultura en Rosario.

El hecho de que el mentado “único premio” que recibiera Augusto Schiavoni –según relatan algunos de sus biógrafos- fuera otorgado no a él sino a su hermana, tal vez se deba al equívoco de que María Laura Schiavoni también expuso en aquel salón y recibió esa recompensa, según consta en Actas.

Ambos hermanos Schiavoni enviaron obras al Salón de 1931², pero la presentada por Augusto –*Naturaleza Muerta* de 1929- no está registrada como Premio Estímulo en los apartados de observaciones sobre ingresos en los Libros de Inventario del museo. Estos “estímulos” eran sólo eso³, y excepcionalmente se compraba alguna obra del artista, razón por la cual en este caso la citada pintura no habría ingresado a la colección por ese motivo y se trataría estrictamente de una compra, como se consigna. Es muy improbable además que los dos hermanos hubieran recibido premios ese año y el de Augusto, asiduo participante en los salones, no estuviera registrado en el prolífico listado de Premios de los Libros de Actas, donde sí figura el adjudicado a María Laura⁴.

Lo cierto es que la sola referencia hallada hasta el momento en los registros del museo sobre esta *Naturaleza Muerta* -la del presunto premio- es que fue la única compra realizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario al artista. Las demás obras de Schiavoni en la colección del museo ingresaron donadas al Castagnino por él mismo, por la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio y -muchos años después de su muerte - por su hermana.⁵

El marco de esta equívoca historia sobre el premio fue el XIII Salón Rosario, muy especial por ser el primer antecedente de Salón Libre del museo realizado en 1931, ya que en su catálogo se aclara que “...el jurado ha implicado una novedad, pues ha sido de ‘clasificación’ y no de ‘admisión’”, según era costumbre en salones de esta naturaleza. “Por tal razón todas las obras enviadas aparecen exhibidas, habiendo el jurado hecho la clasificación según la calidad y diversas tendencias de los trabajos”. También se advierte que “dada la situación económica por la que atraviesa la Comisión de Bellas Artes de Rosario, no es posible fijar un monto determinado para las adquisiciones de obras destinadas al museo”⁶. Tampoco aquí se publican, como era usual, las recompensas instituidas ni se mencionan en las Actas más que las compras de ese año⁷ y los Premios Estímulo otorgados.

Podría suponerse que el interés despertado en la Comisión por la obra de Schiavoni surgiera de la admiración que le profesaba su amigo Manuel Musto quien, como Jurado del salón de 1931⁸ y artista influyente en el museo, habría recomendado esta compra. El precio estipulado para el óleo fue de 400 pesos⁹ que se pagaron recién cinco años después, tal era el desastroso estado económico de la institución¹⁰.

Quizás por esto, en 1936, Augusto donó “muy complacido” al museo su *Autorretrato*, de 1915, agraciando el “simpático interés” de compra demostrado por los miembros de la Comisión Municipal de Bellas Artes a través de una nota que le enviaron¹¹. La carta de donación escrita por él mismo a los cinco días de recibida la propuesta señala la celeridad de su decisión, a la vez que precisa que Schiavoni aún no estaba inhabilitado para disponer de sus bienes¹².

Cabe destacar que poco antes del ofrecimiento de compra de *Autorretrato*- expuesto en aquel momento en la Sala Central de Exposiciones que alquilaba la Comisión¹³ en el marco de la Cuarta Exposición de Artes Plásticas de Artistas Rosarinos *Los 9*¹⁴ que patrocinaba el museo, el presidente de la Comisión había recibido una nota de reclamo, en la que los integrantes de este grupo¹⁵ denunciaban la inferioridad de condiciones en que quedaban los artistas rosarinos respecto de los porteños, ya que al presentarse a nuestros salones no se les reconocían como a ellos los gastos de fletes ni embalajes¹⁶ y se les exigía además que sus envíos fueran inéditos¹⁷, siendo que los artistas de Buenos Aires “comúnmente mandan lo que ya fue exhibido en el Salón Nacional o en exposiciones individuales”. Alegaban también que otros reglamentos tenían disposiciones muy diferentes a las de Rosario, tanto que en certámenes de otras ciudades, los no locales quedaban en una categoría equivalente a la del “fuera de concurso”¹⁸, lo contrario de lo que ocurría con los foráneos en los salones del museo en los que eran “encumbrados” y recibían los grandes premios en “máximo”. Finalmente exhortaban a paliar estas diferencias en el certamen siguiente otorgando los premios municipales de Rosario a sus artistas “...tal cual ocurre en todos los salones menos en el nuestro”. La Comisión reaccionó contestando al secretario de la agrupación que estaba dispuesta a aceptar sus sugerencias, pero que se tendrían en

cuenta para un futuro puesto que el reglamento del XV Salón de Otoño ya estaba redactado¹⁹.

Cuatro años más tarde, en noviembre de 1940, la agrupación de artistas plásticos Refugio ofreció en donación otro autorretrato de Schiavoni para integrar la colección del Museo Castagnino²⁰ pero la propuesta fue rechazada por no reunir la mayoría de votos necesaria de seis miembros de la Comisión de Admisión²¹. ¿Ya no había interés por Schiavoni? ¿Habría influido en el ánimo de la Comisión el hecho de que desde junio de 1940 el artista estuviera internado en una clínica psiquiátrica?²² ¿Sería su retrato de 1933 la misma obra que Refugio²³ insistiera en donar al museo, lográndolo al fin en 1959?

La hermana del artista, la pintora María Laura, a pesar de haber sido aceptada en muchos de estos Salones de Otoño²⁴ en cambio nunca logró ingresar a la colección del Museo Castagnino. Sin embargo ella -heredera de la obra de Augusto-, se dedicó a perpetuar su imagen donando gran parte de la producción del artista al Museo Castagnino²⁵, al Museo Nacional de Bellas Artes y a otras instituciones del país. En una humilde y sentida carta²⁶ de 1959 dirigida al director del Museo Castagnino ella exaltó el "valor renovador" de la pintura de su hermano y confió en que "...estos valores artísticos de los óleos *Con los pintores amigos* y *Retrato del pintor Musto* acrediten suficientemente su ingreso a la conocida pinacoteca de la ciudad".

¹ Las fuentes consultadas conforman dos importantes colecciones de libros y un lujoso ejemplar que son la memoria histórica de nuestro museo : los Libros de Actas de la institución que llevan un detallado registro de las decisiones de la Comisión Municipal de Bellas Artes -creadora del Museo de Bellas Artes de Rosario- desde 1917 hasta 1946; los Libros Copiadores, con correspondencias y notas de gestión acopiadas hasta 1967 que son una extensión de las Actas, y el Libro de Nicolás Amuchástegui, donado por él mismo a la flamante Dirección Municipal de Cultura en la inauguración del XVII Salón de Otoño de 1938, que contiene valiosa documentación personal del período 1917/1928, reunida a manera de álbum de recuerdos por el miembro fundador de las primeras comisiones de Bellas Artes.

² En el catálogo del XIII Salón Rosario figura el envío de los Schiavoni: Augusto Schiavoni con el Nº 346 "Figura de viejo" (óleo) y el Nº 347 "Naturaleza muerta" (óleo) y María Laura Schiavoni con el Nº 348 "Campo" (óleo) y el Nº 349 "Rincón" (óleo). Este orden indica que las obras estaban expuestas en una misma sala.

³ Los valores de estos premios eran bajos, ya que no estaban destinados para adquisiciones, de ahí el nombre de "estímulo".

⁴ Acta 173-21/10/1931- Listado de Premios Estímulo del XIII Salón Rosario: Gabriel Aguiló Sanz, A. Marzocchi Paz, Delia Nicolás, María Laura Schiavoni, Vicente Roberto Puig, Manuel Cobach, Astrea N. Fornari y Adelaida Perrone, todos de 100 pesos cada una, y para Minturn Zerva, de 200 pesos.

⁵ En los Libros de Inventario se registran tres donaciones de María Laura Schiavoni al Museo Castagnino: en 1955, 1959 y 1979.

⁶ Art. 21 del Reglamento publicado en el catálogo del XIII Salón Rosario.

⁷ Acta 173 (21/10/1931) referida a Adquisiciones del XIII Salón Rosario: «Familia» de Lorenzo Gigli (1.000 pesos), «Un hogar» de María T. Gigli (150), «Naturaleza muerta» de A. Schiavoni (400), «Retrato del pintor A. Schiavoni» de Musto (600), «Susana en el baño» de A. Bigatti (150), «Estudio de desnudo» de A. Ventura y Verazzi (300), «Rincón del suburbio» de Lola Chevalier (30). La Intendencia Municipal adquirió en el salón la obra del escultor Stepan Erzia «El viento» con destino al museo (1.500). El premio Estímulo donado por el Jockey Club (100) fue adjudicado a Pablo Pierre.

⁸ El Acta 171 (17/6/1931) indica que el Jurado de Clasificación estuvo compuesto por dos artistas del círculo del pintor, Manuel Musto -designado por la Comisión- y José Bikandi -elegido por la Sociedad de Artistas Argentinos en nombre de los artistas- (Alfredo Guido fue el primer candidato pero renunció por no poder hallarse en la ciudad) más Hilarión Hernández Larguía en representación de la Comisión. Bikandi fue también un artista influyente en el Museo Castagnino ya que desempeñó el primer cargo de conservador del museo desde el 12/3/1930 (Acta 166) hasta el 3/2/1933 (Acta 190) fecha en la que fue suprimido el cargo. Además colaboró en la redacción de un reglamento interno para el personal del museo.

⁹ Este valor es el que figura en el Acta 173 y en el Libro de Inventario 1. Dado que los artistas consignaban el valor de sus obras en las boletas de inscripción al salón, esta cifra podría haber sido puesta por Schiavoni, aunque no se sabe si coincidió con la de la oferta.

¹⁰ Acta 217 (6/3/1936) sobre Memoria y Balance desde el 11/3/1933 hasta el 31/12/1935. Se consigna que «el estado económico de la Comisión era de real angustia al hacernos cargo, la deuda por adquisiciones y premios ascendía a la extraordinaria suma de 16.080 pesos correspondiendo a los años 1928, 1929, 1930 y 1931. Pago a los artistas: al recibir esta Comisión el importe de lo adeudado por la provincia. se procedió inmediatamente a la liquidación de lo pendiente con los artistas premiados o adquiridos en los salones de 1928, 1929, 1930 y 1931. Dicha deuda estaba repartida así: Adquisiciones en el XII Salón de Otoño por 7.450 pesos, XIII Salón de Rosario por 2.730 pesos y Premios del XII Salón de Otoño por 5.900 pesos».

¹¹ Acta 221 (17/4/1936) Nota de la Comisión a Schiavoni solicitando el precio de su "Autorretrato" de 1915 expuesto en la muestra de la Agrupación de Plásticos "Los 9" que se estaba realizando en la Sala Central de Exposiciones de la Comisión del 6 al 18 de Abril de 1936.

Carta de donación de "Autorretrato" -fechada el 22/4/1936- de Augusto Schiavoni a la Comisión Municipal de Bellas Artes, mecanografiada y firmada por el artista, Archivo MMBAJBC.

¹² Escritura Nº 168, fechada el 4/9/1940, en éste boleto de compraventa de la farmacia de los Schiavoni (situada en la esquina de San Lorenzo y España) se detalla que Augusto Schiavoni es declarado insano por un severo cuadro mental y despojado de todos sus derechos civiles el 24/6/1940. Este documento que aporta valiosos datos biográficos del artista fue donado, junto con un óleo aún no atribuido que estaba colgado en la pared principal del negocio, al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino por el comprador, Darío Fulvio Marchissio, en 2002. Archivo MMBAJBC.

¹³ Acta 217 (6/3/1936) y Acta 219 (24/3/1936). Por falta de espacio el museo alquilaba al galerista Renom un local ubicado en calle San Martín 874, que llamaba Sala Central de Exposiciones, para muestras temporales de todo artista, institución cultural o agrupación cuya capacidad artística fuera notoria. Sus dimensiones eran de 10.40 x 4.60 metros más una sala anexa de 4,50 x 2,50. Luz cenital, paredes forradas de arpillería y pisos de algarrobo completaban la decoración de este salón de la Comisión destinado a exposiciones individuales de artistas argentinos en especial y que se ofrecía gratuitamente a ellos. El local se inauguró el 4/11/1935 con una importante exposición de Fernando Fader.

¹⁴ Nota -fechada el 28/1/1936- de pedido del Salón Municipal de las Galerías Renom para realizar una muestra colectiva de "Los 9" la primera quincena de abril de 1936, con la nómina de sus integrantes y firmada por su secretario Pablo Pierre (Archivo MMBAJBC). En esta Agrupación de Plásticos Rosarinos "Los 9" participaba Schiavoni junto con otros ocho artistas locales que eran Demetrio Antoniadis, José Beltramino, Eugenio Fornells, Nicolás Melfi, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Félix Pascual y Pablo Pierre.

¹⁵ Carta de la agrupación de Artistas Plásticos "Los 9" dirigida al presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Víctor Avalle, fechada el 15/4/1936 y firmada por sus miembros . Archivo MMBAJBC, en Acta 223 (5/5/1936) donde se hace mención a esta nota.

¹⁶ "...mientras que a los de Buenos Aires para exponer en Rosario se los va a buscar a domicilio y gozan de la franquicia de fletes y embalajes".

¹⁷ Art. 4, inciso b) del Reglamento del XIII Salón de Rosario.

¹⁸ Las obras debían tener un precio consignado en la boleta de inscripción al salón, si el precio declarado era mayor que el premio, esta obra quedaría automáticamente "fuera de concurso" a menos que el artista aceptara la adquisición por el monto del premio. También serían declaradas dentro de esta categoría las obras de los miembros de la Comisión, del Jurado de Admisión y de los invitados especiales.

¹⁹ Contestación fechada el 7/5/1936 en Libro Copiador Nº 6. En el futuro, la Comisión atendió a estos reclamos creando en 1938 un Salón especialmente dedicado a Artistas Rosarinos.

²⁰ En el Libro 7 - Acta 59 (26/11/1940), se reproduce la nota de donación fechada el 15/11/1940 de la Fundación Refugio de tres obras: «Orgullo de madre» (óleo) de Manuel Musto, «Retrato del poeta uruguayo Luis Onetti Lima» (óleo) de Leopoldo Pereyra y «Autorretrato» (óleo) de Augusto Schiavoni. Acta 60 (3/12/1940): por ordenanza Nº 25 (incisos m y n) del año 1937 no alcanzan los votos reglamentarios exigidos para admitir las obras de Pereyra y de Schiavoni. La única obra que ingresa de esta donación es la de Musto.

²¹ Acta 60 (3/12/1940): el dictamen de rechazo fue emitido por los miembros de la entonces Dirección Municipal de Cultura: Manuel Castagnino, Juan Manuel Vila Ortiz, Hilarión Hernández Larguía, Federico Llobet, Emilio Pareto, Sebastián Soler, Juan Manuel Trillas, Angel Ortiz Grognet y Manuel Gómez Carrillo.

²² Para esta fecha Schiavoni estaba ya internado en el Hospital de Alienados de Rosario, como figura en la citada Escritura Nº 168 -fechada el 4/9/1940- donde se consignan los datos del juicio iniciado el 24/6/1940 por el padre del artista, promoviendo la demanda de insanía de su primogénito con la consiguiente interdicción de todos sus derechos civiles y de la designación como su curador definitivo el 27/6/1940. No hay precisión sobre cuándo enfermó el artista. Se sabe que su amigo Manuel Musto murió el 12/9/1940, pero que su salud se agravó en el otoño de 1940 y fue internado ese mismo invierno según indica Montes i Bradley ("El Camino de Manuel Musto", Editorial Hipocampo, 1942, Rosario, pág. 160), lo que hace pensar en una dramática coincidencia. Archivo MMBAJBC.

²³ En 1959 ingresó a la colección del museo "Autorretrato" de 1933 de A. Schiavoni, donación de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, Libro de Inventario 1.

²⁴ María Laura Schiavoni participó en los siguientes salones: 1930 - XII Salón de Rosario, 1931 - XIII Salón de Rosario, 1932 - Exposición de Artistas Locales, 1936 - XV Salón de Otoño, 1937 - XVI Salón de Rosario, 1938 - XVII Salón de Otoño, 1938 - Primer Salón Anual de Artistas Rosarinos, 1939 - XVIII Salón de Rosario, 1939 - II Salón Anual de Artistas Rosarinos, 1940 - XIX Salón de Rosario, 1944 - XXIII Salón de Rosario, 1944 - Jurado en el V Salón Anual de Artistas Rosarinos (durante la Intervención a la Dirección Municipal de Cultura), 1946 - XXV Salón de Rosario y 1966 - Colección de Pintura Argentina de Apolinar Moldes.

²⁵ Según los Libros de Inventario hubo tres donaciones de María Laura Schiavoni al Museo Castagnino, "Mujer mantilla" donada en 1955; "Con los pintores amigos" y "Retrato del pintor Musto", en 1959 (carta de donación en el Archivo del MMBAJBC, y el grueso de la colección, en 1979.

²⁶ Carta de donación de María Laura Schiavoni, firmada y fechada el 17/5/1959, dirigida al Director del Museo Castagnino -Pedro Sinópoli- de dos óleos de Augusto Schiavoni expuestos en la muestra de Amigos del Arte de ese año, Archivo MMBAJBC.

Cronología

1893

El 18 de julio nace Augusto Manuel Cito Schiavoni y Tellería en Rosario, provincia de Santa Fe.

1895

Se funda en Buenos Aires el Museo Nacional de Bellas Artes. La población de Rosario alcanza 91.699 habitantes, el 46% de los cuales son extranjeros.

1896

En el mes de diciembre abre sus puertas al público el MNBA.

1900

Llega la luz eléctrica a Rosario, que es el segundo nudo ferroviario del país. Su población alcanza los 112.462 habitantes, de éstos el 42% son extranjeros. La tercera parte de los habitantes de la ciudad se aloja en conventillos.

1902

Martín Malharro expone en el Salón Witcomb de Buenos Aires obras de corte impresionista, marcando el ingreso de este movimiento a la Argentina.

En Rosario, el intendente Luis Lamas inaugura el Parque de la Independencia.

1903

El alemán Enrique Schwender funda en Rosario -San Martín y San Lorenzo- una academia donde se enseña dibujo y pintura.

1904

Se inaugura el Teatro de la Ópera, más tarde Teatro "El Círculo" (1943).

1905

En Rosario se habilita la primera línea de tranvía eléctrico y la ciudad se expande hacia los barrios.

El artista y decorador italiano Mateo Casella funda en Córdoba 961 la Academia "Doménico Morelli". En él se formaron: Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Tito Benvenuto, César Caggiano y Augusto Schiavoni, entre otros.

1908

Se abrieron en Rosario las academias de enseñanza artística del pintor francés Fernando Gaspary y del italiano Ferruccio Pagni. A esta última, denominada "Fomento de Bellas Artes", concurrieron Manuel Musto, Nicolás Melfi, y Schiavoni.

1910

Las estadísticas indican para Rosario una población de 192.278 habitantes. De éstos, el 47% son extranjeros.

1911

Se crea en Buenos Aires el primer Salón Nacional. Beca por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Pablo Curatella Manes viaja a Florencia para perfeccionar sus estudios. También en 1911 viajan a la misma ciudad César Caggiano y Carlo Socrate (1889-1967), para estudiar con Giovanni Costetti. Caggiano se había formado en Rosario, en la Academia dirigida por Fernando Gaspary. Socrate, en cambio, había estudiado con Mateo Casella. Nacido en Italia e hijo de actores, había llegado a Rosario a la edad de 9 años. Luego de su estancia en Florencia (1911-1913) pasa a Roma, donde en 1917 conocerá a Pablo Picasso, con quien viajará a París para trabajar en la escenografía de *Parade*.

El 22 de diciembre de 1911, Schiavoni obtiene el segundo premio de los exámenes anuales del 6to. Curso de Dibujo.

Manuel Musto comienza sus estudios en la academia dirigida por Ferruccio Pagni.

1912

Xul Solar desembarca en Londres, para trasladarse luego a Turín. En Rosario -tras las primeras elecciones realizadas con sufragio único, secreto y obligatorio- gana el radicalismo. El 24 de julio se inaugura la "Biblioteca Argentina". Más tarde, ese mismo año, se crea la asociación cultural "El Círculo de la Biblioteca". Éste tenía por finalidad organizar conciertos, conferencias, exposiciones y reuniones artísticas.

César Caggiano regresa a Rosario.

1913

Emilio Pettoruti llega a Florencia, becado por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

El 30 de agosto se realiza en Rosario el "primer salón no oficial" de

Bellas Artes en "Casa Blanca", un local de pintura perteneciente a Casildo de Souza ubicado en Córdoba entre San Martín y Maipú. Conocido como *Petit Salón de Arte Argentino*, fue ideado por Atalaya (Alfredo Valenti) y contó con el auspicio de "El Círculo de la Biblioteca". Se pensó para agasajar al Presidente Roque Saénz Peña en su visita a la ciudad. Allí se expusieron obras de los rosarinos Bertolé, Cochet, Caggiano, Arístides Rechain y Carlo Socrate.

1914

Se crea en la planta alta del edificio del antiguo mercado central (San Juan y San Martín) el Ateneo Popular, una institución donde se enseñaba en forma gratuita contabilidad, castellano, dibujo geométrico y artístico. Las clases de dibujo artístico estuvieron a cargo de Eugenio Fornells.

En el mes de mayo, Schiavoni se traslada a Italia junto a su amigo y colega Manuel Musto. Se establecen en la ciudad de Florencia. Schiavoni estudia con Giovanni Costetti y traba amistad con Emilio Pettoruti. Musto, también amigo del anterior, expone en Florencia y Milán.

Ese mismo año en Buenos Aires -y en oposición al Salón Nacional- tiene lugar el *Primer Salón de Artistas Recusados* en la "Cooperativa Artística".

1915

El 23 de mayo Italia comienza su participación en la Primera Guerra Mundial (1914-1919), rompiendo el pacto con la Triple Alianza y declarando la guerra a Austria-Hungría.

Musto expone en Florencia y Turín. Domingo Candia emprende su viaje a Florencia -donde estudiará con Giovanni Costetti- y París.

