

Ricardo Warecki en el litoral argentino: modernidad artística y compromiso político en las décadas de 1940 y 1950

Ricardo Warecki in the Argentine Littoral: Artistic Modernity and Political Commitment in the 1940s and 1950s

 **Elisabet Veliscek**

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio.
Universidad Nacional de San Martín. Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
elisabetveliscek@gmail.com

Avances del Cesor

vol. 23, núm. 34, 2026

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN: 1514-3899

ISSN-E: 2422-6580

Periodicidad: Semestral

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 19 septiembre 2025

Aprobación: 06 mayo 2026

Publicación: 05 junio 2026

DOI: <https://doi.org/10.35305/ac.v23i34.2243>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/27/275684004/>

Resumen: Este trabajo propone una reconstrucción de la trayectoria del artista rosarino Ricardo Warecki (1911–1992), cuya extensa producción como pintor, grabador, muralista e ilustrador ha sido escasamente considerada. A partir del análisis de su participación en tres núcleos clave del campo artístico local, la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y el Grupo Litoral, se vincula el estudio de su recorrido personal con una lectura del campo y de sus disputas, atendiendo tanto a los desencuentros como a las confluencias entre estos grupos durante los años cuarenta y cincuenta. El itinerario de Warecki recupera las búsquedas estéticas, los compromisos políticos y las formas particulares de modernidad ensayadas en la región. El análisis de su obra gráfica y pictórica, así como de sus colaboraciones en distintos movimientos, permite ubicar su figura en el entramado de propuestas culturales que articularon el arte con los ideales del antifascismo, primero, y con las posiciones críticas asociadas al antiperonismo, posteriormente, en el contexto artístico local.

Palabras clave: trayectoria artística, arte moderno, antifascismo, agrupaciones, antiperonismo.

Abstract: This paper explores the trajectory of Rosario-born artist Ricardo Warecki (1911–1992), whose extensive production as a painter, printmaker, muralist, and illustrator has received little scholarly attention. By analyzing his involvement in three key circles of the local art scene –the Independent Visual Artists Association, the Rosario branch of the Argentine Society of Visual Artists, and the Litoral Group– the study connects his personal trajectory with an interpretation of the field and its internal conflicts, considering both the disagreements and the points of convergence among these groups during the 1940s and 1950s.

Warecki's itinerary reveals the aesthetic explorations, political commitments, and distinctive forms of modernity developed in the region. The analysis of his graphic and pictorial work, along with his collaborations in various movements, situates his figure within the network of cultural proposals that first linked art with the ideals of antifascism and later with the critical positions associated with anti-Peronism, in the context of the local art scene.

Keywords: artistic trajectory, modern art, antifascism, artistic groups, anti-Peronism.

Introducción

Ricardo Warecki fue uno de los tantos artistas de la ciudad de Rosario que, a pesar de haber desarrollado una extensa trayectoria como pintor, grabador, escenógrafo, muralista e ilustrador, ha sido escasamente reconocido por los relatos modernistas de la historia del arte argentino.[1] De ascendencia polaca, nació en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, el 26 de septiembre de 1911 y murió en la misma ciudad el 6 de junio de 1992. De formación autodidacta, aprendió el oficio de la talla en madera junto a su padre, quien se dedicaba a la ebanistería. Desde comienzos de los años treinta comenzó a desarrollar una actividad en el campo de las artes gráficas a través de dibujos, grabados e ilustraciones, publicados en diferentes diarios y revistas de Rosario y Buenos Aires. En 1946 se incorporó a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, una formación de carácter antifascista que poco después adoptó una postura crítica hacia el peronismo. Más adelante integró la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (en adelante, SAAP), y durante los años cincuenta se sumó al Grupo Litoral, un colectivo que articulaba el arte moderno con una perspectiva regional. Desde sus inicios desarrolló una enorme producción gráfica, en la cual exhibió un acercamiento a las experimentaciones estéticas que, en el plano internacional, renovaban los lenguajes de la ilustración, el dibujo y el grabado en la primera mitad del siglo XX. A la par, cultivó en su pintura una figuración de carácter monumental, acorde con las tendencias artísticas de entreguerras, que posteriormente fue exhibiendo un proceso de geometrización. Durante los años sesenta, realizó varios murales en distintos espacios de la ciudad de Rosario, en los que predominaban la figuración geométrica y los colores intensos. Si bien Warecki mantuvo una producción pictórica constante desde los años cuarenta, su interés principal estuvo orientado hacia la gráfica, el diseño y el arte aplicado. Este trabajo busca reconstruir la vinculación de Warecki con diferentes formaciones artísticas, su compromiso con la defensa de la cultura en el convulsionado escenario de la posguerra y su participación en una de las agrupaciones más destacadas de la década siguiente en la ciudad.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo se basa en el análisis de diversas fuentes –publicaciones periódicas y notas en la prensa, testimonios orales y escritos, así como material de archivo–, considerados no sólo como registros informativos sino también en relación a sus condiciones y espacios de enunciación, lo que permite revisar críticamente las interpretaciones existentes sobre el desarrollo de algunas de estas agrupaciones y articular la trayectoria individual del artista con las dinámicas del campo artístico local.[2] En este