1916

A Causa de la muerte de su padre, Manuel Musto debe regresar a Rosario. Schiavoni permanece en Florencia. El 7 de julio, Xul Solar se encuentra con Pettoruti en esa ciudad, prolongando su estadía hasta el 23 de marzo del año siguiente. Este último realiza en la Galería Gonnelli, su primera muestra individual relacionada con el Futurismo. En el mes de octubre, Pettoruti viaja a Roma, donde permanecerá hasta Julio de 1917.

1917

En febrero, Picasso viaja a Roma y visita Nápoles, Pompeya y Florencia. El 24 de mayo, por iniciativa de la Asociación "El Círculo", se inaugura el primer Salón de Bellas Artes de Rosario, con la denominación "Salón de Otoño". Entre los artistas participantes se encuentran: Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Manuel Musto, José Gerbino.

En el mes de julio el intendente de esta ciudad, F. Remonda Mingrand, impulsa la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes cuyo objetivo es gestionar la fundación de un museo.

Schiavoni regresa al país.

1918

Schiavoni participa por primera vez en el Salón de Otoño, con la obra *Cabeza de Viejo*. A partir de este año el Salón, que ahora cuenta con auspicio oficial, será organizado por la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Dirigida por Rómulo Renom, el 31 de mayo, abre sus puertas la Galería Witcomb de Rosario -situada en San Martín 874 y sucursal de la galería de igual nombre de Buenos Aires.

1919

En el mes de enero aparece la Revista "El Círculo", editada por la asociación cultural "El Círculo de Biblioteca" de Rosario.

Con las obras *El Hombre de la Capa* y *La Señora de la Mantilla* -ambas actualmente en la col. del MMBAJBC- Schiavoni participa en el "III Salón de Otoño" de Rosario.

El 12 de julio un grupo de artistas funda el "Círculo Artístico de Rosario", con el objetivo de promover la enseñanza de la plástica en la ciudad. Entre sus integrantes se hallaban Rafael Vicente Barone, Fernando Gaspary, Eugenio Fornells, Santiago Girola.

En el mes de octubre, una carta de Victor Torrini -representante de la Comisión de Bellas Artes de Rosario en Buenos Aires- anuncia la llegada del vagón con los cuadros enviados por el Museo Nacional a dicha Comisión con motivo de inaugurarse el Museo de Bellas Artes de Rosario. En este se incluyen adicionalmente 3 obras del "Sr. Schiavoni", despacho que deberá abonar el destinatario.

1920

El 15 de enero se inaugura -en el inmueble ubicado en Santa Fe 835- el Museo Municipal de Bellas Artes, primer museo público de Rosario.

Schiavoni participa en el "IV Salón de Otoño" con el óleo *Retrato* y la acuarela *Rosas*.

En septiembre, el "Círculo Artístico de Rosario" organiza su primer salón en Laprida 947, uno de los locales ocupados por la entonces dividida Escuela Industrial de la Nación (hoy Instituto Politécnico Superior), dónde enseñaba Rafael Vicente Barone.

1921

El "Círculo Artístico de Rosario" realiza su segundo salón.

1922

Lucio Fontana regresa a Rosario, donde comparte un taller con Julio Vanzo. Se realiza la quinta edición del Salón de Otoño, al cual Antonio Berni se presenta por primera vez. Schiavoni no participa del mismo.

1923

Con la obra *El Alemán* Schiavoni vuelve a participar en el Salón de Otoño de Rosario (VI edición).

Fernando Lemerich Muñoz y Alfredo Guido dirigen la reaparecida revista "El Círculo", cuya publicación había cesado en 1920. En honor a la visita del Presidente Marcelo T. de Alvear, se organiza "Arte Retrospectivo" una muestra que nuclea obras propiedad de coleccionistas locales.

1924

Xul Solar y Emilio Pettoruti regresan al país, procedentes de Europa. Alfredo Guido obtiene el primer premio de pintura en el Salón Nacional con su obra *La Chola*, desnudo femenino con atributos folclóricos.

1925

Tras haber suspendido su participación en el salón en el año anterior, Schiavoni presenta una obra titulada *Impresión Paisaje* en el "VIII Salón Rosario". Emilio Pettoruti participa en este mismo salón con dos óleos titulados *Parque*, y un tercero, denominado *Lago di Como*. Antonio Berni y Luis Ouvrard son becados por Jockey Club de Rosario para viajar a Europa. El segundo, sin embargo, nunca realizó este viaje.

El pintor y ceramista vasco José Benito de Bikandi y Etxaniz (1894-1958) llega a la Argentina.

Fallece en Rosario el mecenas y coleccionista de arte Juan Bautista Castagnino. Cuando en 1937 se inaugure el nuevo edificio del Museo Municipal, éste llevará su nombre.

1926

El Futurista Filippo Tommaso Marinetti visita Buenos Aires. Para recibirlo se realiza la *Exposición de Pintores Modernos*, en la "Asociación Amigos del Arte" de esa ciudad. Se exhiben obras de Xul Solar, Norah Borges y Emilio Pettoruti, entre otros.

La población de Rosario casi se ha cuadruplicado respecto de 1900, alcanzando 407.000 habitantes, de los cuales el 45% son extranjeros. El 48% de las viviendas contaba con agua corriente y cloacas. En esta ciudad se funda el Grupo Nexus. En reemplazo del Salón de Otoño, que ese año no se realiza, este grupo convoca al Primer Salón de Artistas Rosarinos, que se lleva a cabo en la Galería Witcomb. Exponen, entre otros, Demetrio Antoniadis, José Beltramo, Antonio Berni, José Fantín, Alfredo Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard y Julio Vanzo.

1927

Schiavoni participa en el IX Salón de Otoño de Rosario con el óleo *Paisaje* y el pastel *Naturaleza Muerta*. El 23 de octubre se inaugura en "El Círculo" de Rosario una exposición individual de Emilio Pettoruti, con texto de Leonardo Estarico. Hacia fines de año, Pettoruti, es nombrado Director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

1928

Schiavoni expone individualmente en el "Salón de la Cooperativa Artística" de Rosario, propiedad de Pedro Díez - Córdoba 830 - y participa en el "X Salón de Otoño" con dos óleos (titulados *Figura*) y un pastel (*Maria Laura*). Son jurado de este salón Alfredo Guido, Manuel Musto y Eduardo Barnes.

Aparece en Rosario *La Gaceta del Sur: Críticas, Artes, Letras*, revista

mensual dirigida por Armando Cascella y con imágenes de Pettoruti, Norah Borges y Vanzo.

1929

Este año el "XI Salón Rosario" abre su convocatoria a "todos los artistas de América Latina". Schiavoni participa con la obra *En el Estudio*, hoy en la col. del MMBAJBC. El jurado -integrado por Cupertino del Campo, Alfredo Gutero y Eduardo Barnes- rechaza por inmoral la obra *El descanso de las máquinas de circo* de Julio Vanzo, que es exhibida entonces en el Hotel Majestic.

El pintor rosarino Alfredo Guido presenta en la Exposición Internacional de Sevilla un imponente mural, actualmente en la Escuela Normal 2 de Rosario.

La crisis de la bolsa de New York se hace sentir en nuestro país, a través de la caída de los precios del cereal y del ganado. En Rosario aumenta la desocupación.

Antonio Berni y Xul Solar exponen en "Amigos del Arte" de Buenos Aires.

1930

El 6 de septiembre Hipólito Yrigoyen es depuesto por un golpe cívico-militar. El general Uriburu asume el mando del primer gobierno de facto de la Argentina. En Rosario, el 7 de septiembre es designado intendente municipal el Dr. Alejandro M. Carrasco.

Antonio Berni regresa a Rosario. Schiavoni pinta *Compañeros en mi taller* (también denominada *Con los pintores amigos o Reunión de pintores*), obra en la que se retrata junto a un grupo de colegas entre los que se encuentran Manuel Musto y Alfredo Guido.

1931

Schiavoni participa en el XIII Salón Rosario con dos obras: *Figura de Viejo* y *Naturaleza Muerta*. El jurado estaba integrado por Hilarión Hernández Larguía, Manuel Musto y José de Bikandi. *Figura de Viejo* (1931), integra hoy -bajo el título *El Hombre de la Azada*- la colección del MPBARGR. *Naturaleza Muerta* (1929), fue en cambio incorporada al patrimonio del MMBAJBC en el contexto de dicho salón, por un valor de \$400, pago que no se haría efectivo hasta el año 1936. También participa de este salón María Laura Schiavoni, hermana del pintor, quien recibe un "Premio Estímulo".

21 de septiembre al 21 de octubre: con la obra *Los Mirasoles* (1931) interviene en el XXI Salón Nacional en el MNBA, que ese año llevó el nombre de *Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura*. Poco después, Schiavoni dona al MPBALP sus obras *Flores* -también *Los Mirasoles*- (1931) y *Viejo* (1931). El director de la institución seguía siendo entonces Emilio Pettoruti.

1932

En el mes de junio, Schiavoni participa de la "Exposición de artistas locales" organizada por la Comisión de Bellas Artes en Rosario. Las obras presentadas fueron *Retrato del pintor Musto y Ocaso*. Esta última fue donada por María Laura Schiavoni al Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa Díaz y Clusellas" en 1970.

Se constituye en Buenos Aires "La Peña del Hotel Castelar", bajo la dirección de Leonardo Estarico, a la que se conoció con el nombre de «Signo». Durante el mes de mayo expusieron allí Pettoruti, Spilimbergo, De Larrañaga, Gómez Cornet y el escultor Musso. En el mes de agosto Schiavoni realiza una exposición individual en este mismo lugar.

En agosto, Juan Zocchi, futuro director del MNBA, ofrece en Rosario una conferencia en la que destaca como valores artísticos locales a Gustavo Cochet y Augusto Schiavoni.

En el mes de octubre Schiavoni expone en Signo-Rosario (Salón Azul de la Confitería La Perla).

Se forma la Agrupación de Artistas Plásticos "Refugio". Recién cuando en 1959 esta asociación se disuelva, logrará donar al MMBAJBC *Autoportrato* (1933) de Schiavoni, tras haber sido rechazado por la comisión de admisión en 1940.

1933

Durante su paso por Argentina, el muralista mejicano David Alfaro Siqueiros pronunció una serie de conferencias polémicas en diversas asociaciones, entre éstas, en la Agrupación Artística Signo-Buenos Aires (Subsuelo del Hotel Castelar).

1934

Schiavoni abandona definitivamente la pintura pero sus obras siguen

participando en salones y muestras. Invitado por Antonio Berni, Sequeiros visita Rosario y da dos conferencias. Antonio Berni pinta *Desocupados*.

1935

Las obras *El chico de la gorra* y *El muchacho del porrón* de Schiavoni, participan en el XIV Salón de Otoño (Rosario).

1936

Junto a S. Antoniadis, S. Beltramino, E. Fornells, N. Malfi, M. Musto, L. Ouvrard, F. Pascual y P. Pierre, Schiavoni participa en la exhibición "Los Nueve"-Galería Renom, Rosario, 6 al 18 de abril- haciendo uso de los locales de que disponía allí la Comisión Municipal de Bellas Artes, auspiciante de la muestra. Participa además en el XV Salón de Otoño con una obra titulada *Figura*.

1937

En el XVI Salón 'El Círculo' de Rosario -que celebra el 25º aniversario de dicha fundación- se exhiben las obras *Compañeros en mi taller* y *Retrato*.

El 7 de diciembre, se inaugura el nuevo edificio del Museo Municipal de Bellas Artes, donado por Doña Rosa Tiscornia de Castagnino. En la muestra organizada en tal ocasión figuran dos obras de Schiavoni: *Naturaleza Muerta* (adquirida por la Comisión Municipal de Bellas Arte en el Salón de 1931) y *Autorretrato* (que esta misma comisión solicitó adquirir para el Museo en 1936, pero que Schiavoni decidió donar).

1938

Dentro del Salón de Otoño de ese año, funciona el Primer Salón Anual de Artistas Rosarinos, ambos realizados en el nuevo edificio del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".

En el mes de mayo cierra sus puertas la Galería Witcomb de Rosario. En XVII Salón 'El Círculo' de Rosario, participan los óleos de Augusto Schiavoni *Compañeros en mi taller* y *Retrato*.

1939

A partir de este año, el Salón de Otoño cambia definitivamente de denominación, llamándose desde entonces Salón de Rosario.

1940

Una junta médica establece que Augusto Schiavoni padece de una "Parálisis General Progresiva en período estacionario", y que sufre de una "profunda perturbación mental en general, pero con preponderante predominio en el psiquismo superior". Por esto, es declarado "incapaz de mantener sus derechos civiles".

1942

El 22 de mayo fallece Augusto Schiavoni, a la edad de 48 años.

1943

En Rosario, la Asociación Cultural "El Círculo" deja de funcionar en la Biblioteca Argentina pues adquiere el Teatro La Opera, que posteriormente pasa a denominarse Teatro "El Círculo".

Se lleva a cabo la primera exhibición póstuma de Augusto Schiavoni, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires. La muestra fue organizada y presentada por Emilio Pettoruti, Alfredo Guido, Gustavo Cochet y Juan Zocchi.

1944

5 al 13 de agosto el Consejo Municipal de Cultura realiza una muestra con obras de Augusto Schiavoni en el Museo Municipal de Bellas de Santa Fe. Se exhiben 46 pinturas y 19 dibujos.

1948

Las obras *Los Membrillos* (1931) y *El Chico de la Bufanda* (1932) de Augusto Schiavoni son donadas por su hermana María Laura al MNBA. La primera, se encuentra hoy en la provincia de Neuquén, en la sede de dicho museo. La segunda, forma parte de la colección permanente y se halla en exhibición desde hace varios años.

1949

Del 7 al 16 de julio, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario y la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad organizan la "Exposición-Homenaje a los Pintores Rosarinos Fallecidos". Varias obras de Schiavoni participan de ella.

1950

Con el auspicio del círculo de La Prensa, se realiza en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos la exhibición "Evocaciones de Rosario", donde se incluyen obras de Augusto Schiavoni.

1952/1953

Varias de sus obras - entre ellas *Saco Azul* y *Retrato de Niño* de Schiavoni, ambas actualmente en el MMBAJBC- participan en la muestra "La Pintura y la Escultura Argentinas de Este Siglo" en el MNBA de Buenos Aires. En ese momento el director la Institución era Juan Zocchi.

1955

Doce óleos de Schiavoni son expuestos en el marco de la muestra "Diez pintores rosarinos fallecidos en este siglo", MPBARGR de Santa Fe. María Laura Schiavoni dona al MMBAJBC *Mujer con Mantilla* (1918).

1959

En el mes de julio, como homenaje a Augusto Schiavoni, Amigos del Arte y el MMBAJBC de Rosario realizan una exposición conjunta de sus pinturas.

Juan Carlos Gallardo dicta una conferencia sobre la obra de éste en el MMBAJBC y recomienda que se incorpore al acervo del MMBAJBC la obra del pintor, que hasta entonces es custodiada por su familia. María Laura Schiavoni dona a esta institución *Con los Pintores Amigos* (1930) y *Retrato de Manuel Musto* (1932).

1960

Durante el mes de agosto la Galería "O" realiza una muestra de Augusto Schiavoni con obras de la Colección Emilio Ellena. En el mes de diciembre Ediciones Ellena presenta el primer volumen de sus publicaciones de arte, dedicado enteramente a la obra de Augusto Schiavoni.

1962

El 1 de julio se exhibe en el MMBAJBC las obras de la Colección Emilio Ellena, entre las que figuran pinturas de Schiavoni, Berni, Calabrese, Candia, Cochet, Fontana, Giacaglia, Gambartes, Grela, Herrero Miranda, Ludueña, Mirtun Zerva, Musto, Pedrotti, Vanzo.

1963

En el mes de noviembre la galería El Taller -espacio que contaba con padrinazgo de Manuel Mujica Láinez y aspiraba a difundir la pintura ingenua- realiza una exhibición con obras de Augusto Schiavoni.

1964

Obras de Augusto Schiavoni son exhibidas en el contexto de la muestra "25 años de pintura rosarina", realizada por la Galería Carrillo de Rosario.

1965

10 al 31 de octubre, en el marco de la muestra Colección Slullitel se exhiben en el MMBAJBC de Rosario tres dibujos y el óleo *Figura con Collar Rojo* (actualmente en colección particular) de Schiavoni.

1966

Del 13 al 26 de mayo la Galería Carrillo de Rosario realiza una Muestra Retrospectiva de la obra de Augusto Schiavoni.

Durante el mes de junio la galería Plástica de Buenos Aires exhibe obras de Manuel Musto y Augusto Schiavoni.

En el mes de noviembre, se realiza en el MMBAJBC la muestra "Colección de Pintura Argentina de Apolinario Moldes". Entre las obras exhibidas se hallan el óleo *Figura* y el pastel *Arboleda* de Augusto Schiavoni.

1967

Durante el mes de agosto, la galería El Taller de Buenos Aires realiza una muestra dedicada por entero a la obra de Augusto Schiavoni.

1968

Del 21 al 26 de octubre y en el marco del II Congreso Nacional de Cardiología, se realiza la muestra "Pintores Rosarinos" en el salón de exposiciones del Teatro "El Círculo". Se exhibe allí un óleo de Schiavoni titulado *Niña sentada*, junto a obras de Berni, Grela, Ouvrard, entre otros.

1971

En el mes de junio la Galería El Galpón -dirigida por Benvenutti- y el Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa Díaz y Clusellas" de Santa Fe, realizan exposiciones individuales de la obra de Schiavoni. Asistieron a la inauguración el Intendente de Santa Fe, el Director de Cultura y el Secretario de Gobierno de la comuna.

Durante el mes de junio, el MNBA de Buenos Aires realiza una exhibición que incluye las obras de Augusto Schiavoni *El Chico de la Bufanda* (1932) y *Los membrillos* (1931). Las mismas habían ingresado a

la colección de este museo en 1948 y -según las crónicas- casi no habían sido expuestas hasta entonces.

1972

El 7 de abril la Galería Krass de Rosario inaugura la exhibición Augusto Schiavoni.

El 30 de agosto, la Asociación Amigos del Arte de Rosario presenta Exposición: Pintores Rosarinos, donde se exhibe el óleo *La Chica del Sombrero* de Schiavoni.

1974

26 de octubre, con el auspicio de Amigos del Arte (Rosario) se realiza Schiavoni: "Exposición Retrospectiva" en el MMBAJBC.

1975

La Galería Krass de Rosario organiza una muestra recordatoria de Augusto Schiavoni.

1976

Del 8 de septiembre al 5 de octubre la Galería Arthea de Buenos Aires realiza una exhibición de Augusto Schiavoni.

1977

Del 1 al 21 de junio la Galería Raquel Real de Rosario presenta una muestra de Augusto Schiavoni.

Del 26 de agosto al 8 de septiembre la Galería Génesis de Rosario realiza "8 Pintores del Litoral" exhibiendo obras de Tito Benvenuto, Juan Grela, Herrero Miranda, Manuel Musto, Hugo Ottman, Luis Ouvard, Augusto Schiavoni y Ricardo Supisiche.

La hermana del pintor, María Laura Schiavoni, dona al MNBA las obras *Barbirrojo* (1917); *La Mujer del Libro* (1917); *Cabeza* (dibujo); *Niña del Vestido Amarillo* (1919); *Niña Sentada* (1929)

1979

Del 30 de mayo al 12 de junio, la Galería Raquel Real de Rosario organiza una nueva exhibición de obras de Augusto Schiavoni. María Laura Schiavoni dona el resto de las obras que con igual procedencia forman parte de la colección del MMBAJBC. Cede así mismo, un archivo contenido en recortes periodísticos, fotografías y catálogos (Archivo Schiavoni MMBAJBC).

1980

Entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre, en el marco de la XIV Conferencia del Consejo Internacional de Museos, se lleva a cabo en el MMBAJBC la exhibición "50 Años de Pintura Argentina 1930-1980". Schiavoni aparece representado en la misma con el óleo *Con los Pintores Amigos*.

1981

25 de junio al 10 de Julio. Muestra Retrospectiva de Schiavoni en Amigos del Arte. Rosario.

1982

La Galería Vermeer de Buenos Aires presenta "Los Raros", una exhibición que reúne obras de Xul Solar, Augusto Schiavoni, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Víctor Cúnsolo, Miguel Burgoa Videla y Estanislao Guzmán Loza.

1983

La Unión Carbide, Buenos Aires, en el marco del ciclo "Encuentros entre un artista y su memoria /8", presenta obras de Juan J. Cambre, Miguel Diomede y Juan P. Renzi-Augusto Schiavoni.

1986

Exhibición en adhesión a la VI Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM) Octubre-Noviembre. Se exhibe *Mujer con Abanico* (1920) de Augusto Schiavoni junto a obras de Spillimbergo, Victorica, Policastro, Berni, Diomede.

1989

Con el auspicio de la Fundación Banco Patricios, el Museo Eduardo Sívori organiza una muestra retrospectiva de obras de Schiavoni, curada por Rubén Echagüe, donde se exponen 28 de las 50 obras conservadas por el MMBAJBC de Rosario, junto a otras, cedidas por el MNBA y de colecciones privadas.

1992

Durante el mes de abril, a pocos meses de cumplirse cincuenta años de la muerte de Augusto Schiavoni, la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario organiza una "Muestra Retrospectiva de Augusto Schiavoni" en el MMBAJBC.

1993

En el mes de abril, inaugura la exhibición "Pintura Rosarina: Colección del Museo Juan B. Castagnino" donde se incluye el óleo *La niña de la boina blanca* (1930) de Augusto Schiavoni.

1998

El MMBAJBC inaugura su ciclo de exhibiciones de ese año con una muestra dedicada Schiavoni y Ruffinengo.

1999

En el mes de noviembre, tras la remodelación de su edificio sede, el MMBAJBC reabre sus puertas con las exhibiciones "34 Artistas Rosarinos Contemporáneos" y "Presencias Reales". Esta última reúne obras históricas de artistas rosarinos representados en su colección, como Lucio Fontana, Antonio Berni y Augusto Schiavoni.

2000

En el marco de la exhibición de la colección permanente del MMBAJBC, se presentaron las obras *Autorretrato* (c.1915), *Naturaleza Muerta* (1929) y *Con los Pintores Amigos* (1930) de Augusto Schiavoni, en una sala dedicada a éste y la pintura de Manuel Musto.

2004

Con el auspicio de la Fundación Antorchas, el MMBAJBC organiza "La Sociedad de los Artistas: Historias y Debates de Rosario". En el contexto de esta muestra, se exhiben varias obras de Augusto Schiavoni.

2005

El MNBA presenta su colección permanente siguiendo un nuevo guion curatorial. En este contexto, *El Chico de la Bufanda* (1932) es incorporada a la sección dedicada al "Retorno al Orden" en el Arte Argentino. También se exhiben allí obras de Forner, Fioravanti, Spillimbergo, Aquiles Badi, Soldi, Berni, Gómez Cornet, Centurión, Butler, Fontana.

La cronología precedente fue confeccionada por María Eugenia Spinelli con material proveniente del ARCHIVO SCHIAVONI (MMBAJBC) y del trabajo de Isidoro Slullitel. Asimismo se han consultado catálogos de exposiciones, material periodístico y documentación legal. Verónica Prieto y Nancy Rojas han aportado datos que contribuyeron a enriquecer este documento.

Siglas utilizadas

MMBAJBC Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" (Rosario)

MMADFOE Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez" (Rosario)

MNBA Museo Nacional de Bellas Artes (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

MPBARGR Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" (Santa Fe)

MMAVSJDC Museo Municipal de Bellas Artes "Sor Juana Díaz y Clusellas" (Santa Fe)

MPBALP Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (La Plata, Buenos Aires; también Museo de Bellas Artes Bonaerense)

Bibliografía

Textos

- Álvarez, Juan. *Historia de Rosario 1689-1939*. UNR Editora, Rosario, 1998.
- Batlle Planas, J.; Gallardo, J.C.; Grela, J. Schiavoni. Ediciones Ellena, Rosario, S/F
- Burucúa, José E. (Dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Política y Sociedad*. Sudamericana, Buenos Aires, Tomo I, 1999.
- Chiérico, Osiris. "Rescate de un maestro". Semanario Correo de la Semana, Septiembre de 1976.
- E. B. "Augusto Schiavoni en Arthea". Revista Pluma y Pincel, 14 de septiembre de 1976.
- Echagüe, Rubén. "De Rosario: Schiavoni". Artinf, Buenos Aires, Nº 56-57, Otoño de 1986. p. 17
- *Augusto Schiavoni*. Dirección de publicaciones UNR, Rosario, 1989
- Fantoni, Guillermo. "Aproximaciones a la Historia de las Vidas: Conversaciones con Luis Ouvrard". Anuario de la Escuela de Historia - Segunda época, UNR, 1984-1985.
- *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Homo Sapiens, Rosario, 1997
- Farina, Fernando. *Vanzo*. MMBAJBC, Rosario, 2001.
- Ferrer, Alicia. *Biografía de Manuel Musto, un pintor rosarino*. Tesis de licenciatura, Escuela de Historia, UNR, 1979. En Biblioteca de la Escuela de Historia, UNR.
- Florio, Sabina. "Augusto Schiavoni: Un viaje alrededor de las formas." Separata, Rosario, Año 1, Nº 1., marzo de 2001.
- "El Laboratorio de una Identidad. Cotidianeidad y Extrañeza en la Obra de Augusto Schiavoni". En Territorio, Memoria y Relato. UNR Editora, Rosario, Tomo I, 2004, pp. 283/288.
- Gallardo, José Carlos. *Augusto Schiavoni*. MMBAJBC, Rosario, 1959. (Trascipción de la conferencia pronunciada)
- Gesualdo, Vicente (Dir.) *Enciclopedia del Arte en América*. Bibliográfica OMEBA, Buenos aires, Tomo III, 1969,
- Giacaglia, Pedro. "Augusto Schiavoni 1893-1942". Dáctilo-escrito, mayo de 1979. Documento perteneciente al Archivo Schiavoni, MMBAJBC.
- Gurain, Elaine y Giunta, Andrea. *La Sociedad de los Artistas: Historias y Debates de Rosario*. MMBAJBC, Rosario, 2004.
- López Anaya, Jorge. *Historia del Arte Argentino*. Emece, Buenos Aires, 1997.
- *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Emece, Buenos Aires, 2005.
- Montes i Bradley, R-E. *El Camino de Manuel Musto*. Hipocampo, La Plata, 1942.
- Mujica Lainez, Manuel. "La Pintura Ingenua". Argentina en el Arte. Viscontea, Buenos Aires, Nros. 11 y 12, 1966.
- Pagano, José León. *El Arte de los Argentinos*. Edición del autor, Buenos Aires, Tomo II, 1937.
- Pettoruti, Emilio. "Un artista extraño y sugestivo. Augusto Schiavoni". Revista Criterio, Buenos Aires, 14 de enero de 1932.
- "Un artista Extraño y Sugestivo: Augusto Schiavoni". CREAR, Buenos Aires, Año 2, Nº 23, Mayo de 1943.
- *Un pintor ante el espejo*. Hachette, Buenos Aires, 1968.
- Sendra, Rafael. *Rosario Ciudad y Artes Plásticas*. Dirección de Publicaciones UNR, Rosario, 1990
- "Augusto Schiavoni (1893-1942)". En Obras del Museo Castagnino. MMBAJBC, Rosario, 1996.
- Slullitel, Isidoro. *Cronología del Arte en Rosario*. Editorial Biblioteca, Rosario, 1968.
- *Crónicas, documentos y otros papeles*. Edición del autor, Rosario, 1971.
- Taverna Irigoyen, Jorge. "El aporte creativo del interior". En VVAA Historia Crítica del Arte Argentino. AACAA y Telecom, Buenos Aires, 1995.
- Tomasini, Jorge. "Antecedentes de la Creación de Museos en Rosario. En, Mikielievich, Wladimir (Dir.). Revista de Historia de Rosario, Año XXX, Nº 40, 1992.
- VVAA. *Pintura Argentina*. Banco Velox, Buenos Aires, 1998.
- VVAA "Se vive como se sueña: sólo. La obra pictórica de Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino". Dáctilo-escrito, documento elaborado por el Departamento de Catalogación del MMBAJBC en convenio con la UNR. María de la Paz López Carvajal (Coord. MMBAJBC); Eugenia Calvo (UNR); Adriana Miliskevitch (UNR); Nancy Rojas (UNR) y María Alejandra Tavolini (UNR).
- VVAA Revista de 'El Círculo', Órgano de la Institución 'El Círculo', Rosario, Años 1919-1920.
- Zocchi, Juan. "Pintores Rosarinos: Augusto Schiavoni". Ecos de Rosario, Año I, Nº 9, Septiembre de 1943, p.15.

Catálogos

- 1918** *II Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1919** *III Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1920** *IV Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1923** *VI Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1925** *VIII Salón Rosario*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario
- 1927** *IX Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- Exposición de Pintura 'El Círculo': Pettoruti. Museo Municipal de Bellas Artes, 20 al 30 de octubre, Rosario.
- 1928** *X Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario
- Augusto M. Schiavoni. Salón de la Cooperativa Artística, 1 al 10 de junio, Rosario.
- 1929** *XI Salón Rosario*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1931** *XIII Salón Rosario*. Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- XXI Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura*. Dirección General de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires.
- 1932** *Exposición de Artistas Locales*. Comisión de Bellas Artes, Rosario.
- Augusto Schiavoni. Club Signo-Hotel Castelar, V Exposición, Buenos Aires, 16 al 30 de julio. Texto de Emilio Pettoruti.
- Augusto Schiavoni. Club Signo-Confitería "La Perla", IV Exposición, Rosario, Octubre. Texto de Emilio Pettoruti.
- 1936** *Los Nueve*. Comisión Municipal de Bellas Artes, 6 al 18 de abril, Rosario.
- XV Salón de Otoño*, Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario.
- 1937** *XVI Salón de 'El Círculo' de Rosario*. Inauguración, 25 de septiembre, Rosario.
- Inauguración del edificio donado por la Sra. Rosa T. de Castagnino, diciembre, Rosario.
- 1939** *II Salón Anual de Artistas Rosarinos*. MMBAJBC, 5 al 30 de noviembre, Rosario.
- 1943** *Augusto Schiavoni 1893-1942*. Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires. Textos de G. Cochet; A. Guido; E. Pettoruti y J. Zocchi.
- 1944** *Muestra Póstuma del Pintor Augusto Schiavoni*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, Consejo Municipal de Cultura, 5

- al 13 de agosto, Santa Fe.
- 1949** *Exposición Homenaje a los Pintores Rosarinos Fallecidos*. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario y Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad, 7 al 16 de julio, Rosario.
- 1959** *Exposición de pinturas de Augusto Schiavoni*. Homenaje Póstumo. Amigos del Arte, Rosario. Texto de Emilio Pettoruti. *Exposición Homenaje a Augusto Schiavoni*. MMBAJBC, Julio.
- 1963** *Augusto Schiavoni*. Galería el Taller, 14 al 28 de noviembre, Buenos Aires. Texto de Manuel Mujica Lainez.
- 1965** *Colección Isidoro Slullitel*. MMBAJBC, 10 al 31 de octubre, Rosario. Texto de Juan Grela.
- 1966** *Augusto Schiavoni*. Galería Carrillo, 13 al 26 de mayo, Rosario. Texto de Cayetano Córdoba Iturburu.
- 1967** *Augusto Schiavoni*. Galería el Taller, 3 al 22 de agosto, Buenos Aires.
- 1968** *Pintores Rosarinos*. II Congreso Nacional de Cardiología, Teatro 'El Círculo', 21 al 26 de octubre, Rosario.
- 1971** *Augusto Schiavoni 1893-1942*. Galería El Galpón y Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa de Díaz y Clusellas", mayo, Santa Fe. Texto de Gustavo Cochet.
- 1972** *Pintores Rosarinos*. Asociación Amigos del Arte, inauguración: 30 de agosto, Rosario.
- 1974** *Augusto Schiavoni*. Retrospectiva Homenaje auspiciada por Amigos del Arte, MMBAJBC, octubre, Rosario. Texto de Juan Batlle Planas.
- 1976** *Augusto Schiavoni*. Galería Arthea, 8 de septiembre al 5 de octubre, Buenos Aires. Texto de César Magrini.
- 1977** *Augusto Schiavoni*. Galería Raquel Real, 1 al 21 de junio, Rosario. Texto de Juan Grela.
8 Pintores del Litoral: Tito Benvenuto, Juan Grela, Herrero Miranda, Manuel Musto, Hugo ottman, Luis Ouvard, Augusto Schiavoni, Ricardo Supisiche. Génesis Galería de Arte, Rosario, 26 de agosto al 8 de setiembre.
- 1979** *Augusto Schiavoni*. Galería Raquel Real, 30 de mayo al 12 de junio, Rosario.
- 1981** *Homenaje al Pintor Augusto Schiavoni*. Amigos del Arte, 25 de junio al 6 de julio, Rosario. Texto de Emilio Ghilioni.
- 1992** *Rotary en el Arte: Segunda Exposición y Subasta de Plásticos Rosarinos*. MMBAJBC, 19 al 30 de agosto, Rosario.
- 1982** *Los raros*: Xul Solar, Augusto Schiavoni, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Víctor Cúnsolo, Miguel Burgoa Videla, Estanislao Guzmán Loza. Galería Vermeer, diciembre, Buenos Aires. Texto de Osiris Chierico.
- 1989** *Augusto Schiavoni*. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 7 de septiembre al 1 de octubre, Buenos Aires. Texto de Rubén Echagüe.

Diarios

1931

"En el XIII Salón de Rosario hay algunos valores destacables". [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC] mes de julio, Rosario.

1932

"Proietto y Schiavoni exponen en Signo" La Capital, Rosario, 3 de agosto.

"En el Ateneo disertó anoche Juan Zocchi sobre Los Valores Plásticos Locales" La Tierra, Rosario, 29 de junio.

"Conferencias: Del señor Zocchi sobre la vida del arte" La Capital, Rosario, 10 de agosto.

"Conferencia del señor Juan Zocchi sobre La vida del arte" [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC].

"Las Agrupaciones Artísticas de Buenos Aires: Signo" La Prensa, Buenos Aires, 14 de agosto.

"Augusto Schiavoni" por Gustavo Cochet. La Tierra, Rosario, 10 de octubre.

"Augusto Schiavoni inauguró ayer su exposición. La auspicia Signo Club Rosario." La Capital, Rosario, 16 de octubre.

"Augusto Schiavoni inauguró una muestra en Signo" La Tierra, Rosario, 16 de octubre.

1935

"En el salón de arte que hoy será inaugurado en Rosario no ha existido jurado de admisión para las obras presentadas" La Nación, Buenos Aires, 24 de mayo.

"La pintura en el XIV Salón de Otoño" La Capital, Rosario, 31 de mayo.

1942

"Falleció el artista Augusto Schiavoni" La Capital, Rosario, 23 de mayo.

"Augusto Schiavoni. Su Fallecimiento. La Tribuna, Rosario, 23 de mayo.

1943

"Homenaje al pintor Augusto Schiavoni" La Nación, Buenos Aires, 15 de julio.

"Exposición Augusto Schiavoni" La Prensa, Buenos Aires, 15 de julio.

"La obra de Augusto Schiavoni" La Tribuna, Rosario, 23 de julio.

1944

"Se inauguró la muestra póstuma del pintor rosarino Augusto Schiavoni en el Museo M. de Bellas Artes" El Orden, Santa Fe, 6 de agosto.

1949

"Artistas fallecidos fueron recordados en un acto" [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC]. Rosario, 7 de julio.

1950

"Evocación de Augusto Schiavoni" La Capital, Rosario, 12 de agosto.

1959

"Será recordado Augusto Schiavoni" La Capital, Rosario, 6 de mayo.

"El pintor Schiavoni representó su época. Rosario vivió en su arte" Democracia, Rosario, 22 de mayo.

"Una exposición retrospectiva" Crónica, Rosario, 18 de julio.

"Se inaugura hoy la muestra de A. Schiavoni" La Capital, Rosario, 18 de julio.

"Exposición Augusto Schiavoni" La Tribuna, Rosario, 19 de julio.

1960

"Homenaje a Augusto Schiavoni" La Capital, Rosario, 6 de agosto.

"Evocación a Augusto Schiavoni" La Capital, Rosario, 12 de agosto.

"Un álbum sobre la obra del pintor Schiavoni" [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC]. Noviembre.

"Alarde Editorial para presentar la obra de un artista rosarino. Augusto Schiavoni en un libro" El Diario de la Mañana, Rosario, 17 de diciembre.

"Una elogiable edición artística" Empresa Editora-Cooperativa de obreros gráficos de Rosario Ltda., Año III, Rosario, 20 de diciembre.

"Interesante obra acerca de la pintura de Augusto Schiavoni" Crónica, Buenos Aires, 22 de diciembre.

1961

"Alarde Editorial Rosarino: obra sobre pintor Schiavoni". La Tribuna, Rosario, 20 de enero.

"Schiavoni. Textos de Juan Battle Planas, José Carlos Gallardo y Juan Grela", por Rodolfo Cárdenas Behety. La Prensa, Buenos Aires, 17 de agosto.

1962

"Augusto Schiavoni: un postergado", por Abel Lelio Rodríguez. La Capital, Rosario, 8 de febrero.

1963

"Niña sentada" La Nación, Buenos Aires, 13 de noviembre.

"Augusto Schiavoni es evocado en Buenos Aires" La Capital, Rosario, 22 de noviembre.

1966

"Homenaje" por Abel Lelio Rodríguez. La Capital, Rosario, 13 de mayo.

"Homenaje a Augusto Schiavoni". Crónica, Buenos Aires, 15 de mayo de 1966.

"Exposición Homenaje a Augusto Schiavoni" por Marta Casablanca. La Tribuna, Rosario, 22 de mayo.

"Augusto Schiavoni: Autorretrato" La Capital, Rosario, 26 de mayo.

"Musto, Schiavoni, Gambartes: Referencias ineludibles cuando se quiere hablar de una pintura argentina". Clarín, Buenos Aires, 18 de junio.

"Artistas Rosarinos en Buenos Aires". Mes de junio [Procedencia desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC]

1967

"Muestra de Augusto Schiavoni en Buenos Aires" La Capital, Rosario, 3 de agosto.

"Schiavoni". La Nación, Buenos Aires, 20 de agosto.

"Fecundo Quehacer en la Plástica" La Capital, Rosario, 15 de noviembre.

1971

"Con obras de Augusto Schiavoni inaugura su temporada El Galpón". El Litoral, Santa Fe, 15 de mayo.

"Evocación del Pintor Augusto Schiavoni en Santa Fe". La Capital, Rosario, 17 de mayo.

"Expondrá 60 obras y dibujos de A. Schiavoni" El Litoral, Santa Fe, 21 de mayo.

"Vigencia de Augusto Schiavoni". La Capital, Rosario, 21 de mayo.

"Podrá apreciarse la valiosa obra de un pintor maldito". Nuevo Diario, Santa Fe, 21 de mayo.

"Los cuadros de un pintor maldito, Augusto Schiavoni, en dos entidades". El Litoral, Santa Fe, 23 de mayo.

"Se inauguraron dos muestras de dibujo y pintura". La Capital, Rosario, 26 de mayo.

"Schiavoni y el 48 Salón de Santa Fe" por Hernández Rosselot. La Razón, Buenos Aires, 29 de mayo.

"Persuasión de Augusto Schiavoni". La Capital, Rosario, 5 de junio.

"Muestras de Schiavoni", por T.I. El Litoral, Santa Fe, 16 de junio.

"Schiavoni". Clarín, Buenos Aires, 17 de junio.

1972

"Recordación de Augusto Schiavoni en Krass". La Capital, Rosario, 2 de abril.

"Homenaje" La Capital, Rosario, 6 de abril.

1974

"Exposición homenaje al pintor Augusto Schiavoni". La Capital, Rosario, 23 de octubre.

"Memoración de Augusto Schiavoni". La Capital, Rosario, 26 de octubre.

"Exposición de Schiavoni". La Capital, Rosario, 13 de noviembre.

1975

"Muestra recordatoria en Krass". La Capital, Rosario, 18 de abril.

1976

"Para ver y recorrer en las artes visuales. Reencuentro con un gran pintor". El Cronista Comercial, Buenos Aires, 14 de septiembre.

"El recuerdo y la presencia de un gran maestro: Augusto Schiavoni", por Olga Rodríguez de Pareja Núñez. La Capital, Rosario, 14 de septiembre.

"La pintura intimista de Augusto Schiavoni". La Opinión, 15 de septiembre.

"Presencia Poética y Elogio de la Locura" por Hernández Rosselot. La Razón, Buenos Aires, 18 de septiembre.

"Augusto Schiavoni". La Prensa, [Fecha desconocida. Archivo Schiavoni MMBAJBC]

1977

"Augusto Schiavoni". La Capital, Rosario, 1 de junio.

1979

"Exposición del pintor A. Schiavoni". La Capital, Rosario, 30 de mayo.

"La revaloración de un artista", por Rubén De la Colina. La Capital, Rosario, 6 de junio.

1990

"El 60º aniversario de un retrato histórico: Con los pintores amigos", por Rubén Echagüe. La Capital, Rosario, 6 de mayo.

1992

"Schiavoni: de la disidencia al destierro", por Fernando Farina. La Capital, Rosario, 19 de abril.

1998

"La sobria mirada de Augusto", por Beatriz Vignoli. Rosario 12, Rosario, 28 de abril.

2003

"La Extrañeza de lo Cotidiano", por Sabina Florio. El Ciudadano, Rosario, 13 de enero.

English

Augusto Schiavoni (1893-1942): A Cult Artist

Nearly sixty years after his death, Augusto Schiavoni continues to be practically an enigma. All that is left are a few critical texts about his production, very little information about his life and a scattered repertoire of paintings in private collections generally lacking a catalog, documentation and organization. Only the works gathered in public collections have received more attention. Among these collections, the Castagnino Museum in Rosario conserves fifty of his paintings and an almost equal number of his drawings, making it the biggest public collection and the best documented¹.

This repertoire, though scarce, shows a painter who set his own norm based on a unique plastic construction. Though his painting was considered part of the romantic myth of the *artiste maudit* and there is a tendency to believe that he never obtained recognition, his works were known in some vanguard circles and entered public collections during the 30s. Despite having a limited reach, as time passed, his production had important repercussions in the practically closed circles of Rosario's artistic scene, and made a certain impact on the country's critique and art history.

Historically, very few people promoted the circulation of his production. Early on, he counted with the support of Emilio Petroruti, Juan Zocchi and Gustavo Cochet. However, if we're able to venture into new conceptions of his work today, it is thanks to the contributions his sister María Laura and the collectors Isidoro Slullitel and Emilio Ellena, leading names in Rosario's art history.

Nowadays, Augusto Schiavoni is a *cult artist*. Those who admire him feel a practically fanatical attraction to his paintings. And while there are not many such enthusiasts, he can be considered a true favorite among artists, historians, critics and art collectors.

This publication seeks to contribute to revalue his work and increase its diffusion. We hope it encourages new approaches that will complement present discussions, open new ones, and update the reflections that have already arised concerning his work.

The Double Portrait

Searching the references to Schiavoni's life, the first thing we encounter is the existence of a double description of his character. In his autobiography, Petroruti refers to him as a man of peculiar sexual eroticism, more attracted to binges and debauchery than to his formation as an artist². On the other hand, in his critical texts of the 30s, the painter from La Plata [Petroruti] will also present him as a character morbidly self-absorbed and tormented, whom he doesn't hesitate in associating with Van Gogh³. How was it that Schiavoni went from being a womanizer -who during his stay in Florence placed partying before studying- to becoming a "misanthrope", a "tormented" and "solitary" being, secluded from society? Perhaps we can find some clues to this inverted transformation as we review his life and career as an artist.

Turn of the Century in Rosario

Augusto Schiavoni was born in Rosario on July 18, 1893. The setting he lived and worked in was not merely the *Phoenician Rosario* in its role of port city -an urban image that emerged in the heat of the country's agro-exporting and commercial boom. It was also the Rosario of theater and opera with a formidable demand for performances. It was also a city of collectors of European art, furniture and objects, as well as colonial paintings and imagery. Struggling to make a place for itself in the cultural texture of the country and the world -as New York and Buenos Aires were doing since the beginning of the twentieth century- the Rosario of those times witnessed the appearance of the first art academies and salons.