sentido, el análisis se apoya también en un conjunto de herramientas conceptuales provenientes de la sociología de la cultura que permiten abordar la trayectoria y la biografía artística no como un recorrido lineal sino en relación con las formas de organización, las redes y tensiones del campo.[3]

Entre agrupaciones

Tras el fracaso de la Unión Democrática y el ascenso al poder de Juan D. Perón, Ricardo Warecki se incorporó a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, un colectivo formalizado en junio de 1942 que, en el momento de su ingreso, se presentaba bajo la denominación coyuntural de Plásticos Democráticos. Según los testimonios de Juan Grela, uno de sus integrantes, la creación del grupo respondió a un escenario atravesado por fuertes tensiones ideológicas entre dos sectores que él consideraba claramente definidos dentro del campo artístico rosarino: por un lado, los artistas que más tarde conformarían los Plásticos Independientes, alineados con posturas democráticas y progresistas afines a los movimientos de centroizquierda; por el otro, un sector heterogéneo, con posiciones ideológicas diversas, nucleado en torno a la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos,[4] entre cuyas figuras se encontraban voces abiertamente conservadoras, como la del escultor Osvaldo Lauersdorf (Fantoni, 1997). Este último sector desplegó una activa campaña de solicitadas y panfletos en la prensa, dirigida contra las autoridades del Museo Municipal de Bellas Artes y la Dirección Municipal de Cultura (en adelante, DMC), a quienes acusaban de parcialidad y de favorecer determinadas tendencias estéticas.[5] La situación se agravó en junio de 1944, con el nombramiento de Lauersdorf en la DMC, lo que motivó la renuncia de cuatro de sus principales miembros –entre ellos, Manuel A. Castagnino y Juan Manuel Vila Ortiz– y derivó en la posterior intervención del museo en agosto de ese mismo año. Frente a este avance, y ante el inminente riesgo de un golpe de Estado, Grela y otros artistas buscaron respaldo en figuras afines al Partido Demócrata Progresista, como Hilarión Hernández Larguía, entonces director del museo. Según Grela, la constitución de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes se inscribió así en una disputa más amplia por el sentido de la cultura y el rol del arte en la sociedad, y tuvo como propósito la defensa de los valores democráticos, la autonomía cultural y el sostenimiento institucional del museo frente a los embates autoritarios.[6]

Si bien las tensiones entre ambos sectores fueron evidentes, resulta necesario matizar la idea de enfrentamientos estrictamente polarizados, que tienden a simplificar la complejidad del período. Más que a diferencias de orden estético, los conflictos entre los artistas

nucleados en la SAAP y los Plásticos Independientes parecen haber estado motivados, en buena medida, por disputas en torno al acceso a cargos y espacios de poder dentro de las instituciones públicas (Mouguelar 2008 y 2021). A los desacuerdos surgidos en torno a la inscripción de los artistas en la recientemente creada Escuela Provincial de Bellas Artes, se sumaban las embestidas de Lauersdorf contra la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes, así como una sostenida campaña de cuestionamientos hacia artistas y referentes vinculados a iniciativas de corte progresista o democrático. Estas críticas, extendidas por sus seguidores desde el Sindicato de Artes Plásticas –una agrupación de orientación conservadora que actuaba mediante solicitudes y publicaciones–, alcanzaban tanto a los integrantes del Museo y a los Plásticos Independientes como a miembros de la propia SAAP, organización a la que el escultor pertenecía y cuyos representantes eran interpelados por no haber participado del salón de bellas artes en el contexto de la intervención del museo.