The first art institutes were the result of private initiatives by artists of European origin, who in most cases settled permanently in the city. They had brought with them the education system of their countries, as well as, mainly, the influences of realism -in its Spanish or Italian versions- or "macchiaiism". At the beginning of the twentieth century, these ateliers formed the first generation of artists born in the city who -along with their teachers- contributed to the promotion of an important local artistic environment. Other representatives of this generation, aside from Augusto Schiavoni, were Alfredo Guido (1892-1967), Manuel Musto (1893-1940), César Caggiano (1894-1954), Gustavo Cochet (1894-1979), Domingo Candia (1896-1976), Emilia Bertolé (1898-1949) and Luis Ouvrard (1899-1988), among others.

During the first two decades of the twentieth century, the city's cultural environment flourished with the appearance of important publications -though many of them short-lived-, various attempts to systematize artistic education, and the formation of groups that attempted to advance art training or renew the city's artistic activity⁴. But key to its cultural development was the foundation of the first institutions directly linked to the arts: Biblioteca Argentina [Argentina Library] and "El Círculo" Association⁵.

While the Municipal Museum of Fine Arts -founded in 1920- only acquired its own premises in 1937 and the establishment of a Provincial Art School would still have to wait a few decades, many of the institutions created at the time are still part of the city's cultural life today.

The "Autumn Salon"-whose first show in 1917 was organized by "El Círculo" Association, and from then on by a "Municipal Committee of Fine Arts"- was another initiative of great importance during these first decades. Its annual events allowed the artists to exhibit and sell⁶ their works and at the same time, to compare their productions with others, local and foreign⁷. In these first salons, the works of local artists were exhibited along with those of Thibon de Libian, Daneri, Cupertino del Campo (when he was still director of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires), Fader, Curatella Manes, Pio Colivadino (then

director of the National Academy of Fine Arts), Victorica and Pettoruti, among many others.

In these exhibitions new lines were opened to local collectionism⁸, and many of the first acquisitions were made for the city's Museum of Fine Arts through the Municipal Committee, the "El Círculo" Association or private citizens who would eventually donate their collections to this institution⁹. There's no doubt, therefore, that the existence of the Salon and the Museum with their regular exhibitions was a great incentive for the plastic arts. At the same time, it contributed to assert the artistic craft as a valid occupation among many others, separating it more clearly from that of the "decorator" or "set designer", title that, along with "painter", was granted to the masters of the first academies.

Augusto Schiavoni initiated his art education in Rosario, before and after the creation of many of the mentioned institutions. He attended the ateliers of two foreign artists, both of Italian origin. At first, he enrolled in the "Domenico Morelli" Institute of Fine Arts, which Mateo Casella – a painter and set decorator representative of Verismo¹⁰ – had founded in 1905 as a branch of the Academy of the same name in Buenos Aires, and which he directed since then¹¹. This institute taught the modern methods of academic education, based on the "painting au natural", which included everything from landscape and still life to portrait and nude¹².

Later he attended the "Promotion of Fine Arts" Academy directed by Ferruccio Pagni (1866-1935). Pagni was a disciple of Fattori in Florence, but with the controversial show of 1891 (*La Promotrice*) he had abandoned his master's *macchiaioli*sm to embrace an impressionist-divisionist language of French influence¹³.

This *livornese* artist had migrated to Argentina at the beginning of the twentieth century. At the academy he founded in our city in 1908, he mainly taught "the first laws of drawing and perspective, of chiaroscuro and color"¹⁴. But he was also "a man who used violet hues"¹⁵. In those times in Rosario, Pagni's *postmacchiaioli*sm was considered *modern*¹⁶. Perhaps attracted by this fact, other local painters of the young generation also attended his atelier, among them, Manuel Musto, who traveled to Florence with Augusto Schiavoni in May of 1914.

It is difficult to evaluate the influence that Casella or Pagni may have had in Schiavoni's production since the works prior to his "Florentine stage"¹⁷ are not conserved in any of the country's museums and the drawings are too scarce for us to make a conclusive assessment on that matter.

Florence (1914-1917)

In Florence, Schiavoni and Musto lived on the Via dei Conti¹⁸ near Santa Maria Maggiore in the proximity of the Duomo. Musto would remain in Europe until 1916, when he had to return to our country. Schiavoni, however, would prolong his stay another year.

It is very likely that at least Musto had relatives in Florence and perhaps – although it's impossible to verify this fact at the moment – Casella's recommendation influenced Schiavoni's choice of Giovanni Costetti¹⁹ as his teacher in that Italian city. We should add that a few years before, César Caggiano and Carlo Socrate²⁰ had embarked on a journey with the same destination to study with the same master.

Giovanni Costetti (1874-1949) is a figure that Italian historiography has recently rescued by presenting several exhibitions, reviewing his work and cataloguing his personal archive²¹. He was a writer, art critic, painter and engraver, illustrator of the *Divine Comedy*, admirer of Cézanne and promoter of Fauvism in Tuscany.

In the Florentine art scene of the time, Costetti was certainly not an unknown. Many of the debates in those years involved different publications that discussed topics such as nationalism and artistic renewal and there was an intense vanguard literary production²². Already in 1903, Papini and Prezzolini had started publishing LEONARDO, an art, science and literature magazine with a great number of collaborators, among them Giovanni Costetti, who also contributed to the magazine with his illustrations.

Three years before the appearance of LEONARDO, Costetti had traveled with Soffici to Paris, where he developed a style much like Cézanne's and later elaborated a chromatic language "of undoubtedly fauve matrix", assuming the role of interpreter of this French vanguard in Tuscany²³. Linked to his special interest in Fauvism is the development of his personal formula called "sentimento della tavolozza" [feeling of the palette] in which he recommended the expressive use of color to interpret the world, following inner need and rejecting the imitation of nature²⁴.

Costetti was a renowned portraitist who, according to Barilli, assigned a fundamental role to the contour of the figures perhaps as a consequence of an early interest in symbolist esthetics²⁵. The systematization of his writings on art reveals an inclination toward the search of a social art endowed with spirituality, as well as a profound admiration for the medieval, Giotto, Leonardo, Michelangelo and Cézanne²⁶.

This eclectic and even contradictory profile of Costetti allows us to reflect upon some aspects that are *observable* in Schiavoni's production and might be attributed to his master's influence. Mainly, his use of the line, a trait that sets him apart from the loose brushstroke of the impressionist style. But there are other aspects that may very likely have been rooted in this period of his formation, though they appear as visible elements in his painting later, in works that followed his Florentine stage. Among these characteristics, his relatively expressive use of color and above all, his interest in the work of Cézanne.

The writings of Emilio Pettoruti are the only available source in our attempt to reconstruct Schiavoni's stay in Florence. Toward 1914, when he came in contact with Schiavoni and Musto²⁷, Pettoruti frequented the futurists' circle in Florence. He attended their shows, read *Lacerba* magazine and was acquainted with the group's manifest²⁸. But he doesn't mention the presence of the artist from Rosario in any of the cultural events he attends. On the contrary, he states that Schiavoni remained too attached to "old concepts". If they didn't frequent the same circles, perhaps they met in the typical casual reunions of compatriots in a foreign land. In such case, the things that aroused Pettoruti's interest can't be transferred – without being arbitrary – to Schiavoni's inclinations.

This does not mean, however, that Schiavoni did not come into contact with Futurism. Ferrer transcribes commentary by

Musto where the artist refers to and clearly criticizes some points of the founding Futurist manifest (Paris, 1909, republished in Florence during the *Esposizione di Pittura Futurista di «Lacerba»* in 1913 and 1914, an exhibit Pettoruti had visited). "In this manner, Futurism will set fire, metaphorically, to libraries, academies, churches, universities and will destroy any logical social and moral order and will proclaim, indeed, the need to destroy everything that is old, traditional and established (...) I don't see in Futurism anything useful or good for society."²⁹

Although this movement was in no way relevant in Schiavoni's artistic production, it is fair to assume that it was not because he didn't know about it, but perhaps because he agreed with Musto. Whether or not the contact with these ideas was through Pettoruti or Musto or even Costetti, the important thing is that the new art movements were apparently a topic of discussion during the meetings of these artists.

Regardless of the different points of view that surely existed between Pettoruti and Schiavoni, this period marked the beginning of a friendship that lasted for the rest of their lives, though they only saw each other sporadically. Something that cannot be said about the relationship between the La Plata painter and Manuel Musto, who, according to Montes i Bradley, always remained a staunch enemy of vanguard art³⁰.

His Drawings and Florentine Production

Beyond anything we may speculate on, Schiavoni's drawings are the only verifiable sources regarding what captured his interest in his first years as a painter and during his stay in Florence. They include notes on sculptures or copies of sculptures, such as the *Venus of Milo* and Michelangelo's *David*, and portraits of models, his master and people in the streets. So far we haven't found any copies of frescoes, references to futurist works or metaphysical painting. Save rare exceptions, the drawings consist of a few sketches of his body, caricatures of men and portraits³¹. In some of them –clearly learning exercises- there is an evident insistence on balance and frame –generally in the representation of nude old men- and very special attention to the anatomy of the bodies. Despite the intentional rigor applied, the slightly uncomfortable result in these figures makes them much more than merely precise, academic exercises.

Among the drawings in the Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino, there are two boys' heads in pencil that present a more defined finishing. Both on the former drawings and these, Schiavoni insistently erased previous traces. But in the heads, this procedure was used to convey the effects of light, they're not corrections or new searches of formal solutions.

In addition, there are others the artist refers to as "leisure drawings", in which he presents a caricaturist account of different characters. The figures are superimposed and many times they don't respect a definite orientation on the support. They maintain something of the quick, brief and burlesque sketch of someone trying to capture the general aspect of a character in a few traces. Among them, we find what may be a quickly sketched portrait of Costetti with the same hat he's seen wearing in a photograph found in the Schiavoni Archive at the MMBAJBC.

The reverse of this work is invested with a particular interest since it is where Schiavoni draws, surely many years later, one of the few sketches we have –if not the only one- of his definitive works. In this case, the relationship between the annotated landscape in the drawing and his oil painting *Arroyo (Creek)*, 1929, MMBAJBC is clear.

In general terms, drawing was always a basic element in his work. Perhaps his repetitive academic training is the reason it appears in the beginning of all his paintings. He used the line, more than any other element, to reinforce the specific structure given to each picture.

An early example of the importance he gave to this element even in painting may be found in *Autorretrato (Self Portrait)*, not dated, MMBAJBC, which is perhaps his most reproduced work so far. Here he insists on tracing the outline, as if he couldn't completely rely on the ability of paint and then reinforced the perimeter of the shapes by drawing it with the brush. He marks the outline of the lips, the chin line, the anatomy of the ear.

Schiavoni possibly doubted the resulting effect many times. Some indications of this are the numerous retouches and frequent re-paintings that are sometimes so important as to make him change the original date of the work. This is noticeable almost at first sight in some paintings such as *Niña Florentina [Florentine Girl]*³². Regarding this portrait, there is another indication of the feeling of dissatisfaction we attribute to Schiavoni, given that already in 1920, he uses the reverse of the cardboard to make a luminous painting in which the motive finds a very particular frame. He captures the balustrade of a roof and the roof of another house behind which at least one tree appears³³.

The characteristics of Schiavoni's Florentine production mentioned so far are features of style that he will retain in all his work, even when he combines them in different ways or chooses to attenuate some to highlight others. Besides his arbitrary submission to the plane of representation, his synthetic way of presenting the forms, his erasures and the preponderance of the line, it is necessary to add his alteration of anatomies and space. An early example of this plastic repertoire can be found in *Estudio (Studio)*, 1916, MMBAJBC. Here, the background appears free of detail –including the chair on which the old man is sitting. He describes the head in particular, a bit small for the size of the body, while the rest of the figure is defined by more or less large areas traced with certain haste. Then, he confirms the link between the figure and the background through an outline in a somewhat saturated violet. Different points of view come together in the slightly foreshortened body as the details of the right side are presented much more distinctly than those of the left side. He further corrects one of the hands and by shortening the fingers, makes the differences in size even more noticeable. This is one of the many deformations he would introduce in the anatomy of his models. There are no projecting shadows on the background, and despite the position of the body and the massiveness of the head, there's no other indication of space. The backgrounds in Schiavoni's paintings in general, and those from this period in particular, are hardly ever absolutely flat. But even when he models the surfaces to achieve variations in value, hue or intensity of color, he still won't offer clear indications regarding the peculiarities of the surroundings.

This allows us to assert that in his Florentine works, Schiavoni's plastic personality already differs from that of his

contemporaries in Rosario: *Barbirrojo* (*Red-bearded*, 1917, MNBA), or *Estudio* (*Studio*, 1916, MMBAJBC), could not have been painted by anyone else. The confluence of a particular combination of colors applied in transparent, uninhibited layers that sometimes reveal the luminosity of the background, the almost total absence of shadows, the compression of the pictorial space and the synthesis in the treatment of the figures are the ingredients of a markedly personal language. Also manifest since then, in greater or lesser degree, is the expressive intensity he stamps on the protagonists of his works that would later reach persons and objects, turning them into somewhat disquieting presences.

Back in Rosario

When Augusto Schiavoni returned to Rosario at the age of 24, the backdrop of the city was a bit different from the one he had left. New institutions were beginning to appear. The first Autumn Salon opened and began to plan the creation of the city's first museum, a Municipal Museum of Fine Arts that, as has been indicated previously, would be established in 1920. In 1918, a year after his arrival, Schiavoni began to send works to the Salon almost uninterruptedly³⁴. Some of his works would even participate in some salons after 1934, the year he stopped painting.

Only five or six years after his return to Rosario, he moved to El Saladillo, a neighborhood on the outskirts of the city³⁵. In the works from 1922, he writes down the name of this neighborhood next to his signature and only after 1923, he will appear in the salon catalogs using that address. In this location, very close to his friend Manuel Musto, Schiavoni will make his home and install his atelier and according to the critics, he will withdraw from an environment that was always hostile to his painting.

One of the first canvases he works on in his new home is *El Negrito* (*The Little Black Boy*, 1922, MMBAJBC). In this work, the treatment of matter has a structural function. Instead of representing shadows, he works the face of the child using an important layer of oil and then removes it from those sectors that must reveal the impact of light. On the brows, the eyes or the area beneath the nose, he scrapes until he reaches the support so that the shadows are not represented but materially projected by the pictorial layer on top of them.

At variance with painters such as Guido or Bertolé, Schiavoni's portraits do not show a strong tie with the high bourgeoisie of Rosario. On the contrary, he usually painted himself, other artists, relatives and ordinary people of his surrounding. In the catalogs of his first shows, this type of works appear generally under the title "Figure". This leads us to think that he wasn't so much interested in the identity of the subjects represented as he was in the plastic potential they incarnated, considering them rather as "motifs" comparable to any other.

Schiavoni painted his friend and neighbor Manuel Musto at least on three different occasions. In a work from 1928, Musto is depicted holding several brushes and standing in front of a table where a palette rests –clearly cast aside– balanced on top of a painter's case. The paint stains that appear hold a double identity since they are on the palette, as a representation, but also on the canvas, as stains. Gray, pink, yellow and white are the more clearly perceptible tones. Curiously, these are the colors Schiavoni will predominantly use when he makes a new portrait of his friend in 1932.

In addition to the portraits, Schiavoni painted a number of landscapes, several of them describing the vicinity of his atelier through peculiar frames. In some, the horizon is so elevated that it becomes practically a wall that blocks the vision of depth. He emphasizes the indicators of space that offer less contradiction with the pictorial plane and attenuates the diagonals by tracing them almost parallel to the plane of the support, curtailing the acceleration of space in quick vanishing lines. That is the case in *Fondo del Estudio* (*Rear of the Studio*, 1928, MMBAJBC), *Arroyo* (*Creek*, 1929, MMBAJBC) and *Árboles* (*Trees*, 1930, MMBAJBC).

In his outdoors motifs, fragment representation is also a usual resource. *Techo Rojo* (*Red Roof*, 1932, MMBAJBC), shares the constraint to a limited space with the majority of his paintings. Over a piece of cardboard he has ripped, and over which he continues painting until he reaches the edges, he uncomfortably fits the second story of a house, dramatically compressing the space. This way, the gaze is captivated, almost fenced in the surface of a representation that has privileged again "a patch of immediate and familiar ground"³⁶.

Possibly unintentionally, Schiavoni starts consolidating his eccentric position in the local art scene. Eccentric not in the sense of extravagant or ridiculous, as the visitors of the salons very likely saw it³⁷, but rather in the sense that his search revolved around another center, his own axis, a personal center. In this artistic environment Schiavoni was, in a way, alone. Far from tradition, but also apart from movements that enjoyed wide acceptance, such as impressionism, realism or the Americanist currents. He didn't even have the support of a European prestige –controversial and criticized, but prestige nonetheless– that Cubism or Futurism had obtained, for example. Immersed in his own search, he worked with great energy and passion. He was, as Pettoruti says, "an art laborer"³⁸. He painted for hours until sometimes only "a ripped canvas remained on the easel"³⁹.

As those who knew him stated, Schiavoni quite possibly ignored, or at least chose not to follow, the searches of the European vanguards, those "isms" that Musto thought of as almost an affront. It's possible, however, to find similarities between his findings and those of artists like Cézanne or Matisse. Schiavoni is related to them by certain characteristics of style, the weird frames, the flattened pictorial space, the luminous palette, the dislike for pedestrian naturalism, purely mimetic, and for the cultivation of a more genuine and intense realism, connected to the *being* of things without abandoning figuration.

Notwithstanding the early examples we don't have enough information about, in general, such particular frames and the somewhat arbitrary clipping of his motives are also traits of his still lifes⁴⁰. It is in these paintings where we can find some of the most solid arguments of these approaches.

Before becoming a painting, the still life is a composition of a number of elements the artist arranges over a real surface, following a set of principles that respond to his personal preferences as well as his more general plastic concerns. Each element proposes a challenge and it is the artist who chooses, when he singles out that element, the ways in which he will face these challenges. Broadening this criterion, it's fair to assert that in figurative art all style is defined not only by how the objects are

represented but also by what objects have been chosen. When we find similar constructions previous to the work in these compositions, what we are seeing is, therefore, a lot more than a mere coincidence in the elements that will be represented. We face purposes of style that are equivalent.

Frutas (Fruits, 1929, Zampettini Collection, Rosario) was composed with a palette of vibrant colors and represents a table over which a certain number of fruits, a vase holding a few white flowers and a small wicker basket containing other fruits pose. At the Philadelphia Museum of Art we find a still life by Matisse⁴¹ in which the same elements appear in an inverted position: fruits, a flower vase, a basket opened in a similar way and a pineapple framed by the wicker halo formed by the lid. However, the colors are different, as well as the frame, which is more concentrated on the motif in our artist's work. On the other hand, in Schiavoni's flower vase, instead of the subtle reflections of the Frenchman's work, we find short and solid bands of light adhering to the surface of the object and revealing the greenish reverberations of the background. Yet, there is an evident plastic affinity, a shared unconcern for the laws of perspective, a vocation for simplicity and a search for tonal harmony that is common to both.

Besides the proximity of the motifs represented in these works, in other paintings by Schiavoni all these attributes –added to the tactile quality of the paint on the canvas and the rhythms established by the palette– evoke Matisse's painting much more directly. The clearest example is perhaps *Crisantemos* (Chrysanthemums, 1931, Ellena Collection). Schiavoni's still lifes, as well as the Frenchman's, gather a more or less stable repertoire of objects. They are generally simple elements that may be found in any middle-class home: fruit, flowers, *mate* gourd⁴², plates, cups, tables covered with tablecloths, vegetables, an earthen jug. All of them compose, as Aragon stated referring to Matisse, basically "a palette of objects"⁴³, which Schiavoni uses to create a repertoire of works, different each time.

Sometimes we notice how he returns to one composition in particular. *Naturaleza Muerta* (Still Life, 1929, MMBAJBC) was the first work to receive a certain recognition: presented to the Rosario Salon in 1931, it was acquired by the Fine Arts Committee for the collection of the city's Municipal Museum⁴⁴. Most likely, this was the reason it became the paradigm of a successful composition he repeated during the 30s, making the number of objects more complex⁴⁵. In these and other still lifes like *Naranjas* (Oranges, 1931, Slullitel donation), the arrangement of space and the construction of forms link his production to Cézanne's.

In terms of the theme and the elements chosen to deal with it, the reference to this painter is also clear in *El Juego de Cartas* (The Card Game, 1931, MMBAJBC). Toward 1890 Cézanne made several versions on this theme, modifying the number of characters. The scene is complemented with different elements such as spectators, a curtain, a picture, a shelf, pipes and a bottle of wine. Some of these objects are also present in Schiavoni's work. A matchbox and a glass with wine are added to the pipe and bottle. The word "Garnache" is clearly written on the label on the bottle (instead of the Spanish Garnacha). The intentionally frenchified name of the drink and the re-elaboration of the theme make us think of a work built as a tribute to the French painter. We should also add that Schiavoni's card player holds a suggestive resemblance to the photographic portrait that Emile Bernard made of Cézanne in 1904.

Needless to say, we lack sufficient information to confirm this hypothesis, therefore it is included here as merely a guide for the present exposition. These speculations, beyond the purely plastic relationships we can trace, are only based on the fact that toward 1930, Cézanne was well known in Europe and abroad, and also that Costetti- Schiavoni's Florentine master- felt a special affinity with the work of the Frenchman, a feeling he most likely passed on to his disciple.

Equally evident is the distance that separates the production of both painters. In the work of the painter from Aix there is, in the first place, a greater spatial and compositional complexity. In the second place, he makes use of a brushstroke inherited from Impressionism to make a constructive analysis of objects, which exudes a high degree of rationality.

Contrary to Cézanne and Matisse, Schiavoni didn't seem attracted to the type of trace picked up from Impressionism or Exotism. His figurative inclination, on the other hand, responds to a much less programmatic plastic language. Actually, the more systematic aspect of his work resides on the almost savage impulse he puts into his paintings, in his management of space and in the progressive looseness of the process that will gradually respect the concept of "finishing" less and less. Continuing with examples from his still lifes, in *Duraznos* (Peaches, 1931, Ellena Collection), *La Taza* (The Cup, 1933, MMBAJB) and *Magnolias* (Magnolias, 1934, MMBAJBC), he divides the canvas into two horizontal, parallel bands. The area below will serve as the support of the objects, while the area on top will limit the background space. In *La Taza* there's a continuous line that marks the edge of a possible table, but he doesn't use any kind of priming on the support, whose properties are revealed through the layer of pigments. In *Rosas* (Roses, 1931, MNBAJBC), he doesn't hesitate in leaving small areas of the canvas unpainted. In *Magnolias* instead, he has suppressed all reference to the limits and dimensions of the support surface in such a way that the flowers can only be separated from the background by the thickness of the material with which they have been represented. The same happens with the compote dish and the fruits of *Naturaleza Muerta* (Still Life, 1926, Stein Collection) where the background and the table are also painted with almost the same pigment tones. In all these cases, nonetheless, the space (extremely narrow) is the same he generally represents in his landscapes and portraits.

The relationships established above by no means intend to imply that Cézanne or Matisse were Schiavoni's mentors or inspiration. On the contrary, these links only seek to open up the possibility of establishing a relationship between the searches and explorations that many artists were involved in following the spatial dismantling of Impressionism, and during the first half of the twentieth century. It is simply an analysis of parallel itineraries, in which the similarities are as strong as the features that set them apart.

A Unique Specimen

As Pagano declared, Schiavoni was odd. But the adjective is not used here in the sense of freak or extravagant, but in the

sense of *rarus*, scarce or unique in its type or species. He was a daring spirit in a "humdrum, absurd, indifferent and spiritually disbelieving environment"⁴⁶.

A representation always bound by the bi-dimensionality of the support, a simplification of personal features, a ubiquitous light extending with the same force over the entire surface of the canvas and a lack of a polished finishing are the most salient characteristics of his production. Unable to trace back a genealogy that could connect him with the history of painting from Rembrandt to Courbet and from there to Impressionism, his contemporaries related his work with Giotto or the Italian artists of the *quattrocento*. They spoke with the same vehemence of the primitivism, the metaphysical inclination and the naiveté of his paintings.

Even those who supported him and tried to modify the pejorative opinions his works aroused did not seem to totally understand what his pieces meant, and in an attempt to explain them, they resorted to extra-artistic justifications that only complicated the issue. Pettoruti's text from 1932, for example, linked personality and plastic solutions under the huge umbrella of romantic mythology. The "double portrait" of Schiavoni that Pettoruti outlines in his writings contributed to associate the loneliness of his life and the lives of his characters. Once the parallelism between his biography and temperament and Van Gogh's was established, deeming him as an "*artiste maudit*" was an easy conclusion which suited the perception of a public that still couldn't totally grasp his production in more appropriate terms.

The subsequent assessments of his paintings were based on this text, which increasingly enhanced and complicated the issue, because it was one of the first critical readings of his work. Originated in the pages left by Pagano and Zocchi, Pettoruti's text became the norm that regulated nearly every analysis about the particular style of Schiavoni's production. The construction of his image as a tortured painter rose to a myth that acquired supreme importance because it was the only one available. From romanticism the critics went on to the facts and all terms, personal and stylistic, were confounded in a muddle of misunderstandings. Thus, the peculiar style of this painter, which his contemporaries perceived and sometimes described as "primitivism", became "naiveté". And his personal way of painting was regarded as "spiritualism" of metaphysical or dreamlike slant or simply as "weird".

The problems these associations cause are almost obvious. In the first place, we would have to reformulate which of the influences or characteristics most frequently suggested about Schiavoni's work are *visible* in his production nowadays.

Schiavoni and Primitivism

While this isn't the place to trace back the term in historiography, it's important to clarify some details concerning this issue. When modern art came to break the naturalist principle of representation, many times the value of a work was placed in its expressive ability since it represented the artist's individual feelings. Broadly speaking, this change of direction led to a reevaluation of some non-naturalist images through the use of the term "primitive", which acquired a new meaning, fixed more or less clearly around the concepts of "originality", "vitality" or "authenticity". Mainly with this sense, it went on to enrich the vocabulary of modern art critique. But beyond this process, "primitivism" referred rather to "immaturity", "inability" or "coarseness". The artists of the first Renaissance were seen in this way and their "naivete" was valued and justified since, after all, they were "at the dawn of progress" or similarly "the childhood of art"⁴⁷.

The adjective "primitive" has been used to refer to Schiavoni's work in at least three different senses. In some critiques⁴⁸, it has been employed clearly detached from the idea of European-style modernity, and in such cases the term has preserved all its weight in a critical sense. In the local scene, where in the first decades of the twentieth century the analysis of the works was performed without much conceptual rigor and above all based on naturalist conceptions, the value of a painting resided in its ability to reflect an easily identifiable image of the world. That is, the legitimacy of a work was based on a sort of correspondence principle between the thing represented and nature. A La Capital newspaper reporter clearly exposes such evaluation when he states that Schiavoni's is "an unfinished painting, of a technique that confusedly invades primitivism"⁴⁹.

On other occasions⁵⁰, this term was used to enroll Schiavoni's work in the typical return to primitivism of the "new" artistic movements. In August of 1932, sponsored by El Ateneo, the above-mentioned conference by Zocchi rescued Gustavo Cochet and Augusto Schiavoni as "local artists of great merit". In his view, they were both a "sample of artistic primitivism" typical of the movements of "these times", which recovered "essential energies" to create "revolutionary forms". Here, of course, the term did not have a negative sense.

In later critiques and following the idea exposed previously, the term "primitive" was linked to Schiavoni's preference for the work of the Italian *quattrocento* painters. Although such an inclination is somewhat difficult to corroborate, it is true that Schiavoni nearly always preferred an opaque termination, even devoid of varnishes, that reinforced the characteristics of the pigments, which would bring his pieces closer to the Italian fresco artists. But if we add to this the particular points of view and systems of proportions used, the way in which the represented object rests on the support and the almost total lack of spatial indicators, perhaps it would be more accurate to consider it as a plastic synthesis that employs several available resources rather than a direct dialogue with the *quattrocento*.

Schiavoni and Metaphysics

In the conference quoted above, Juan Zocchi speaks of Schiavoni as a "metaphysical aesthete". In that context, the term intended to describe the "psychological typification" of his models. That is, it was used to express that in Schiavoni's portraits it was not possible to find a naturalist reference of the individuals because his representations surpassed what was visible at first sight to penetrate beyond the "natural correspondence" between the thing and its representation, which set him apart from

the movement headed by Giorgio De Chirico. Schiavoni's work lacks the dreamlike atmosphere and the cold spaces with the typical accelerated perspective of this Italian movement that is definitely present in some works by Spilimbergo and Berni⁵¹. However, some attributes have been highlighted in the description of his paintings, such as the "ecstatic air of his reveries"⁵², the "religiosity" and "spiritualism"⁵³ and a "static state of metaphysical character"⁵⁴ in an attempt to justify his production, relating it with that movement in Italian painting. While the term "metaphysics" may be used as an adjective to describe certain aspects of Schiavoni's work, as Zocchi did, it isn't admissible when it's employed to suggest the painter's affiliation to this movement, closer to artists such as Pacenza or Cúnsolo, for example.

Schiavoni and Van Gogh (or Schiavoni and Isolation and Madness)

In other instances, the explanation for Schiavoni's production alluded to his illness, his nonconformism, his loneliness. These attempts to justify the atypical character of his work through his life were initiated by Pettoruti. When he linked the artist's personality to his style and immediately associated his existence with Van Gogh's, he left the door open for later critics who used those terms referring to both his life and works as if they were logically interchangeable. With this reference, Pettoruti describes the characters Schiavoni represents as "crazed beings"/"echoes" of the "anguish of his life" as a *reflection* of the "lack of understanding" of his social environment and his "glum" or "tortured" personality. In other chroniclers, critics and historians, this isolation -which was central in the writings of the artist from La Plata- was rapidly linked to a symptom or a consequence of his madness, alternatively. That is, the reference to Schiavoni's insanity would not be important in the present work if it weren't for the fact that his production has been justified by this complicated context, in which Pagano's contribution was equally important⁵⁵. It is true that Schiavoni died after spending sometime in a psychiatric hospital. But it seems imprudent, needless to say, to consider his production retrospectively based on such circumstances. Many times, the impact caused by the production of other artists led to similar speculations⁵⁶. It would suffice to mention Cézanne's case⁵⁷. The similarity in the expressions applied to the works and lives of both painters may serve as an example here. But while in the case of the Frenchman there was never any physiological alteration to confirm these assessments, in Schiavoni's situation things were completely different. It isn't idle then to ask at what point in his career Schiavoni supposedly lost his mind.

Informally, many have argued that Schiavoni suffered from syphilis, a very common disease at the beginning of the twentieth century⁵⁸. These suspicions are in accordance with both the tendency to romanticize the life of the artist –his isolation could have been a way to conceal the signs of his condition- and the state of alienation he is traditionally believed to have fallen into after his mother's death. The diagnosis of a "general, progressive paralysis in a stationary period" sustained by a medical board in 1940⁵⁹ coincides with the final stages of that disease. In the same document where this information is found, it is mentioned that there were legal proceedings regarding his inheritance after the death of the painter's mother and one of his brothers in 1936, and on that opportunity there was no need to appoint a legal representative for him, which would indicate that perhaps he was still of sound mind at that point in time.

Both before and after him, others have had to deal with a reticent or unprepared environment for the reception of new plastic languages. This circumstance, however, did not lead all of them to isolation. Contrary to other innovative or vanguard artists, Schiavoni never truly participated in a circle or group that could have contained him emotionally or professionally. This could have been a great burden on him, and was perhaps his reason for retreating. Hardly any of his closest friends would have been suitable referents for his esthetic reflections. Alfredo Guido supported the need for an Americanist art, Musto despised modern artists and Cochet only stopped by in Rosario occasionally. But regardless of these circumstances, their plastic languages had little to do with his. Schiavoni was, undoubtedly, an *odd one* in Argentine art. And moreover in an environment such as Rosario's, where the debate in the 20's mainly revolved around impressionism, Americanism and the search for a somewhat academic, polished finishing and artists were quite unwilling to resign naturalist figuration. In this city –apart from Berni's surrealist stage, exhibited in Buenos Aires, and Vanzo's geometric attempts, which could have equally come from Cubism, Futurism or his inclination for Art Déco- the links with naturalist figuration would persist throughout the 30s, even in those who began to raise political banners along with their esthetic concerns. In this decade, when groups like Refugio⁶⁰ and La Mutualidad⁶¹ were formed and the paths of art seemed to separate from impressionism and academicism, Schiavoni continued to be a *foreign body*⁶². It isn't absurd to think that in reality his loneliness was, at least at the beginning, typical of a creator who could not find any possible dialogue with his environment.

Perhaps one of the examples that best describes these circumstances is the huge contrast in the critical reception of his works during the Autumn Salon of 1935. The reporter from La Capital newspaper relentlessly points out, in highly critical terms, that Schiavoni's material is "exotic" and later states that this artist seems "poor and without transcendence"⁶³. The reporter from La Nación newspaper, on the contrary, has a completely different view of his work. Not only *El Chico de la Gorra* (*The Boy in the Cap*, 1934, MMBAJBC) is reproduced in the article along with Berni's material, but it is also noted that while some hold his painting in low regard, it possesses a "delicate sensitivity" at which he arrives without the need of any "ostentation of skill"⁶⁴.

Similar discrepancies in the evaluation of his works were already expressed in 1932. When Schiavoni exhibited in Signo-Buenos Aires (Castelar Hotel), the La Capital newspaper reporter, though he reproduced Pettoruti's prologue for the catalog, expressed his disagreement with him by pointing out the coarseness of the painting and the unfinished aspect of Schiavoni's works⁶⁵. Months later, however, this same paper published an article regarding Schiavoni's exhibit in Signo-Rosario (La Perla Café) in a much different vein⁶⁶.

Although the latter was probably written by a different reporter, this issue is not important here. It's much more interesting to consider the tenor of the contrasting opinions caused by his painting and the impact –even if it was scant- that this positive opinion could have had in the social setting⁶⁷. The first thing one would tend to think is that the content of the exhibitions differed substantially in both cases. But while there was an important reduction in the number of works shown⁶⁸, Schiavoni

presented in Rosario⁶⁹ largely the same paintings he had exhibited in Buenos Aires. Moreover, other works shown at the Castelar Hotel but not at La Perla Café, had been exhibited four years earlier in Rosario at Pedro Diez's Cooperativa Artística [Artistic Cooperative] without gaining much attention from the press.

Along with the article in *La Capital*, another local publication, *La Tierra* newspaper, published not one but two critiques on the exhibition in Signo-Rosario. In the first one, a reporter of unknown identity states, "the city continues to ignore that it has in Augusto Schiavoni one of the greatest Argentine artists of all times", while at the same time he regrets that the opening had only been visited by "the café's regular parishioners". The second critique, signed by Cochet, includes a reproduction (inverted) of one of the most ambitious works of our painter: *Con los pintores amigos*⁷⁰ (*With Painter Friends*, 1930, MMBAJBC). This painting, which is not mentioned in the catalog as part of the exhibit, would only be known to the general public –according to the information currently available– in 1937 during Rosario's XVI "El Círculo" Salon. From the pages of *La Tierra* newspaper, Cochet complains that the public prefers a "color reproduction rather than a painting or a print made by an artist", which leads artists to "lock themselves up or stay away from this increasingly uncultivated public". He lectures the reader by asserting that the value of a painting does not reside in the "virtuosity" with which it imitates nature but in the "purely plastic emotion" it allows one to experience. In that sense, Schiavoni is to him "the most skilled painter" he has ever encountered and his works are "paintings in the true sense of the art of painting".

Undoubtedly, something had happened between August and October of that year that caused so many voices to rise in favor of Schiavoni's paintings. To begin with, during the previous year two of his works⁷¹ had been added to the collection of the Museum of Fine Arts in La Plata, directed by Pettoruti. But perhaps we should also consider Juan Zocchi's conference in the Biblioteca Argentina mentioned previously, as well as the importance of the artist's exhibition in Buenos Aires, although this might not have been recorded in the critique of the time.

The content of these conferences was summarized in several local publications. Journalist, playwright and art critic, Zocchi had a powerful influence in public opinion in Rosario in those times. These facts very likely would have contributed to attract more attention to Schiavoni's works.

Regarding the importance of the exhibition in Buenos Aires, the painter's works were shown outside the context of the salons⁷², in a space that was very significant among intellectuals. Beginning in 1932, the basement of the Castelar Hotel was a meeting place for important cultural figures from Argentina and abroad. It was first known as Peña del Hotel Castelar [Circle of the Castelar Hotel] and soon after as "Signo". Directed by Leonardo Estarico, this small space was the enclave of different exhibitions, cultural gatherings and a literary café visited by writers like Federico García Lorca, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo and Jorge Luis Borges, among others. In a photograph of one of the events held there, published in *La Prensa* newspaper, the works of Schiavoni can be seen on exhibit.

New spaces such as this one, frequented by vanguard artists and intellectuals during the 30s, contributed to create a more receptive environment for new painting forms in Buenos Aires. In 1932, shortly before Schiavoni's show, Signo presented an exhibition with works by Pettoruti, Spilimbergo, De Larrañaga, Gómez Cornet and Musso, the sculptor. Exhibited there were also the works of Xul Solar, who started collaborating in *El Hogar* [*The Home*] in 1933. Founded in 1904 by Alberto Haynes, this magazine was first known as *El Consejero del Hogar* [*The Home Advisor*] and became one of the few Argentine publications to reach a broad international audience. Later it was published as a weekly periodical that, besides commenting on important social events, also dignified art, literature and local history and customs, becoming an important vehicle for the work of numerous cartoonists. This magazine, in which Emilia Bertolé frequently collaborated, appears clearly reproduced in Schiavoni's *Composición* (*Composition*, 1932, Private Collection, whereabouts unknown⁷³) and is suggested in *Retrato del Pintor Manuel Musto* (*Portrait of Painter Manuel Musto*, 1932, MMBAJBC). Retrospectively, this publication has been recognized both for its sociological and its literary value. It isn't possible, however, to reconstruct the opinion the citizens of Rosario had of it and above all, how they "read it". In an attempt to shed some light on their esthetic opinions, it's necessary to consult other types of sources.

There is only one quote that reproduces the voice Schiavoni might have had in the plastic context of his time⁷⁴, but I have systematically tended to reject it as a reliable document. There are two reasons for this: in the first place –and though it may sound as an aporia– it is the first testimony of this kind that is known and therefore it is impossible to compare it with other sources, which makes me cautious about its authenticity. In the second place, it is too complex a statement to transcribe literally, although there's always the possibility that Pettoruti took notes during this conversation with his colleague. Though the deterministic flavor of the quote rather reminds me of Pettoruti's readings⁷⁵, we may assume for a moment that this is in effect Augusto Schiavoni's voice. If that were the case, in his statements there is a contradictory combination of Hippolyte Taine's positive-determinist thinking –for whom *race*, *milieu*, *moment* would mark the ultimate cause of a dominant style or conception– and a tolerant opinion of different artistic tendencies that would be completely inconsistent with the typical intransigence of some vanguard movements both in our country and in Europe. If this testimony effectively belongs to Schiavoni, we might find here an indicator to help us understand his friendship, for a while, with men who held very dissimilar esthetic positions and ideals concerning the future of art in the country such as Pettoruti, Cochet, Musto, Guido and perhaps Bikandi. Some of them are represented in the work we mentioned previously when speaking of the article that Gustavo Cochet wrote for *La Tierra* newspaper in 1932. *Con los Pintores Amigos* [*With Painter Friends*] both for of its dimensions (2 m x 1.9 m; 6'5" x 6'2") and the number of characters and elements represented, as well as for the wide range of colors and the complexity of the composition, is one of Schiavoni's most ambitious works. Three men appear sitting, sharing a bottle of wine. The objects over the table are in themselves a kind of "still life"; while the characters –although perfectly linked by the compositional structure– appear so cut off from each other they seem to belong to independent portraits, something that, in a way, Guido points out when he states that it is a "group of portraits"⁷⁶ and not the portrait of a group. In the foreground, wearing a hat and an orange-ocher coat, is Manuel Musto. Next to him, in a suit and with his hand to his chin, Alfredo Guido is portrayed. In the background, there is an easel holding the canvas Schiavoni is working on while the painter stands next to Musto, holding the brush. Behind

the table and holding a glass, appears a third man generally identified as José de Bikandi. There are no reliable sources for these statements. Although it is almost certain that Guido and Musto are the ones pointed out, there is some doubt about the identity of the third person portrayed. It could be anyone from the circle of his acquaintances. The publication of an image of this work that appeared with the article in *La Tierra* newspaper in 1932 even mentions the possibility that it is Gustavo Cochet. These uncertainties take us back to Schiavoni's relationship with the art of his time in Rosario. Even the portrait -a genre ruled by the imperative to evoke a resemblance of the model- is for Schiavoni legitimately flexible in the search for a certain plastic. Perhaps due to these choices, his work didn't fit well in an environment that required the publication of a warning text for those who visited Pettoruti's exhibition⁷⁷ and which showed a systematic preference for highly naturalist⁷⁸ or Americanist painting.

Rubén Echagüe is the first critic who has seen in this work a strong touch of humor, based on its undeniable affinity with court paintings like Velasquez's *Las Meninas* and Goya's *La Familia de Carlos IV [Charles IV and his Family]*⁷⁹. Such appreciation seems highly valuable since it speaks of the humorous Schiavoni, whose existence was lost beneath the saga of the *artiste maudit*. But we should also mention another curious piece of information about this great canvas: in its composition it is comparable with a drawing Picasso made in 1902 for *Els Quatre Gats* café in Barcelona⁸⁰. In that advertisement he drew for the brewery Pere Romeu, the Catalan artist portrays himself accompanied by the owner of the establishment and his friends, the artists Emili Fontbona, Fernández de Soto, Josep Rocarol and Jaume Sabartés. Picasso is the character seated in front.

While there is no certainty that Schiavoni ever saw that drawing, and though its composition lacks the important presence of the painter and the canvas he's working on, there are remarkable similarities between both works: a group of men drinking around a table and, particularly, a character with an overcoat and hat sitting in a chair in the foreground. This link with Picasso led to the possibility of finding other references to the Catalan painter in Schiavoni's work. María de la Paz López Carvajal, the Collections Department Coordinator at the MMBAJBC, in a recent work still unpublished⁸¹, points out a relationship between another two works, *Retrato de Carlos Casagemas* (*Portrait of Carlos Casagemas*, Picasso, Barcelona, 1900) and *El Hombre de la Capa* (*The Man in the Cape*, Schiavoni, 1915, MMBAJBC). While it could also be assumed that these are mere coincidences, Picasso's presence in Florence and the publications that circulated about his work⁸² at the time our artist resided in that city may have put him in contact with the early works of Picasso or with their reproductions. We should not forget the attention the Catalan received in the local press in and around the time Schiavoni's lived in Italy.

Modern painting –I would say “from Cézanne (or even Manet) to Picasso” if that wouldn't read as meaning a single lineal development- visibly modified the representation of space, translating it to perceptible terms without mediation. That is to say that the represented settings –outdoors or interiors- in general broke with the idea of the painting as a “window”, presenting it rather as a surface. In Schiavoni's case, as he searches for new ways of representing space and volumes, this is something that may very well apply to the *figures*. When he introduces other elements in his portraits, he generally does it without going against the bidimensionality of the support, taking them to a synthetic simplicity shared with the rest of the things represented. In the crossing between a surface that may or may not be flat, but in which all spatial indicators are omitted or downplayed, the presence of the human figure seems like a mismatch only salvaged by the use of strong contours. The lines in his works may be conceived as a procedure to isolate the figure or the surrounding objects, but they should also be viewed as performing the role of returning the forms to the plane, establishing a simple link between these and the space where they appear. Part of the formal tension present in his paintings is due to these apparent contradictions. In each work, Schiavoni displayed the necessary resources to solve the plastic challenge his models posed, many times creating new solutions. This wide variety of means, always subjected to a great compositional economy, is one of the elements that define his particular style. With these procedures, he turns his canvases into an isolated reality rather than a representation of the world. He subverts the rules of composition and the system of proportions used by practically all the painters of his closest circle. And although it's understandable that this practice would not be welcomed or even totally understood by the majority of his contemporaries, painters or not, in our view it is what makes his work a unique plastic event.