Es importante subrayar que la SAAP constituía en sí misma una agrupación heterogénea, atravesada por sensibilidades estéticas e ideológicas diversas, imposible de reducir a una única orientación. Entre sus integrantes figuraban artistas con trayectorias ligadas a movimientos antifascistas: el pintor Luis Ouvrard, cercano a Antonio Berni y a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en los años treinta; los artistas Juan Berlengieri, Héctor Di Bitetti y Guillermo Paino, de filiación comunista, que habían pertenecido a la Mutualidad; la grabadora austríaca Josephine Siccard-Redl, exiliada ante el avance de las tropas nazis en su país; y el pintor y vitralista catalán Eugenio Fornells, comprometido con la causa republicana y el antifranquismo.[7] A su vez, el espacio brindó un lugar relevante a un conjunto significativo de mujeres formadas en la Escuela Provincial, quienes lograron desplegar extensas trayectorias artísticas, entre ellas, Elvira Bauman, Elina Haure, Inés Rotemberg e Ida Chauvy de Gerbino, entre otras.

La presencia de figuras asociadas a sensibilidades progresistas matiza las lecturas que tienden a identificar de manera unívoca a la SAAP con posturas conservadoras o reaccionarias y permite relativizar la idea de bloques homogéneos dentro del campo artístico. En su entrevista, Grela alude a las tensiones con este agrupamiento, pero al hacerlo parece referirse, más que a la totalidad de sus integrantes, a un sector específico alineado con posiciones tradicionales o autoritarias, que adquirió visibilidad a partir de los conflictos en torno al museo y a las disputas institucionales de la época. De este modo, más allá de los enfrentamientos puntuales alentados generalmente por Lauersdorf, una figura asociada a nucleamientos de marcado corte nazi-fascista, atender a los intentos

de acercamiento entre las distintas formaciones, a las afinidades estéticas y a las experiencias compartidas, permite comprender el campo artístico como un espacio atravesado por disputas, pero también por estrategias comunes de acción cultural. El itinerario de Ricardo Warecki y su participación en las tres agrupaciones resulta especialmente ilustrativo en este sentido.

Como mencionábamos, hacia 1946, luego de una serie de exposiciones, pronunciamientos públicos y un intento de organización sindical, los Plásticos Independientes se reconfiguraron bajo la denominación de Plásticos Democráticos, en sintonía con los agrupamientos antiperonistas que se oponían a la fórmula presidencial Perón-Quijano.[8] Es en ese contexto que Warecki se integró al grupo y participó tanto en la muestra anual como en la organización de actividades y conferencias. El III Salón de la agrupación, inaugurado el 7 de diciembre de 1946, tuvo lugar en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, un espacio que a lo largo de su historia sostuvo una filiación ideológica en sintonía con las formaciones políticas comprendidas entre el centro y la izquierda cultural (Veliscek, 2019).[9] Si bien Grela enfatizaba la dimensión politizada del grupo desde sus orígenes, señaló que hacia 1946 se produjo un viraje significativo: la práctica artística comenzó a ser desplazada por la acción política, el diseño de afiches y la intervención en el espacio urbano, ámbito privilegiado del activismo social y de las manifestaciones populares de lucha y revuelta. Sobre estas actividades, el artista advertía:

los objetivos eran estrictamente políticos porque hacíamos afiches para la "Unión Democrática", pintábamos paredes contra el fascismo y sus representantes. Ese ya era un movimiento estrictamente político como respuesta a la orientación de la revolución que había venido y que culminó en lo de Perón. Recuerdo que a los afiches de Perón le poníamos la cruz esvástica. Ahí ya nos convertimos en movimiento político contra el fascismo, el peronismo (...) (Fantoni, 1997, p. 2).

Poco después del contundente triunfo de Perón en las elecciones nacionales y tras la destitución de Hilarión Hernández Larguía como director del Museo de Bellas Artes, el 3 de mayo de 1946 la agrupación emitió un llamamiento público en el que expresó su preocupación frente a los crecientes episodios de intervención institucional. En particular, el grupo cuestionaba la designación de figuras vinculadas al régimen militar en universidades e instituciones culturales –entre ellos, Lauersdorf–, y exigía que los integrantes de la DMC fueran personas “de reconocida actuación” y vinculación a expresiones progresistas, para lo cual apoyaban reformas institucionales siempre que se orientaran en un sentido democrático. [10] Como respuesta, la SAAP difundió un comunicado en el que