As time goes by, Schiavoni's painting gradually detaches itself from its more immediate context, reflecting the same powerful contrast that exists between Cézanne, Matisse or Picasso and their coevals. What we perceive today as we regard his work is something that goes beyond the mere esthetic kinship with these European artists. Schiavoni, like each and every one of them, seems to have embarked on the same searches and succeeded in making visible his own and personal invention of the world.

María Eugenia Spinelli

TN: The translation of the titles of works not previously translated into English is mine in an attempt to help the non-Spanish speaker understand the nature of each artwork and the artist's intention in naming it.

Translated by Marilyn Grandi, Sept. 2005.

Edited by Charley Brindley.

¹ The totality of Schiavoni's drawings and most of his paintings found today in the MMBAJBC Collection were donated by María Laura Schiavoni at a late date, in 1979.

Along with the present exhibition, a survey of his works is in progress, which will gradually allow a more precise perception of his production.

² Pettoruti E., 1968, pages 67-68.

³ Pettoruti E., 1932.

⁴ Cf. Slullitel, 1968; La Capital newspaper, November 15, 1967; Fantoni, 1984-1985, pages 279 to 339; Rojas Nancy, “Cronología artística de Rosario” [Artistic Chronology of Rosario], in Gurian and Giunta, 2004, pages 63 to 65.

⁵ “The foundation stone of the library was laid on September 7, 1910, (...) officially inaugurated on July 24, 1912. (...) The first salon of fine arts in Rosario dates from August 30, 1913, and was organized in honor of President Roque Sáenz Peña. It was promoted by the ‘Círculo de la Biblioteca’ [Library Circle],

an institution founded by Dr. Rubén Vila Ortiz in 1912 to promote literary and cultural events. Three years later, a committee of six members was selected to organize the first 'Autumn Salon', which opened with great success on May 24, 1917. Mayor Federico Remonda Mingrand decided to create the Municipal Committee of Fine Arts in July of that year to secure the means for the foundation of the Museum. (...) On January 15, 1920, located on 835 Santa Fe Street, the first public museum of the city was inaugurated with the presence of provincial and municipal authorities." Tomasini, 1992, pages 76-77.

⁶ The Guidelines of the VI Autumn Salon (1923), for example, establishes in its article 18: "The committee shall acquire for its Museum the works it deems convenient and shall forward the proper requests to the authorities, institutions and private individuals for the acquisition of other works with the object of fulfilling its purpose of diffusion and promotion."

⁷ The XI Autumn Salon (1929) was announced with an invitation to "all Latin American artists" and secured the participation of many artists from Brazil and Uruguay.

⁸ "Let us remember that in those days [in which the Petit Salon of 1913 was held] a Spanish Art Exhibition opened where today stands the Witcomb Salon. It achieved a surprising economic success. (...) Thus, Argentine modern art collectors began to appear. Instead of viewing the galleries as archives and hoping to discover the jewel of the seventeenth century as the supreme aspiration of the buyer, the collector's goal was now the search for that new artist who could make his name transcend in the future." "El Arte Pictórico y Escultórico" [Pictorial and Sculptural Art] by Erminio Blotta. La Nación newspaper, October 4, 1925.

⁹ Concerning some of the characteristics this collection acquired see López Carvajal, María de la Paz *El problema de la identidad en el arte argentino. La posible influencia en la configuración de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes (1917-1937)* [The Problem of Identity in Argentine Art. The Possible Influence in the Configuration of the Municipal Museum of Fine Arts Collection (1917-1937)], graduating thesis for the School of Fine Arts, National University of Rosario, 1997. This work has been quoted by Farina, 2001, MMBAJBC.

¹⁰ Cf. Slullitel, 1971, page 157.

¹¹ The Institute of Fine Arts 'Domenico Morelli' was founded in Buenos Aires in 1900. The Rosario subsidiary was founded on March 15, 1905, and was located at 961 Córdoba Street. This information appears in a registration document dispatched to Emilia Bertolé. Source: Bertolé Archives at the Municipal Museum of El Trébol, Santa Fe Province. My gratitude to the mentioned institution and the Museum of Rosario for kindly granting me access to this material.

According to Blotta, this institute received a subsidy from the Municipality of Rosario "during the administration of Mayor D. Santiago Pinasco". Cf. La Nación newspaper, October 4, 1925.

¹² The complete syllabus included: "print and plaster cast drawing; plaster cast drawing (fragment, bust, statue); lineal drawing; architecture; perspective; nature painting [still life]; decorative sculpture; nature landscape; art history; anatomy (study of the human skeleton); nature painting (nude, portrait, clothing)". Source: Bertolé Archives at the Municipal Museum of El Trébol, Santa Fe Province. My gratitude to the mentioned institution and the Museum of Rosario for kindly granting me access to this material.

¹³ Of key importance in this change was Alfred Müller, Pagni's friend and also participant in the exhibit *La Promotrice del 91*. Pagni migrated to Argentina in 1904. He exhibited in Buenos Aires and Rosario. Toward 1917 he was back in Italy, where he would spend the last years of his life frequenting the circle of his old friend Giacomo Puccini. Regarding the conflict between Fattori and his students, Cf. Lamberto Vitali Giulio, *Lettore dei Macchiaioli*, Einaudi editore, 1978, pages 64 to 66.

¹⁴ Montes i Bradley, 1942, pages 40 to 43.

¹⁵ Fantoni Guillermo, 1984-1985, page 288.

¹⁶ Cf. Ibidem, pages 288-289.

¹⁷ Of this first stage of his life, we only know that he used to draw in his notebooks and that at age 18, he received a second prize in Drawing in the annual exams of the sixth course at an art institution. Cf. Gallardo José C., "La Vida" [Life]. In Schiavoni S/F. There are also a few drawings and some scattered works whose dates need revision.

¹⁸ My gratitude to Architect J. L. Bermúdez, personal friend of María Laura Schiavoni's.

¹⁹ During the process of organizing and cataloguing the Giovanni Costetti archive -directed by Dr. Chiara Boschini, under the supervision of Mr. Roberto Marcuccio- no references were found concerning a possible link between this artist and Ferruccio Pagni. Such circumstance would refute, for the moment, the idea that the recommendation would have come from the painter from Livorno. During the years that Schiavoni resided in Florence, it is very likely that the center of artistic and teaching activity of Costetti had been his studio, located at No. 31 of the Viale Milton. My acknowledgment to Mr. Roberto Marcuccio's kind contribution for all this information.

²⁰ Carlo Socrate had been Mateo Casella's student. Cf. Slullitel, page 16.

²¹ Suffice to mention: *Giovanni Costetti* (a cura di R. Barilli e G. Ambrosetti) Reggio Emilia and Milan, 1983. *L'Officina del Colore. Diffusione del Fauvisme in Toscana*. Villa «Il Poggio» Crespina, Pisa, 2000. *La Toscana e il Novecento*. Villa «Il Poggio» Crespina, Pisa, 2001. *Giovanni Costetti*. Gallery Arte del Secolo XX, Montecatini, 2004. *Giovanni Costetti poeta e scrittore del Novecento*. Panizzi Library, Reggio Emilia, 2005.

²² Saverio Festa "Politica, cultura, ideologia nelle riviste dell'Italia pre-fascista" Il Mulino, no. 258, July-August 1978. Pages 608 to 640.

²³ Cf. VVAA, *L'officina del colore. Diffusione del Fauvisme in Toscana*. Villa «Il Poggio» Crespina, Pisa, 2000.

²⁴ See footnote 21.

²⁵ Ibidem.

²⁶ The main results obtained by the research of the Costetti Fund can be consulted at the website of the Panizzi Library in Reggio Emilia. It is important to add, however, that during the cataloguing of the archive and the direct examination of the prints and manuscripts by this artist, no reference to Augusto Schiavoni was found. Once again, my gratitude to Mr. Roberto Marcuccio for this information.

²⁷ Giving an approximate date for the beginning of his friendship with Schiavoni, Pettoruti states that they met toward 1915. A drawing in which Manuel Musto portrays the painter from La Plata, made in Florence and dated in 1914, confirms that they had already met by this time.

²⁸ Cf. Pettoruti, 1968, pages 20 to 49.

²⁹ Ferrer, 1979, pages 22-23, mentions these issues, based on a notebook belonging to Manuel Musto, which is currently lost. The scant documentation and commentaries on this material does not allow us to establish a chronological sequence for the information quoted.

³⁰ According to Musto, "the presumably advanced in art are nothing but minstrels in the art dealer's fair." Cf. Montes i Bradley, 1942, page 106.

³¹ Some of these drawings, preserved at the MMBAJBC were made on the reverse of envelopes sent from Karslruhe, Baden, and addressed to Leonhard Lang (sculptor?) Via Tripoli, No. 5 and originally contained papers, according to a printed note. The fact that Schiavoni used these envelopes can be linked to the chronicle narrated by Pettoruti (op. cit.) that records our artist's lack of financial resources, besides his cheerful and impetuously erotic temperament.

³² Signed and dated in Florence in 1915 and later retouched (1915-1919, MMBAJBC)

³³ This work was ignored at a certain point in history. When framing the painting, the landscape was excluded, considering it merely as the reverse of the support. Thanks to a painstaking labor of restoration, the original aspect of this painting has been recovered and it is exhibited today in this show.

³⁴ He sends the work titled *Cabeza de Viejo* (Old Man's Head, Private Collection, Rosario) to the first salon he participates in.

³⁵ During the first two decades of the twentieth century, big properties were available in suburban areas such as this one at a relatively low cost since they didn't have running water or sewer service. In spite of this, it was an attractive area because it was linked to the city through tramway lines. Slowly, the vicinity of Saladillo Creek changed as several wealthy families built summer and weekend residences in the neighborhood. Cf. Falcon R. and Stanley M. (director), *La Historia de Rosario [History of Rosario]*, Vol. 1: Economía y Sociedad [Economy and Society]. Nacional University of Rosario, Rosario, 2001, pages 103 to 105.

³⁶ Echagüe, 1989, page 18.

³⁷ When we use the term "salon" we refer to both the official painting contests as well as the exhibits held in public spaces, which we call "galleries" today but that were then known by that name. For examples of the negative reception of Schiavoni's works, Cf. La Capital newspaper, August 3, 1932; La Tierra newspaper, October 10, 1932; La Capital newspaper, May 31, 1935.

³⁸ Pettoruti, 1932, Criterio magazine.

³⁹ La Capital newspaper, February 8, 1966.

⁴⁰ According to the systematization of the surviving catalogues, the first painting of this genre that has been recorded is *Vaso con Flores* (*Vase with Flowers*, 1918, whereabouts unknown). The last recorded news about this work appears in the catalog of the exhibit in Arthea Gallery, Buenos Aires, August 1976. It was reported as having been made in "Firenze – 1918," which indicates that there might be a dating error.

⁴¹ *Nature morte (anánas, compotier, fruits, vase d'anémones)*, 1925.

⁴² *Naturaleza Muerta (Still Life*, 1921, Private Collection, Rosario).

⁴³ Aragon, Louis. *Henri Matisse, Roman*. Livre Club Diderot. 1971. Vol. 1, page 249.

⁴⁴ In many critiques this acquisition is considered as an "Incentive Award." The MMBAJBC archives, however, have no documentation about them. The characteristics of these salons –that represented opportunities, not only for winning prizes but also for exhibiting and selling works- and the lack of standard guidelines for the distribution of these rewards (even up to the 40's) meant that many times the acquisitions made in this context (as long as the destination was a public collection) was symbolically considered an "incentive prize." And although this could have contributed to the belief that it was an actual prize, it was really a sale and in this case, the misunderstanding has a much different origin, as Verónica Prieto demonstrates in her essay in the present publication.

Regarding the problems aroused by the insufficient rules of the salons, cf. "The prizes are distributed like 'snacks for slaves'. More suggestions for the necessary guidelines of the local art salons." REFUGIO. Refugio Monthly Publication of the Plastic Artists Group. Rosario. November 30, 1939. Year V, no. 13, pages 1 to 6; Montes i Bradley, *Paraná*. Year 2, nos. 4-7, 1943, pages 216-217; page 222).

⁴⁵ To cite a couple of examples, a still life whose last known location was in the Vittori Collection [Cf. Slullitel, 1968, page 53] and *Bodegón con pescado y rabanitos (Still Life with Fish and Radishes*, Arnone Collection, Rosario).

⁴⁶ Pettoruti, in *Augusto Schiavoni 1893-1942*. 1943.

⁴⁷ Under the title "Tres Infantilistas" [Three Infantile Artists], on July 23, 1921, La Nación newspaper published a review where the paintings of F.G. Butler, Merediz and Thibon de Libian were harshly criticized. After referring to them as "purely formal" imitators of the primitives, the reporter points out the distance that separate both groups of artists: "What is interesting in Fra Angélico is spontaneity and emotion, not his imperfect use of the means to express them. And if this imperfect skill that made him struggle with his idea against the rebelling form was explainable in him, it is not so in someone like Butler, who is the heir of some centuries of pictorial experience".

⁴⁸ For example the one that appeared in La Capital newspaper, August 3, 1932.

⁴⁹ The journalist refers to "Schiavone" throughout the article, incorrectly recording the painter's last name.

⁵⁰ "Conferencia del señor Juan Zocchi sobre La vida del arte" [Conference on the Life of Art by Mr. Juan Zocchi]. Unknown origin. Schiavoni Archive, MMBAJBC.

⁵¹ For example in *Figuras en la Terraza* (*Figures on the Roof*, Spilimbergo, 1931-1932); or *Sueño de Una Noche de Verano a Orillas del Lago Garda* (*A Midsummer Night's Dream on the Coast of Lake Garda*, Berni, 1931).

⁵² In "Una elogiable edición..." [A laudable edition...] December 20, 1960.

⁵³ Democracia newspaper, May 22, 1959.

⁵⁴ El Litoral newspaper, May 15, 1971.

⁵⁵ He states, for instance, that the work of the painter could only be figured out through psychology, and considers him "a withdrawn, odd man." Pagano, 1937, pages 374 to 376.

⁵⁶ For example, in La Nación newspaper, on July 19, 1915, it is said in reference to F.G. Butler that he is "a tormented man who looks for his way through many paths". On July 20, 1919, this same paper said of Victorica, "everything in him is sick and tormented". In October of that same year, 'El Círculo' magazine in Rosario published a journalist's opinion of the Autumn Salon in Paris. It was stated that, "the most intransigent contemporary painters [who ascribe to Cubism] are artists tormented by their restless spirits". Page 214.

The systematic use of pathology to explain modern art mostly stems from the writings of the Austrian physician and thinker Max Nordau (1849-1923), disciple of Lombroso and author of *Degeneración* (*Degeneration*, 1893). For a summary of his theories, it is enough to read the article he wrote for La Nación newspaper on June 27, 1920, a publication he collaborated with since 1900.

⁵⁷ In an article published in La Prensa newspaper on May 2, 1937, Ricardo Gutiérrez claimed that Cézanne was "the misunderstood, insane artist" who "shy and coarse, remained in a terrible seclusion; but however, sent his works [to the Paris Salon], which were loudly laughed at by the jury members of that salon he called 'Mr. Bouguereau's Salon', as a naïve protest, even though he wanted to be among the exhibitors".

⁵⁸ Regarding this particular point, Cf. Martín and Múgica, "Algunos problemas sociales" [Some Social Problems] in *La Historia de Rosario [History of Rosario]*, Vol. 1: Economía y Sociedad [Economy and Society]. Nacional University of Rosario, Rosario, 2001, pages 162 to 169.

⁵⁹ Information found in the deed signed when the pharmacy that belonged to the family was sold (Deed No. 168, dated September 4, 1940), where the results of the medical examination are recorded, examination that was held after the insanity claim brought forth by the artist's father on June 24, 1940, and which made him the "Definitive Representative" of "the person and estate" of his son.

⁶⁰ Formed by Gambartes, Álvarez Muñoz, Benvenuto, Correale and Mognol, among others.

⁶¹ It began with the division of Refugio and was formed by Berni, Gambartes, Grela and Piccoli, among others.

⁶² Grela held that in those times "since we didn't have a relationship with him because he was a painter who lived in seclusion, perhaps we thought that he was a petit-bourgeois artist (...) He didn't impress us because we held a rather sectarian position and were tremendously passionate about our own ideas. I think no one was capable of seeing that work". Cf. Fantoni, 1997, pages 35-36.

⁶³ "We will not end the exposition about the painting of the Autumn Salon without recalling certain exotic material such as Schiavoni's, in whom some want to see a Duanero [sic] Rousseau from Rosario who turns out to be poor and without transcendence". La Capital newspaper, May 31, 1935.

⁶⁴ "After so much megalographic ostentation [he had previously referred to the works of Berni and Ouvrard], the name of Schiavoni may appear as something very small. He is coy and humble in his themes, of course, and in his well-achieved painting that is not boastful of skill, almost shy. He's not liked by many. Some hold him in low esteem. However, Schiavoni's work possesses, as an essential condition, an unusual virtue in our art: delicate sensitivity. His merits reside therefore in the intimate sphere. We're specifically alluding to *El Chico de la Gorra* [*The Boy in the Cap*] and in another sense

to *El Muchacho del Porrón [The Boy With the Jug]*." La Nación newspaper, May 24, 1935.

⁶⁵ See supra.

⁶⁶ "Undoubtedly, Augusto Schiavoni is an artist of great merit in Argentine painting. He has (...) a superior concept of art (...) he affirms in his work a new, brave, definitive concept. (...)." In La Capital newspaper, October 16, 1932.

⁶⁷ Although we're referring here to a number of articles practically insignificant compared to other artists, in Schiavoni's case the exceedingly few number of critical reviews gives them an importance we must stop to consider.

⁶⁸ The twenty paintings and ten heads (drawings) exhibited in Buenos Aires had been reduced to thirteen oil paintings and eight heads in pencil and pastel in Rosario's show.

⁶⁹ Of these, at least seventy percent had been exhibited at Signo (Castellar Hotel).

⁷⁰ In the article it is recorded as *Reunión de Pintores [Painters' Reunion]*.

⁷¹ *Rosas (Roses, 1931)* and *Viejo (Old Man, 1931)*.

⁷² In 1931 Schiavoni participates with *Los Mirasoles (The Sunflowers, 1931)* in the XXI National Salon (National Museum of Fine Arts, Buenos Aires) called that year *Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura [Annual Painting, Sculpture and Architecture Salon]*. It is the same work he will donate shortly after to the Provincial Museum of Fine Arts in La Plata, where it is now registered under the name of *Rosas [Roses]*.

⁷³ Last reported as part of the Ellena Collection.

⁷⁴ Answering Pettoruti's question about his opinion of Argentine painting, Schiavoni says: "In its general aspect, art, as the superior expression of culture of a country at a given moment of its development, is subject to different factors that form the conscience of a people: geographical, racial, cultural environment, etc. In that sense, Argentine art suffers the logical contingencies of everything, since everything is in development, making it impossible for us to offer categorical opinions about patterns that aspire to, if not to definitely form at least to establish, a clearly defined tendency. Every sincere and honestly inspired tendency –which in our country are many and valuable- no matter how different and contradictory they appear in relation with the truly artistic, effectively contribute to what will shortly become Argentine Art". Cf. Pettoruti, 1932.

⁷⁵ In the beginning of his autobiography Pettoruti leaves testimony for his preference for the work of Hippolyte Taine. Cf. Pettoruti, 1968, page 30.

⁷⁶ Op cit, page 11.

⁷⁷ Cf. *Exposición de Pintura: Pettoruti [Painting Exhibition: Pettoruti]*, October, 1927, Rosario. Municipal Museum of Fine Arts. Sponsored by 'El Círculo'. Exhibition catalog.

⁷⁸ Cf. *La Tierra* newspaper, June 29, 1932.

⁷⁹ Echagüe, *La Capital* newspaper, May 6, 1990.

⁸⁰ We're referring to *Pere Romeu 4 Gats* (1902, Private Collection, Canada). Cf. "El Taller" [The Workshop], MMBAJBC, Rosario, 2004. Complementary publication for the exhibition *La Sociedad de los artistas*. Tam Muro initially proposed the relationship between these two works; my gratitude to María de la Paz López Carvajal for this information.

⁸¹ López Carvajal, M. "Augusto Schiavoni en Florencia: posibles influencias y derivaciones" [Augusto Schiavoni in Florence: Possible Influences and Derivations]. Dáctiloescrito, 2004.

⁸² Soffici, A. *Cubismo e oltre*. Libreria della Voce, Florence, 1913 (with illustrations by Cézanne, Picasso and Braque, among others); *Dodici opere di Picasso*. Libreria della Voce, Florence, 1914. *Almanacco della Voce 1915*. Libreria della Voce, Florence, 1915 (with illustrations by Cézanne, Degas, Gauguin and Picasso, among others).

Augusto Schiavoni in the Castagnino Museum

All historical narration is modified when the original sources are multiplied. This conviction orients the documentary compilation in progress at the Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino, whose research team has discovered significant testimonies of Rosario's cultural history while examining the "incunables"¹ in its possession.

The reason the reputed "sole prize" ever awarded to Augusto Schiavoni –according to some of his biographers- was not granted to him but to his sister, may be due to the fact that María Laura Schiavoni also exhibited in that salon and received that prize as it is recorded in the Acts.

Both siblings sent works to the 1931 Salon² but Augusto's "Naturaleza Muerta" (Still Life, 1929) is not recorded as an Incentive Award in the observation notes of the museum's Inventory Books. These "incentives" were merely that³, and very rarely was an artist's work purchased, for which reason in this case the mentioned painting would not have entered the collection and it would have been strictly a purchase, as it is recorded. It is very unlikely, moreover, that the two siblings had received prizes that year and that the awarded work by Augusto, who was a frequent participant of the salons, had not been recorded under the neatly kept list of Prizes in the Minute Book, where María Laura's award does appear⁴.

In truth the only reference found to this moment in the museum records concerning this "Naturaleza Muerta" –presumably the prize-winner- is that it was the only work Rosario's Municipal Committee of Fine Arts purchased from the artist. Schiavoni's other paintings in the museum collection were donated to the Castagnino by the painter himself, by the Refugio Plastic Artists Group and –many years after his death- by his sister⁵.

The context of this erroneous story about the award was the XIII Rosario Salon, quite a special event because it was the first antecedent to the museum's Free Salon of 1931, which in its catalog clarifies that "...the jury has implicated a novelty, since it has been one of 'classification' and not 'admission,'" as was the custom in such salons. "For this reason all the participating works are exhibited, once the jury proceeded to the classification according to the quality and tendency of the works." It is also noted that, "given the financial situation Rosario's Committee of Fine Arts is going through, it is not possible to determine an amount for the acquisition of works destined to the museum"⁶. The prizes awarded are not published here, as they normally were, and they are not mentioned in the Acts, which only record the purchases of that year⁷ and the Incentive Awards granted.

We could infer that the Committee's interest for Schiavoni's work originated in the admiration of his friend Manuel Musto, who as Jury of the 1931 Salon⁸ and influential presence in the museum had recommended this purchase. The amount established for the oil painting was 400 pesos⁹ paid only five years later, such was the ruinous financial situation of the institution¹⁰.

Perhaps for this reason, in 1936, Augusto donated "with great pleasure" his "Autorretrato" (Self Portrait, 1915) to the museum, grateful for the "endearing interest" in its purchase expressed by the members of the Municipal Committee of Fine Arts through a note sent to him¹¹. The donation letter, written five days after receiving the mentioned proposal, points out the celerity of his decision and at the same time indicates that Schiavoni was still legally able to manage his estate¹².

It is important to mention that shortly before the offer to buy "Autorretrato", which was exhibited at the time in the Central Exhibition Room rented by the Committee¹³ in the context of the Fourth Exhibition of Plastic Arts by Rosario Artists "Los 9" [The 9]¹⁴ sponsored by the museum, the president of the Committee had received a claim in which the members of this group¹⁵ denounced the unfair situation Rosario artists found themselves in, compared to the artists from Buenos Aires who were allotted shipping and packing expenses¹⁶, and moreover the works of the former also had to be inedited¹⁷ while the artists from Buenos Aires "usually send what has already been exhibited at the National Salon or in individual shows". They also alleged that other guidelines had very different rules from those that applied in Rosario, so much so that in the contests in other cities the non-local artists remained in a category that was equivalent to being "out of the contest"¹⁸, contrary to what happened in the museum salons with out-of-town artists who were "exalted" and received the big prizes in "hard cash". Finally, they urged the Committee to remedy these differences in the following contest, granting the municipal prizes of Rosario to its own artists "...as it occurs in all salons except ours." The Committee reacted by informing the group's secretary that it was willing to accept their suggestions, but that they would be taken into consideration in the future since the rules for the XV Autumn Salon had already been established¹⁹.

Four years later, in November 1940, the Refugio group of plastic artists offered in donation another of Schiavoni's self portraits to the Castagnino Museum²⁰, but the proposal was rejected because it did not garner the necessary votes of the six members of the Admissions Committee²¹. Was there no longer an "interest" in Schiavoni? Had the Committee been influenced by the fact that since June 1940 the artist was in a psychiatric clinic?²² Was this portrait of 1933 the same work Refugio²³ insisted on donating to the museum, finally achieving it in 1959?

The artist's sister, painter María Laura, despite having been accepted in many of these Autumn Salons²⁴ never succeeded in entering the Castagnino Museum collection. However, as the heir of Augusto's work, she devoted her life to perpetuating his image by donating a great part of the artist's production to the Castagnino Museum²⁵, the National Museum of Fine Arts and other institutions throughout the country. In a humble and heart-felt letter²⁶ written in 1959 addressed to the director of the Castagnino Museum, she exalted the "renovating merits" of her brother's painting and trusted that "...the artistic worth of these oil paintings 'Con los pintores amigos' [With Painter Friends] and 'Retrato del pintor Musto' [Portrait of Painter Musto] will suffice to ensure his access to the city's renowned art gallery".

Verónica Prieto

TN: The translation of the titles of works not previously translated into English is mine in an attempt to help the non-Spanish speaker understand the nature of each artwork and the artist's intention in naming it.

Translated by Marilyn Grandi, Sept. 2005.
Edited by Charley Brindley.

¹ The sources consulted include two important book collections and a splendid volume that constitute the historical memory of our museum: the Minute Books that keep a detailed record of all the decisions made by the Municipal Committee of Fine Arts –founder of the Fine Arts Museum of Rosario- from 1917 to 1946; the Copy Books, with correspondence and management notes gathered until 1967, which are an extension of the Acts in the Minute Book, and Nicolás Amuchástegui's Book, donated by him to the Municipal Department of Culture during the opening of the XVII Autumn Salon of 1938, containing valuable personal documentation of the period 1917/1928, gathered in the manner of a family album by the founding member of the first Fine Arts committees.

² In the catalog of the XIII Rosario Salon the works of the Schiavoni siblings are recorded: Augusto Schiavoni with the numbers 346 "Figura de viejo" (*Figure of an Old Man*, oil) and 347 "Naturaleza muerta" (*Still Life*, oil) and María Laura Schiavoni with the numbers 348 "Campo" (*Countryside*, oil) and 349 "Rincón" (*Corner*, oil). This order indicates that the works were exhibited in the same room.

³ The value of these prizes was low, since they weren't up for acquisition, from this fact derives the name "incentive".

⁴ Acts 173 (October 21, 1931) List of the Incentive Awards of the XIII Rosario Salon: Gabriel Aguiló Sanz, A. Marzocchi Paz, Delia Nicolás, María Laura Schiavoni, Vicente Roberto Puig, Manuel Cobach, Astrea N. Fornari and Adelaida Perrone, each awarded 100 pesos, and Minturn Zerva, awarded 200 pesos.

⁵ In the Inventory Books, three donations by María Laura Schiavoni to the Castagnino Museum are recorded: in 1955, 1959 and 1979.

⁶ Art. 21 of the Guidelines published in the XIII Rosario Salon catalog.

⁷ Acts 173 (October 21, 1931) referring to the XIII Rosario Salon Acquisitions: «Familia» [*Family*] by Lorenzo Gigli (1,000 pesos), «Un hogar» [*A Home*] by María T. Gigli (150 pesos), «Naturaleza muerta» [*Still Life*] by A. Schiavoni (400 pesos), «Retrato del pintor A. Schiavoni» [*Portrait of the Painter A. Schiavoni*] by Musto (600 pesos), «Susana en el baño» [*Susana in the Bath*] by A. Bigatti (150 pesos), «Estudio de desnudo» [*Nude Study*] by A. Ventura y Verazzi (300 pesos), «Rincón del suburbio» [*Suburban Corner*] by Lola Chevalier (30 pesos). The Municipal authority acquired at the salon the work of the sculptor Stepan Erzia «El viento» [*The Wind*] for the museum (1,500 pesos). The Incentive award donated by the Jockey Club (100 pesos) was given to Pablo Pierre.

⁸ Acts 171 (June 17, 1931) indicates that the Classification Jury was formed by two artists belonging to the painter's circle, Manuel Musto –designated by the Committee- and José Bikandi -elected by the Argentine Society of Artists representing the artists- (Alfredo Guido was the first candidate, but he resigned because he was not in the city) plus Hilarión Hernández Larguía representing the Committee. Bikandi was also an influential artist in the Castagnino Museum being the first curator of the museum since March 12, 1930 (Acts 166) until February 3, 1933 (Acts 190) when the position was removed. He also collaborated in the writing of an internal rulebook for the museum personnel.

⁹ This amount is recorded in Acts 173 and in Inventory Book 1. Since the artists indicated the value of their works on the registration slip, this amount could have been established by Schiavoni, although it is not known if it coincided with the offer.

¹⁰ Acts 217 (March 6, 1936) in the Annual Reports since March 11, 1933, until December 31, 1935. It is recorded that "the financial situation of the Committee was one of true anguish when we took charge, the debt for acquisitions and prizes went up to the extraordinary amount of 16,080 pesos corresponding to the years 1928, 1929, 1930 and 1931. Payments to the artists: once this Committee received from the province the amount owed, it immediately proceeded to pay the pending dues for awards or acquisitions of the 1928, 1929, 1930 and 1931 salons. Said debt was distributed thus: Acquisitions of the XII Autumn Salon in the amount of 7,450 pesos, XIII Rosario Salon in the amount of 2,730 pesos and Awards of the XII Autumn Salon in the amount of 5,900 pesos."

¹¹ Acts 221 (April 17, 1936) Committee's note to Schiavoni requesting to know the cost of his "Autorretrato" [*Self Portrait*] of 1915 exhibited in the show of the Plastic Artists Group "Los 9" [*The 9*] which was taking place at the Central Exhibition Room of the Committee from April 6 to April 18, 1936.

Letter donating "Autorretrato" –dated April 22, 1936- from Augusto Schiavoni to the Municipal Committee of Fine Arts, typed and signed by the artist, MMBAJBC Archive.

¹² Deed No. 168, dated September 4, 1940, in this document attesting the sale of the pharmacy belonging to the Schiavoni family (located in the corner of San Lorenzo and España streets) it is recorded in detail that Augusto Schiavoni has been declared insane due to severe mental illness and deprived of all his civil rights on June 24, 1940. This document, which contributes valuable biographical information, was donated, along with an oil painting not yet attributed to the artist that was hanging on the main wall of the store, to the Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino by the buyer, Dario Fulvio Marchissio, in 2002. MMBAJBC Archive.

¹³ Acts 217 (March 6, 1936) and Acts 219 (March 24, 1936). Due to lack of space, the museum rented the premises of gallery owner Renom, located on 874 San Martín Street, calling it Central Exhibition Room, to hold temporary shows of artists, cultural institutions or groups that presented a considerable amount of works. Its dimensions were 10.40 x 4.60 meters [34 ft x 15 ft] plus an annex measuring 4.50 x 2.50 [14.7 ft x 8 ft]. Ceiling lighting, walls covered with burlap and carob floorboards completed the decoration of this salon, which the Committee assigned free of charge to the individual exhibitions of mainly Argentine artists. The salon was opened on November 4, 1935, with an important exhibit of Fernando Fader's works.

¹⁴ Note –dated January 28, 1936- requesting the Municipal Salon in the Renom Galleries to present a collective exhibition of "Los 9" [*The 9*] the first two weeks of 1936, containing the list of its members and signed by its secretary Pablo Pierre (MMBAJBC Archive). Schiavoni participated in this Plastic Artists Group of Rosario "Los 9" along with another eight local artists: Demetrio Antoniadis, José Beltramino, Eugenio Fornells, Nicolás Melfi, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Félix Pascual and Pablo Pierre.

¹⁵ Letter from the group of Plastic Artists "Los 9" addressed to the president of the Municipal Committee of Fine Arts, Víctor Avalle, dated April 15, 1936 and signed by its members. MMBAJBC Archive, en Acts 223 (May 5, 1936) where this note is mentioned.

¹⁶ "...while Buenos Aires artists are picked up at their homes for the exhibits and enjoy the privilege of free shipping and packing".

¹⁷ Art. 4, clause (b) of the XIII Rosario Salon Guidelines.

¹⁸ The artist was requested to write the price of his work on the registration slip; if the price was higher than the amount established for the award, the work was automatically considered "out of the contest" unless the artist accepted the award amount for the acquisition of his work. Also considered within this category were the works of the Committee members, the Admissions Jury members and the special guests.

¹⁹ Reply dated May 7, 1936, in Copy Book No. 6. In the future, the Committee answered these claims creating a Salon in 1938 especially for Rosario Artists.

²⁰ In Book 7 - Acts 59 (November 26, 1940), a note is reproduced, dated November 15, 1940, from the Refugio Foundation donating three works: «Orgullo de madre» (*Mother's Pride*, oil) by Manuel Musto, «Retrato del poeta uruguayo Luis Onetti Lima» (*Portrait of the Uruguayan Poet Luis Onetti Lima*, oil) by Leopoldo Pereyra and «Autorretrato» (*Self Portrait*, oil) by Augusto Schiavoni. Acts 60 (December 3, 1940): by ordinance 25 (clauses m and n) of the year 1937, there are not enough votes required to admit the works of Pereyra and Schiavoni. The only work that is accepted from this donation is Musto's.

²¹ Acts 60 (December 3, 1940): the refusal dictate was signed by the members of the Municipal Department of Culture: Manuel Castagnino, Juan Manuel Vila Ortiz, Hilarión Hernández Larguía, Federico Llobet, Emilio Pareto, Sebastián Soler, Juan Manuel Trillas, Angel Ortiz Grognet and Manuel Gómez Carrillo.

²² By this time, Schiavoni was already in the Mental Hospital of Rosario, as it is established in Deed No. 168 -dated September 4, 1940- where the information is recorded about the legal proceedings initiated on June 24, 1940 by the artist's father, who promoted the insanity claim of his first born with the subsequent interdiction of all his civil rights and his own designation as his son's definitive legal representative on June 27, 1940. There is no information about the precise date of the artist's crisis. It is known that his friend Manuel Musto died on September 12, 1940, but that his health worsened in the autumn of 1940 and he entered the hospital that same winter according to Montes i Bradley ("El Camino de Manuel Musto" [Manuel Musto's Path], Hipocampo Publishers, 1942, Rosario, page 160), which leads us to contemplate a dramatic coincidence. MMBAJBC Archive.

²³ In 1959, "Autorretrato" [Self Portrait] of 1933 by A. Schiavoni, entered the museum's collection, donated by the Refugio Plastic Artists Group, Inventory Book 1.

²⁴ María Laura Schiavoni participated in the following salons: 1930 - XII Rosario Salon; 1931 - XIII Rosario Salon; 1932 - Local Artists Exhibition; 1936 - XV Autumn Salon; 1937 - XVI Rosario Salon; 1938 - XVII Autumn Salon; 1938 - First Annual Salon of Rosario's Artists; 1939 - XVIII Rosario Salon; 1939 - II Annual Salon of Rosario's Artists; 1940 - XIX Rosario Salon; 1944 - XXIII Rosario Salon; 1944 - Jury of the V Annual Salon of Rosario's Artists (during the Intervention of the Municipal Department of Culture); 1946 - XXV Rosario Salon, and 1966 - Argentine Painting Collection of Apolinari Moldes.

²⁵ According to the Inventory Books, there were three donations from María Laura Schiavoni to the Castagnino Museum, "Mujer mantilla" [Woman Mantilla] donated in 1955; "Con los pintores amigos" [With Painter Friends] and "Retrato del pintor Musto" [Portrait of Painter Musto] in 1959 (donation letter in the MMBAJBC Archive), and the greater part of the collection in 1979.

²⁶ Donation letter from María Laura Schiavoni, signed and dated May 17, 1959, addressed to the Castagnino Museum Director –Pedro Sinópoli- donating two oil paintings by Augusto Schiavoni exhibited at Amigos del Arte Gallery that year, MMBAJBC Archive.

Schiavoni Chronology

1893

July 18, birth of Augusto Manuel Cito Schiavoni y Tellería in the city of Rosario, Santa Fe Province, Argentina.

1895

The National Museum of Fine Arts is created in Buenos Aires.

The population of Rosario grows to 91,699 inhabitants, 46% of them foreigners.

1896

The National Museum of Fine Arts is opened to the public.

1900

The city of Rosario -which is the second most important railroad junction in our country- inaugurates its first electric power plant. Its population grows to 112,462 inhabitants, 42% of them foreigners. One third of the city's inhabitants live in *conventillos* [tenement houses].

1902

Martín Malharro exhibits his works of impressionist influence at the Witcomb Salon in Buenos Aires, marking the beginning of this movement in Argentina.

In Rosario, Mayor Luis Lamas inaugurates the Parque de la Independencia [Independence Park].

1903

The German-born Enrique Schwender founds in Rosario -in the corner of San Martín and San Lorenzo streets- a drawing and painting academy.

1904

Inauguration of the Teatro de la Ópera [Opera Theater], later renamed «El Círculo» (1943).

1905

In Rosario the first electric tramway system is installed and the city expands toward the suburbs.

Italian-born artist and decorator Mateo Casella founds the «Doménico Morelli» Academy at 961 Córdoba Street. The following artists studied there: Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Tito Benvenuto, César Caggiano and Augusto Schiavoni, among others.

1908

Two art academies open in Rosario, one directed by the French-born painter Fernando Gaspari and the other by the Italian-born Ferruccio Pagni. Enrolled in the latter, called «Fomento de Bellas Artes» [Fine Arts Promotion], were Manuel Musto, Nicolás Melfi and Schiavoni.

1910

Statistical data indicates that Rosario has a population of 192,278. Forty-seven percent of the inhabitants of the city are foreigners.

1911

The first National Salon opens in Buenos Aires. With a grant from the government of Buenos Aires Province, Pablo Curatella Manes travels to Florence to advance his studies.

Also in 1911, César Caggiano and Carlo Socrate (1889-1967) travel to the same city to study with Giovanni Costetti. Caggiano had studied in Rosario, in the Academy directed by Fernando Gaspari. Socrate, instead, had studied with Mateo Casella. Born in Italy and the son of two actors, he had arrived in Rosario at the age of nine. After his stay in Florence (1911-1913), he moved to Rome, where in 1917 he met Pablo Picasso and traveled with him to Paris to work on the setting of *Parade*.

On December 22, 1911, Schiavoni is awarded second prize in the annual exams of the Sixth Drawing Course.

Manuel Musto begins his studies in the academy directed by Ferruccio Pagni.

1912

Xul Solar arrives in London and later moves to Turin.

In Rosario -after the first free and mandatory elections- *radicalismo* [the Radical Party] wins. On July 24 «Biblioteca Argentina» [Argentina Library] opens. Later that year, the cultural association «El Círculo de la Biblioteca» [The Library Circle] opens. Its goal is to organize concerts, conferences, art exhibitions and meetings.

César Caggiano returns to Rosario.

1913

Emilio Pettoruti arrives in Florence with a grant from the government of Buenos Aires Province.

On August 30, the «first non-official salon» of Fine Arts opens in Rosario at the «Casa Blanca» [White House], an art supplies store owned by Casildo de Souza located on Córdoba Street between San Martín and Maipú streets. Known as the *Petit Salón of Argentine Art*, it was based on an idea by Atalaya (Alfredo Valenti) and was sponsored by «El Círculo de la Biblioteca» [The Library Circle]. It was an homage to President Roque Saénz Peña during his visit to the city. The works of Rosario artists Bertolé, Cochet, Caggiano, Arístides Rechain and Carlo Sócrates were exhibited.

1914

On the top floor of the old central market building (on the corner of San Juan and San Martín streets) the *Ateneo Popular* opens, an institution where accounting, Spanish, geometric and artistic drawing are taught. Artistic drawing classes were taught by Eugenio Fornells. In the month of May, Schiavoni travels to Italy with his friend and colleague Manuel Musto. They live in the city of Florence. Schiavoni studies with Giovanni Costetti and befriends Emilio Pettoruti. Musto, also a friend of Pettoruti's, exhibits in Florence and Milan. That same year in Buenos Aires – and in opposition to the National Salon- the Primer Salón de Artistas Recusados [First Salon of Rejected Artists] opens at the «Cooperativa Artística» [Artistic Cooperative].

1915

On May 23, Italy enters World War I (1914-1919), breaking its pact with the Triple Alliance and declaring war on Austria-Hungary.

Musto exhibits in Florence and Turin. Domingo Candia travels to Florence –where he would study with Giovanni Costetti- and Paris.

1916

Due to his father's death, Manuel Musto must return to Rosario. Schiavoni remains in Florence. On July 7, Xul Solar meets with Pettoruti in that city, extending his stay until March 23 of the following year. The latter presents his first individual show related with Futurism at the Gonnelli Gallery. In the month of October, Pettoruti travels to Rome, where he would remain until July 1917.

1917

In February, Picasso travels to Rome and visits Naples, Pompey and Florence.

On May 24, sponsored by «El Círculo» Association the first Rosario Salon of Fine Arts opens with the name of «Autumn Salon». Among the participating artists are Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Manuel Musto and José Gerbino.

In the month of July, the city's mayor, F. Remonda Mingrand, announces the creation of the Municipal Committee of Fine Arts with the objective of securing the means for the foundation of a museum. Schiavoni returns to the country.

1918

Schiavoni participates in the Autumn Salon for the first time with his work *Cabeza de Viejo* [Old Man's Head]. From that year on, the Salon - which now enjoys official patronage- was organized by the Municipal Committee of Fine Arts.

Directed by Rómulo Renom, on May 31, the Witcomb Gallery opens its doors in Rosario -located at 874 San Martín Street as a branch of the gallery of the same name in Buenos Aires.

1919

In the month of January the «El Círculo» Magazine, published by the cultural association «El Círculo de la Biblioteca» [The Library Circle] of Rosario, appears.

With his works *El Hombre de la Capa* [The Man in the Cape] and *La Señora de la Mantilla* [The Lady with the Mantilla] –both currently in the MMAJBC Collection- Schiavoni participates in the «III Autumn Salon» in Rosario.

On July 12, a group of artists form the «Círculo Artístico de Rosario» [Rosario Artistic Circle] with the objective of promoting plastic arts education in the city. Among its members we find Rafael Vicente Barone, Fernando Gaspari, Eugenio Fornells and Santiago Girola.

In the month of October, a letter from Victor Torrini -representative of Rosario's Committee of Fine Arts in Buenos Aires- announces the arrival of a railroad car delivering pictures sent by the National Museum to the Committee for the inauguration of the Museum of Fine Arts in Rosario. In the shipment three works by «Mr. Schiavoni»

are also included, shipping costs to be paid by the recipient.

1920

On January 15, the Municipal Museum of Fine Arts is inaugurated in the building located at 835 Santa Fe Street, becoming the first public museum in Rosario.

Schiavoni participates in the «IV Autumn Salon» with the oil painting *Retrato [Portrait]* and the watercolor *Rosas [Roses]*.

In September, the «Círculo Artístico de Rosario» [Artistic Circle of Rosario] organizes its first salon at 947 Laprida Street, one of the buildings occupied by the then divided Escuela Industrial de la Nación [National Industrial School], today the Instituto Politécnico Superior [Higher Polytechnic Institute], where Rafael Vicente Barone taught.

1921

The «Círculo Artístico de Rosario» [Artistic Circle of Rosario] opens its second salon.