manifestaba su adhesión “a los puntos de vista expresados por la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes”, al tiempo que subrayaba la necesidad de que la DMC estuviera integrada por representantes directamente vinculados a la práctica artística, proponiendo la inclusión de un pintor y un escultor.[11] Esta confluencia de posicionamientos evidenciaba un incipiente acercamiento entre ambas agrupaciones que anticipaba una estrategia de colaboración y acciones coordinadas ante una coyuntura política específica. Cabe señalar, además, que poco tiempo después de su creación, la Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos *Manuel Musto* también fue objeto de una intervención encabezada por Lauersdorf, junto a un grupo en el que participaba Juan de los Ángeles Naranjo, designado como director interino del Museo Municipal de Bellas Artes *Juan B. Castagnino* tras la intervención de esa institución, y simultáneamente nombrado autoridad de la Escuela Municipal.

Además de la participación conjunta de artistas de distintas agrupaciones en debates sobre la modificación de cláusulas restrictivas en los reglamentos de los salones anuales de Rosario, durante este período se produjeron otros encuentros significativos.[12] Por un lado, la reunión convocada por Ricardo Warecki en el Círculo de la Prensa de Rosario –institución en la que se desempeñaba como representante artístico y desde donde impulsó diversas exposiciones y disertaciones de artes plásticas–, en la que fue invitado Antonio Berni a dictar una conferencia sobre el realismo socialista en la Unión Soviética. El encuentro había tenido el carácter de una tentativa de organización gremial y habían asistido un conjunto de pintores e intelectuales emparentados a los movimientos de izquierda y a sectores progresistas, así como otros que poco después se acercaron al peronismo, atraídos por el impulso renovador que prometía. Participaron de esta instancia tanto miembros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, liderada por Berni, como integrantes de los Plásticos Independientes y algunos miembros de la SAAP, más afines al peronismo. Rubén de la Colina recordaba que, en ese momento, Berni impulsaba la incorporación de los pintores a la Confederación General del Trabajo, entonces influida mayormente por sectores socialistas, lo que promovió un acercamiento entre los Plásticos Independientes y artistas nucleados en la filial rosarina de la SAAP, a pesar de los enfrentamientos previos por la asignación de cargos en la Escuela Provincial de Bellas Artes.[13] En paralelo, un comunicado de la SAAP anunciaba la decisión de abstenerse de participar en certámenes, concursos y salones oficiales “mientras dure el desorden institucional en el país”, aclarando que tal decisión no solo obligaba a sus asociados, sino que también constituía una exhortación dirigida a los “artistas democráticos de la Argentina”. [14]

Este esfuerzo por construir un frente común pone de manifiesto que las diferencias ideológicas y culturales entre los distintos agrupamientos podían ser superadas en función de una estrategia unificadora ante un contexto percibido como amenazante para la autonomía cultural e institucional.

En este sentido, aunque los recuerdos de Juan Grela presentan ciertas imprecisiones en cuanto a fechas y acontecimientos, sus testimonios resultan fundamentales para comprender el panorama de la época. Al ser contrastados con otras fuentes, permiten entretejer los diversos sucesos que marcaron el período. Estos relatos dan cuenta de un intento de agremiación que no llegó a concretarse hacia fines de 1945, de una fuerte radicalización de los Plásticos Independientes en 1946 y, tras su disolución al año siguiente, de un acercamiento a la filial Rosario de la SAAP. En relación con esto, Grela advierte:

al vernos solos resolvimos integrarnos a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Nos recibieron con mucha cautela, Sinópoli y Gerbino hablaron con nosotros, en general se pensaba que queríamos hacer una actividad política. Allí empezamos a hacer charlas, exposiciones, organizadas por los que habíamos sido del grupo de la Mutualidad, como los hermanos Paino, Gianzone, Gambartes, y también Pedrotti, Uriarte, Gutiérrez Almada, que luego formaron parte del Grupo Litoral (Fantoni, 1997, p. 42).