1922

Lucio Fontana returns to Rosario, where he shares a studio with Julio Vanzo. The fifth edition of the «Autumn Salon» is held, to which Antonio Berni presents his works for the first time. Schiavoni does not participate.

1923

With his work *El Alemán [The German]* Schiavoni again participates in the Autumn Salon in Rosario (sixth edition).

Fernando Lemerich Muñoz and Alfredo Guido re-launch the publication of «El Círculo» magazine, which had stopped coming out in 1920. Honoring the visit of President Marcelo T. de Alvear, the show «Arte Retrospectivo» [Retrospective Art] is organized. It includes works owned by local art collectors.

1924

Xul Solar and Emilio Pettoruti return to the country from Europe. Alfredo Guido is awarded first prize at the National Salon for his painting *La Chola [Mestizo Woman]*, a female nude with folkloric elements.

1925

After suspending his participation in the salon the previous year, Schiavoni presents his work entitled *Impresión Paisaje [Landscape Impression]* in the «VIII Rosario Salon». Emilio Pettoruti participates in the same salon with two oil paintings entitled *Parque [Park]*, and a third one called *Lago di Como [Lake Como]*.

Antonio Berni and Luis Ouvrard receive a grant from the Rosario Jockey Club to travel to Europe. Ouvrard, however, never embarked on the journey.

The Basque painter and ceramist José Benito de Bikandi y Etxaniz (1894-1958) arrives in Argentina.

Patron of the Arts and collector Juan Bautista Castagnino dies in Rosario. The new building of the Municipal Museum, inaugurated in 1937, would be named after him.

1926

The Futurist Filippo Tommaso Marinetti visits Buenos Aires. In his honor, the *Exposición de Pintores Modernos [Modern Painters Exhibition]* opens at the «Amigos del Arte» Association of that city with works by Xul Solar, Norah Borges and Emilio Pettoruti, among others. The population of Rosario has almost quadrupled since 1900, reaching 407,000 inhabitants, out of which 45% are foreigners. Forty-eight percent of the houses have running water and sewer service. The *Grupo Nexus [Nexus Group]* is formed. Replacing the Autumn Salon, not held that year, this group convokes the *Primer Salón de Artistas Rosarinos [First Salon of Rosario Artists]*, which takes place at the Witcomb Gallery. Participating in the show, among others, are Demetrio Antoniadis, José Beltramino, Antonio Berni, José Fantín, Alfredo Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard and Julio Vanzo.

1927

Schiavoni participates in the IX Autumn Salon in Rosario with the oil painting *Paisaje [Landscape]* and the pastel *Naturaleza Muerta [Still Life]*. On October 23, 'El Círculo' in Rosario presents an individual exhibition of Emilio Pettoruti's works, with texts by Leonardo Estarico. Toward the end of the year, Pettoruti is named Director of the Provincial Museum of Fine Arts in La Plata.

1928

Schiavoni presents an individual show at the «Salón de la Cooperati-

va Artística» [Artistic Cooperative Salon] in Rosario, property of Pedro Diez -located on 830 Córdoba Street- and participates in the «X Autumn Salon» with two oils entitled *Figura [Figure]* and a pastel entitled *María Laura*. Alfredo Guido, Manuel Musto and Eduardo Barnes are the juries of this salon.

La Gaceta del Sur: Críticas, Artes, Letras [The Southern Gazette: Critique, Arts, Literature] appears in Rosario, a monthly publication directed by Armando Casella, containing images by Pettoruti, Norah Borges and Julio Vanzo.

1929

This year the «XI Rosario Salon» extends its invitation to «all artists from Latin America». Schiavoni participates with his work *En el Estudio [In the Studio]*, today in the MMBAJBC Collection. The jury, formed by Cupertino del Campo, Alfredo Gutero and Eduardo Barnes, rejects Julio Vanzo's work *El descanso de las máquinas de circo [Repose of the Circus Machines]* on the basis of immorality. The painting is then exhibited at the Majestic Hotel.

At the International Exhibition of Seville, the Rosario painter Alfredo Guido presents an imposing mural, which is currently at Normal School No. 2 in Rosario.

The crisis of the New York stock market is felt in our country through a fall in the price of grain and cattle. Unemployment grows in Rosario.

Antonio Berni and Xul Solar exhibit at «Amigos del Arte» in Buenos Aires.

1930

On September 6, Hipólito Irigoyen is ousted by a military coup. General Uriburu presides the first de facto government in Argentina. In Rosario, on September 7, Alejandro M. Carrasco is named mayor. Antonio Berni returns to Rosario. Schiavoni paints *Compañeros en mi taller [Companions in My Workshop]*, also titled *Con los pintores amigos [With Painter Friends]* or *Reunión de pintores [Painters' Reunion]*, a work in which he portrays himself with a group of colleagues, among them Manuel Musto and Alfredo Guido.

1931

Schiavoni participates in the XIII Rosario Salon with two works: *Figura de Viejo [Old Man's Figure]* and *Naturaleza Muerta [Still Life]*. The jury is formed by Hilarión Hernández Larguía, Manuel Musto and José de Bikandi. *Figura de Viejo (Old Man's Figure, 1931)* is today –with the title *El Hombre de la Azada [The Man With the Hoe]*– part of the MPBARGR Collection. *Naturaleza Muerta (Still Life, 1929)* was added to the MMBAJBC collection in the context of this salon, for the amount of 400 pesos, payment that would not be collected by the artist until 1936. Also participating in this salon is María Laura Schiavoni, the painter's sister, who receives an «Incentive Award». September 21 to October 21: with the work *Los Mirasoles (The Sunflowers, 1931)* he participates in the XXI National Salon in the MNBA, which was called that year *Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura [Annual Painting, Sculpture and Architecture Salon]*. Shortly after, Schiavoni donates his works *Flores [Flowers]* –also known as *Los Mirasoles (The Sunflowers 1931)*– and *Viejo (Old Man, 1931)* to the MPBALP. The director of this institution is still Emilio Pettoruti at this time.

1932

In the month of June, Schiavoni participates in the «Exposición de artistas locales» [Local Artists Exhibition], organized by the Committee of Fine Arts in Rosario. The works presented were *Retrato del pintor Musto [Portrait of Painter Musto]* and *Ocaso [Sunset]*. The latter was donated by María Laura Schiavoni to the Municipal Museum of Visual Arts «Sor Josefa Díaz y Clusellas» in 1970.

In Buenos Aires «La Peña del Hotel Castelar» [The Circle of Castelar Hotel] is formed, known with the name of «Signo» and directed by Leonardo Estarico. During the month of May, Pettoruti, Spilimbergo, De Larrañaga, Gómez Cornet and the sculptor Musso exhibited there. In the month of August, Schiavoni presents an individual show in the same place.

In August, Juan Zocchi, future director of the MNBA, offers a conference in Rosario in which he singles out Gustavo Cochet and Augusto Schiavoni as local artists of great merit.

In the month of October, Schiavoni exhibits in Signo-Rosario (La Perla Café's Blue Room).

The «Refugio» Plastic Artists Group is formed. Only in 1959 when this association dissolves, the MMBAJBC would accept *Autorretrato* (*Self Portrait*, 1933) by Schiavoni as a donation, after being rejected by the Admissions Committee in 1940.

1933

During his visit to Argentina, Mexican muralist David Alfaro Sequeiros gives a series of controversial conferences in several associations, including one at the Signo-Buenos Aires Artistic Association (basement of the Castelar Hotel).

1934

Schiavoni abandons painting but his works are still participating in salons and shows. Invited by Antonio Berni, Sequeiros visits Rosario and gives two conferences. Antonio Berni paints «Desocupados» [*The Jobless*].

1935

Schiavoni's works *El chico de la gorra* [*The Boy in the Cap*] and *El muchacho del porrón* [*The Boy with the Jug*] participate in the XIV Autumn Salon in Rosario.

1936

Along with S. Antoniadis, S. Beltramino, E. Fornells, N. Malfi, M. Musto, L. Ouvard, F. Pascual and P. Pierre, Schiavoni participates in the exhibit «Los Nueve» [*The Nine*] -Renom Gallery, Rosario, April 6 to 18- using the premises of the Municipal Committee of Fine Arts, which sponsored the show. He also participates in the XV Autumn Salon with a work entitled *Figura* [*Figure*].

1937

The XVI 'El Círculo' Salon in Rosario -during its twenty-fifth anniversary celebration- exhibits the works *Compañeros en mi taller* [*Companions in my Workshop*] and *Retrato* [*Portrait*].

On December 7, the new Municipal Museum of Fine Arts is inaugurated in the building donated by Rosa Tiscornia de Castagnino. The show organized for this occasion presents two of Schiavoni's works: *Naturaleza Muerta* [*Still Life*], acquired by the Municipal Committee of Fine Arts at the 1931 Salon, and *Autorretrato* [*Self Portrait*], which this same committee offered to buy for the Museum in 1936, but which Schiavoni decided to donate instead.

1938

Within the Autumn Salon that year, the Primer Salón Anual de Artistas Rosarinos [*First Annual Salon of Rosario Artists*] opens and both events are held in the new building of the Municipal Museum of Fine Arts «Juan B. Castagnino».

In the month of May, the Witcomb Gallery in Rosario closes.

Two of Augusto Schiavoni's oils, *Compañeros en mi taller* [*Companions in my Workshop*] and *Retrato* [*Portrait*] participate in the XVII 'El Círculo' Salon in Rosario.

1939

From this year on, the Autumn Salon permanently changes its name to Rosario Salon.

1940

A medical board establishes that Augusto Schiavoni suffers from «general, progressive paralysis in a stationary period» and a «profound, general mental disturbance, but with a prevalent predominance of the superior psychism». For this reason, he is declared «incapable of exercising his civil rights».

1942

On May 22, Augusto Schiavoni dies at the age of 48.

1943

In Rosario, «El Círculo» Cultural Association leaves its offices at the Biblioteca Argentina [*Argentina Library*] and purchases the Opera Theater, which would later be called «El Círculo» Theater.

The first posthumous exhibit of Augusto Schiavoni's works opens at the Asociación Estímulo de Bellas Artes [*Promotion of the Fine Arts Association*] in Buenos Aires. The show is organized and presented by Emilio Pettoruti, Alfredo Guido, Gustavo Cochet and Juan Zocchi.

1944

From August 5 to August 13, the Municipal Cultural Council presents a show with the works of Augusto Schiavoni at the Municipal Museum of Fine Arts in Santa Fe. Forty-six paintings and nineteen drawings are exhibited.

1948

The works *Los Membrillos* (*The Quinces*, 1931) and *El Chico de la Bu-*

fanda (*The Boy with the Scarf*, 1932) by Augusto Schiavoni are donated by his sister María Laura to the MNBA. The former is in the province of Neuquén today, in the local museum. The latter is part of the permanent collection and has been in exhibition for several years.

1949

From July 7 to July 16, the Argentine Society of Plastic Artists of Rosario and the Municipal Undersecretary organize the *Exposición-Homenaje a los pintores rosarinos fallecidos* [*Exhibition-Homage to Late Rosario Painters*]. Several of Schiavoni's works participate.

1950

Sponsored by La Prensa newspaper's circle, the Argentine Society of Plastic Artists presents the exhibit *Evocaciones de Rosario* [*Evocations of Rosario*], which includes Augusto Schiavoni's works.

1952/1953

Several of Schiavoni's works -among them *Saco Azul* [*Blue Coat*] and *Retrato de Niño* [*Portrait of a Child*], both currently at the MMBAJBC- participate in the show «La Pintura y la Escultura Argentina de Este Siglo» [*Argentine Painting and Sculpture of This Century*] at the MNBA in Buenos Aires. At this time, the director of the institution was Juan Zocchi.

1955

Twelve of Schiavoni's oil paintings are exhibited in the show «Diez pintores rosarinos fallecidos en este siglo» [*Ten Argentine Painters Deceased in This Century*] at the MPBARGR in Santa Fe. María Laura Schiavoni donates *Mujer con Mantilla* (*Woman With Mantilla*, 1918) to the MMBAJBC.

1959

In the month of July, in homage to Augusto Schiavoni, Amigos del Arte and the MMBAJBC in Rosario jointly organize an exhibition of his paintings.

Juan Carlos Gallardo lectures on the painter's work at the MMBAJBC and recommends that his paintings -up to this time in his family's custody- be consigned to the museum's heritage. María Laura Schiavoni donates *Con los Pintores Amigos* (*With Painter Friends*, 1930) and *Retrato de Manuel Musto* (*Portrait of Manuel Musto*, 1932) to this institution.

1960

During the month of August the «O» Gallery presents a show of Augusto Schiavoni's paintings with works from the Emilio Ellena Collection.

In the month of December Ellena Publishers launch the first volume of its art series, entirely dedicated to Augusto Schiavoni's work.

1962

On July 1, the MMBAJBC exhibits the Emilio Ellena Collection, which includes paintings by Schiavoni, Berni, Calabrese, Candia, Cochet, Fontana, Giacaglia, Gambartes, Grela, Herrero Miranda, Ludueña, Mirtun Zerva, Musto, Pedrotti and Vanzo.

1963

In the month of November El Taller Gallery -a space promoted by writer Manuel Mujica Láinez which aspired to disseminate *naïve painting*- organizes an exhibition with the works of Augusto Schiavoni.

1964

Works by Augusto Schiavoni are exhibited in the context of the show «25 años de pintura rosarina» [*25 Years of Painting in Rosario*], organized by the Carrillo Gallery in Rosario.

1965

From October 10 to October 31, three drawings and the oil painting *Figura con Collar Rojo* (*Figure With a Red Necklace*, currently part of a private collection) by Schiavoni are exhibited in the show *Slullitel Collection* in the MMBAJBC in Rosario.

1966

From May 13 to May 26, Carrillo Gallery in Rosario presents a Retrospective Show of Augusto Schiavoni's work.

During the month of June, the Plástica Gallery in Buenos Aires exhibits works by Manuel Musto and Augusto Schiavoni.

In the month of November, the MMBAJBC presents the show «Colección de Pintura Argentina de Apolinario Moldes» [*Apolinario Moldes' Collection of Argentine Painting*]. Among the works exhibited are Augusto Schiavoni's oil painting *Figura* [*Figure*] and the pastel *Arbolada* [*Grove*].

1967

During the month of August, El Taller Gallery in Buenos Aires presents a show entirely dedicated to the work of Augusto Schiavoni.

1968

From October 21 to October 26, the show «Pintores Rosarinos» [Rosario Painters] is presented in the context of the II National Congress of Cardiology, in the exhibition room of «El Círculo» Theater. Schiavoni's oil painting entitled *Niña sentada* [*Sitting Girl*] is exhibited along with works by Berni, Grela and Ouvrard, among others.

1971

In the month of June, El Galpón Gallery –directed by Benvenutti– and the Municipal Museum of Visual Arts «Sor Josefa Díaz y Clusellas» in Santa Fe, present individual exhibitions of Schiavoni's works. Attending the opening were the Mayor of the city of Santa Fe, the Director of Culture and the town clerk.

During the month of June, the MNBA in Buenos Aires presents an exhibit that includes Augusto Schiavoni's *El Chico de la Bufanda* (*The Boy With the Scarf*, 1932) and *Los membrillos* (*The Quinces*, 1931). These works had entered the museum collection in 1948 and –according to the chronicles– had hardly been exhibited until then.

1972

On April 7, Krass Gallery in Rosario opens the show *Augusto Schiavoni*. On August 30, Amigos del Arte Association in Rosario presents *Exposición: Pintores Rosarinos* [*Exhibition: Rosario Painters*], where Schiavoni's oil painting «La chica del Sombrero» [*The Girl in the Hat*] is exhibited.

1974

October 26, sponsored by Amigos del Arte, Rosario, the show *Schiavoni: Exposición Retrospectiva* [*Schiavoni: Retrospective Exhibition*] opens at the MMBAJBC.

1975

Krass Gallery in Rosario organizes a commemorative show of Augusto Schiavoni.

1976

From September 8 to October 5, Arthea Gallery in Buenos Aires presents an exhibition of Augusto Schiavoni's works.

1977

From June 1 to June 21, Raquel Real Gallery in Rosario presents a show of Augusto Schiavoni's work.

From August 26 to September 8, Génesis Gallery in Rosario opens «8 Pintores del Litoral» [8 Painters from the Littoral] exhibiting works by Tito Benvenuto, Juan Grela, Herrero Miranda, Manuel Musto, Hugo Ottman, Luis Ouvard, Augusto Schiavoni and Ricardo Supisiche.

The painter's sister, María Laura Schiavoni, donates the works *Barbirrojo* (*Red Bearded*, 1917); *La Mujer del Libro* (*The Woman With the Book*, 1917); *Cabeza* (*Head*, drawing); *Niña del Vestido Amarillo* (*Girl in the Yellow Dress*, 1919); *Niña Sentada* (*Sitting Girl*, 1929) to the MNBA.

1979

From May 30 to June 12, Raquel Real Gallery in Rosario organizes a new exhibit of Augusto Schiavoni's works. María Laura Schiavoni donates the rest of her brother's works to the MMBAJBC Collection. She also donates a file containing newspaper clippings, photographs and catalogs (Schiavoni Archive MMBAJBC).

1980

From November 2 to December 31, the exhibition «50 Años de Pintura Argentina 1930-1980» [50 Years of Argentine Painting 1930-1980] is presented in the context of the XIV International Council of Museums Conference at the MMBAJBC. Schiavoni is represented with the oil painting *Con los Pintores Amigos* [*With Painter Friends*].

1981

June 25 to July 10, Schiavoni's Retrospective Show opens in Rosario at Amigos del Arte.

1982

Vermeer Gallery in Buenos Aires presents *Los Raros* [*The Odd Ones*], an exhibit that gathers works by Xul Solar, Augusto Schiavoni, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Víctor Cúnsolo, Miguel Burgoa Videla and Estanislao Guzmán Loza.

1983

Unión Carbide, Buenos Aires, in the context of the cycle «Encuentros entre un artista y su memoria /8» [*Encounters of An Artist and His Memory /8*], presents the works of Juan J. Cambre-Miguel Diomede

and Juan P. Renzi-Augusto Schiavoni.

1986

Exhibition in support of the VI International Council of Museums (ICOM) General Conference, October-November. *Mujer con Abanico* (*Woman With a Fan*, 1920) by Augusto Schiavoni is exhibited along with works by Spillimbergo, Victorica, Pollicastro, Berni and Diomede.

1989

With the sponsorship of Banco Patricios Foundation, Eduardo Sívori Museum organizes a retrospective show of Schiavoni's works curated by Rubén Echagüe, where twenty-eight of the fifty works conserved at the MMBAJBC in Rosario are exhibited, along with others ceded by the MNBA and private art collectors.

1992

During the month of April, a few months before the fiftieth anniversary of Augusto Schiavoni's death, the Undersecretary of Culture of the Municipality of Rosario organizes a «Muestra Retrospectiva de Augusto Schiavoni» [*Augusto Schiavoni Retrospective Show*] at the MMBAJBC.

1993

In the month of April, the exhibition «Pintura Rosarina: Colección del Museo Juan B. Castagnino» [*Rosario Painting: Juan B. Castagnino Museum Collection*] opens and includes Augusto Schiavoni's oil painting *La niña de la boina blanca* (*The Girl in the White Beret*, 1930).

1998

The MMBAJBC opens its annual exhibition cycle with a show dedicated to Schiavoni and Ruffinengo.

1999

In the month of November, when building renovations are finished, the MMBAJBC reopens its doors with the exhibition «34 Artistas Rosarinos Contemporáneos» [34 Contemporary Artists from Rosario] and «Presencias Reales» [*Real Presences*]. The latter gathers historical works by Rosario artists represented in its collection, such as Lucio Fontana, Antonio Berni and Augusto Schiavoni.

2000

The works *Autorretrato* (*Self Portrait*, c.1915), *Naturaleza Muerta* (*Still Life*, 1929) and *Con los Pintores Amigos* (*With Painter Friends*, 1930) by Augusto Schiavoni are presented in the context of the exhibition of MMBAJBC's permanent collection, in a room dedicated exclusively to him and Manuel Musto.

2004

With the sponsorship of Antorchas Foundation, the MMBAJBC organizes *La Sociedad de los Artistas: Historias y Debates de Rosario* [*Society of Artists: Stories and Debates in Rosario*]. In the context of this show, several of Augusto Schiavoni's works are exhibited.

2005

The MNBA presents its permanent collection following a new curatorial concept. In this context, *El Chico de la Bufanda* (*The Boy With the Scarf*, 1932) is added to the section dedicated to the «Retorno al Orden» [*Return to Order*] in Argentine Art. Also shown are works by Forner, Fioravanti, Spillimbergo, Aquiles Badi, Soldi, Berni, Gómez Cornet, Centurión, Butler and Fontana.

The present chronology was compiled by María Eugenia Spinelli with the material available in the ARCHIVO SCHIAVONI (Schiavoni Archive, MMBAJBC) and Isidoro Slullitel's work. Also consulted were exhibition catalogs, newspapers and legal documentation. Verónica Prieto and Nancy Rojas have contributed valuable information to this effort.

List of Acronyms

MMBAJBC Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» [*Municipal Museum of Fine Arts «Juan B. Castagnino»*], Rosario, Santa Fe Province.

MNBA Museo Nacional de Bellas Artes [*National Museum of Fine Arts*], city of Buenos Aires.

MPBARGR Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» [*Provincial Museum of Fine Arts «Rosa Galisteo de Rodríguez»*], city of Santa Fe.

MMAVSJDC Museo Municipal de Bellas Artes «Sor Juana Díaz y Clusellas» [*Municipal Museum of Fine Arts «Sor Juana Díaz y*

Clusellas»], city of Santa Fe.

MPBALP Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata [Provincial Museum of Fine Arts in La Plata], city of La Plata, Buenos Aires; also referred to as the Museo de Bellas Artes Bonaerense [Buenos Aires Museum of Fine Arts].

TN: The translation of the titles of works not previously translated into English is mine in an attempt to help the non-Spanish speaker understand the nature of each artwork and the artist's intention in naming it.

Translated by Marilyn Grandi, Sept. 2005.

Edited by Charley Brindley.

Índice

Augusto Schiavoni: un artista de culto por María Spinelli	pág 7
Imágenes	pág 27
Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino por Verónica Prieto	pág 83
Cronología	pág 89
Bibliografía	pág 95
Ingles	pág 99