A través de sus publicaciones, la SAAP mostró un interés hacia algunos de los Plásticos Independientes como Juan Berlingieri, también miembro de aquella entidad, quien fuera homenajeado luego de su repentina muerte en 1945, mediante una extensa nota firmada por su compañero de la AIAPE, Fausto Hernández, en una de las revistas de la sociedad.[15] Además del escritor, los Independientes mostraron simpatía por el artista Luis Ouvrard, quien formaba parte del conjunto que no militaba en las filas del peronismo ni era próximo a Lauersdorf. Asimismo, varios de los artistas que formaron parte de la Mutualidad luego integraron la comisión de la SAAP en sus inicios, entre ellos, Domingo Garrone, Juan Berlingieri, Guillermo Paino, Pedro Gianzone y Héctor Di Bitetti. Las relaciones mantenidas con algunas de esas figuras permitieron que Grela y Gambartes comenzaran a dictar charlas y realizar exposiciones en la filial Rosario de la entidad,[16] e incluso que algunos de quienes habían formado parte de los Independientes, como Ricardo Warecki, se postularan como candidatos en abril de 1949 para renovar parte de la Comisión Directiva.[17] Aunque regido por ciertas tensiones, ese intento de acercamiento marcó el momento preliminar de la conformación de un nuevo colectivo de artistas: el Grupo Litoral. Según Grela, en el ambiente se notaba la necesidad de organizarse, se habían realizado reuniones con algunos miembros de la Mutualidad, jóvenes allegados o simpatizantes del Partido Comunista, y se comenzaba a sugerir la

posibilidad de incorporar pintores de otras tendencias para hacer un frente más amplio. Como veremos, esos encuentros iniciales resultaron en una muestra conjunta realizada en octubre de 1949 en el local de la SAAP.[18]

El III Salón y sus derivaciones

Los Plásticos Independientes mantuvieron de forma diferenciada un conjunto de actitudes compartidas que derivaron en un compromiso para con la pintura moderna y a través de ella de cuestiones culturales más generales en un contexto no exento de conflictividad.[19] Si bien tuvo distintos miembros a lo largo de los años, el III Salón de 1946 estuvo integrado por Nicolás Antonio de San Luis, Santiago Minturn Zerva, Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, Juan Grela, Carlos Uriarte, Ricardo Sívori, Jacinto Castillo, Ricardo Warecki, Pedro Gianzone, Alberto Pedrotti, Jorge Paganini de la Torre y Erminio Blotta.[20] Algunos de ellos habían colaborado anteriormente en otras formaciones como Refugio, la Mutualidad y la SAAP, lo que indica una circulación de artistas entre diversas filas comprometidas con el arte nuevo.

Entre las obras expuestas en el Salón había retratos intimistas, paisajes del barrio, asuntos florales, cristos yacentes y el cultivo de otros temas y géneros modernos. Aunque a primera vista las imágenes parecieran no tener un sentido político subyacente, algunos motivos como los paisajes cargados de nubes, las figuras dolientes o las lamentaciones sobre el Cristo muerto pueden asociarse con las tormentas del mundo y de la vida (Figura 1) (Fantoni, 2017). En particular, merecen señalarse los envíos de Pedro Hermenegildo Gianzone con “agrios colores de pesadilla y figuras de silueta grotesca”,[21] donde la imagería de la pintura religiosa se transfigura en un lamento pagano por el destino del mundo. Gianzone había formado parte, en los años treinta, de la experiencia de la Mutualidad junto a otros artistas de filiación comunista, y su la apelación a la representación de dramáticas escenas religiosas puede interpretarse como una crítica sugerente cargada de resonancias simbólicas ante la coyuntura sociopolítica (Fantoni, 2014).



Figura 1

III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes

Fuente: (18 de diciembre de 1946). *La Capital*.

La preocupación por la renovación del panorama plástico local tenía tanta importancia como las relaciones entre arte, política y sociedad por lo que las exposiciones e intervenciones públicas del grupo se tornaron una toma de postura dentro de la sociedad y en un acto político anunciado desde una institución cultural disidente, la Asociación Amigos del Arte, alineada a una militancia decididamente antifascista. Aunque muchas de las obras enviadas no exhibieran un matiz ideológico –como la mujer tejiendo en el interior del hogar de Warecki o los paisajes y figuras del arrabal presentadas por los otros artistas–, el posicionamiento del grupo estaba implícito en sus acciones y declaraciones. Grela comenta: “al quedar solos, hicimos una muestra en Amigos del Arte y estuvimos dos años sin formar parte de grupo alguno” (Fantoni, 1997, p. 44). Luego de la experiencia de la Mutualidad los artistas posiblemente buscaron

mantener una actitud menos transgresora, aunque igualmente comprometida con su tiempo.

Casi un año más tarde, hacia finales de 1947, los Plásticos Independientes volvieron a reunirse en el Círculo de Prensa de Rosario en una cena de camaradería para celebrar los numerosos premios obtenidos en certámenes oficiales y si bien no realizan nuevas exposiciones colectivas, algunos de ellos aparecen como jurados de salones en representación del conjunto, al menos hasta 1948.

En ese contexto de nuevas formulaciones, hacia noviembre del mismo año, una gran exposición reunió a Juan Grela, Ricardo Warecki y Eugenia Sivieri, compañera de Carlos Uriarte. La muestra, organizada por el Centro de Cooperación de la Mujer y llevada a cabo en la Escuela 69 “Dr. Gabriel Carrasco”, presentaba las indagaciones estéticas de los artistas, con especial protagonismo de Ricardo Warecki, quien envió diez óleos y dos piezas gráficas centradas en temas litoraleños. Sus obras retrataban trabajadores, campesinos, muchachas de la costa y esquinas suburbanas, en su mayoría elaboradas con una paleta dominada por tonos tierra.[22] Hacia mediados de la década, Warecki había comenzado a realizar un conjunto de obras cuya dominancia estaba dada por los colores quebrados y las sombras naturales, así como los tonos sienas, ocre y tostados, aplicados con una capa de pintura gruesa que generaba superficies con texturas e irregularidades. Entre algunas de esas obras encontramos la serie de las parejas bailando tango, las figuras de mujeres posando en la zona de la barranca frente al río, los retratos melancólicos y solitarios, los paisajes del barrio y las escenas intimistas. Junto con esa transición cromática, hacia fines de los años cuarenta las figuraciones monumentales y realistas comienzan a dar paso a un proceso de geometrización y síntesis formal que, aunque de manera discontinua, atraviesa el período como un conjunto de pequeñas exploraciones pictóricas. De hecho, en una de las fotografías donde se lo ve posando junto al gran óleo dedicado a las gestas sanmartinianas, las paredes de su estudio exhibían en 1950 obras que transitaban entre los lindes de la figuración y la abstracción (Figura 2).



Figura 2

Ricardo Warecki en su taller, 1950.

Fuente: Archivo Ricardo Truffer-Warecki.

Ese interés por la geometrización de las formas, un rasgo compartido por otros miembros del grupo más cercanos a sus planteos estéticos, como Oscar Herrero Miranda, Pedro Giacaglia y Hugo Ottmann, se mantendría como una constante a lo largo de su producción, anticipando tanto las piezas gráficas realizadas a partir de los años sesenta como las composiciones de gran formato y los murales elaborados durante la década siguiente. Por otra parte, desde la colaboración de Warecki en los Plásticos Independientes se observa una mayor actividad en el terreno de la pintura que deriva a su vez en una participación más intensa en salones y exposiciones. A su vez, a partir de 1949 lo encontramos formando parte de las actividades de la SAAP, entre ellas, la organización de un salón auspiciado por el diario *La Capital* que los artistas de la agrupación realizan en Mar del Plata, en el marco de un ciclo de exposiciones veraniegas. Indudablemente hacia finales de los cuarenta Warecki ya se había consagrado como ilustrador y la crítica celebraba la incursión más madura de este artista en el campo de la pintura. La aproximación a distintas figuras de la época revela, como indicaba Grela, que estaba en el ambiente la idea de formar una agrupación.

Exposiciones y acciones en torno al Grupo Litoral

Luego de replantear sus estrategias e intentar aproximarse a la SAAP, los artistas que habían formado parte de los Plásticos Independientes comenzaron a advertir la necesidad de reagruparse con el objetivo resistir al peronismo. En una serie de reuniones iniciales donde participaron algunos de los integrantes de la Mutualidad se comenzó a pensar en la incorporación de otros artistas

vinculados a tendencias democráticas y progresistas, cuya obra combinara aspectos de lo regional con una perspectiva moderna. Es así como en un primer momento el núcleo básico del grupo realizó una primera exposición de carácter piloto en el local de la SAAP, integrada por Ricardo Warecki, Carlos Uriarte, Santiago Minturn Zerva, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes, Alberto Predrotti, Juan Grela, Jacinto Castillo, Francisco García Carrera y Domingo Garrone. Junto a la muestra también divulgaron fragmentos de un manifiesto en la prensa, publicado al año siguiente en forma de suelto en la primera exposición del grupo. Guillermo Fantoni analizó este texto fundacional en relación a las manifestaciones escritas y presupuestos estéticos desarrollados por la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de los años treinta y la joven vanguardia de los años sesenta, señalando cómo el itinerario de estos grupos generó una tradición intermitente de rupturas que fue representativa de tres momentos, tres décadas álgidas a nivel político-cultural (Fantoni, 2004, pp. 26-31). En el caso del Grupo Litoral marca como trascendental la propuesta de un nuevo lenguaje correspondiente a una nueva época que adquiere otros sentidos en el contexto de la disconformidad del grupo con el peronismo, y la estrategia de resistencia a partir de una obra de carácter moderno que en algunos momentos se acerca a la abstracción. Esa combinación de un tono y una temática vinculadas a lo regional con una propuesta visual asociada al arte moderno fue una de las cuestiones que unió a los artistas del grupo, además del ya mencionado rechazo hacia el peronismo y la relación con movimientos vinculados a una sensibilidad antifascista.

Este conjunto se planteó desde sus comienzos una estrategia de alternativa cultural en la que el desarrollo de las expresiones artísticas modernistas se tradujo en una forma de desafío frente al panorama artístico y social (Fantoni, 2011 y 2012). La aspiración por la renovación a partir de la deliberada elección de un programa estético moderno se vio plasmada en una serie de exposiciones llevadas a cabo a lo largo de toda la década en galerías y museos de diversas partes del país. En ese tiempo el grupo mantuvo un conjunto más o menos estable de artistas, si bien Hugo Ottmann no aparece en la exposición piloto de 1949 y si lo hace Jacinto Castillo –quien luego se pasa al peronismo–, Santiago Minturn Zerva se desprende en los primeros años y posteriormente incorporan a Pedro Giacaglia, Froilán Ludueña y Gutiérrez Almada. También fueron invitados Alfredo Cartegni, Jorge Vila Ortiz y Arturo Ventresca, quienes participaron en distintos momentos. Por su parte, se puede encontrar a Ricardo Warecki en casi todas las muestras, –en las cuales envió obras dedicadas mayormente a figuras y paisajes litoraleños, en sintonía con las temáticas desplegadas por los otros miembros–, a excepción de las

últimas realizadas en 1958, en las cuales ya no participa, si bien supuestamente continúa formando parte de la agrupación hasta su disolución final.

Luego de la gran exposición de 1948 organizada por el Centro de Cooperación de la Mujer, donde Warecki expuso una serie de obras vinculadas a sus exploraciones realistas de carácter monumental –que exhiben una mirada hacia las grandes tradiciones de Occidente, reversionadas por las estéticas de entreguerras–, la muestra piloto del Grupo Litoral lo encuentra desarrollando variaciones que combinan formas orgánicas con otras más *abstractizantes*. Si bien las notas en la prensa no coinciden exactamente al enumerar la cantidad de obras enviadas por el artista, sabemos que, al menos, presenta seis óleos: *Coloquio*, *Paisaje*, *El jarro azul*, *Fragmento*, *Composición* y *Figuras* (Figura 3). *Coloquio* es descrito como armónico y sereno, *El jarro azul*, se trata de una composición cercana al poscubismo desarrollado ampliamente en el ámbito de la gráfica, que según el articulista del diario acusa cierta “violencia de expresión”, al igual que *Paisaje*, posiblemente debido a la fusión de grafismos sueltos con formas geométricas.[23] Por otro lado, *Fragmento* exhibe un retrato de tres mujeres mirando fuera del cuadro, mientras las últimas dos, *Composición* y *Figuras*, no se encuentran especificadas, aunque podrían referir a una naturaleza muerta y a figuras femeninas, temas transitados por el artista. Si bien la naturaleza muerta no era un género demasiado recurrente ni en la gráfica ni en la pintura de Warecki, –que, por otra parte, suscitó algunas críticas del artista en la prensa periódica sobre la abundancia de estos envíos en los salones de pintura– a lo largo de su trayectoria, y sobre todo desde finales de los cuarenta, elaboró algunos ensayos con jarrones, flores y frutas.



Figura 3

El jarro azul, 1949, óleo sobre tela, (ubicación desconocida) / *Fragmento*, óleo sobre tela, 1949 (ubicación desconocida).

Fuente: Archivo Ricardo Truffer-Warecki.

Luego de esta presentación inicial, en 1950 inauguran varias exposiciones: la primera en el Club Hebraico Argentino, otra en la Galería Renom –dedicada exclusivamente a óleos–, y casi paralelamente realizan una de dibujos y grabados en la Asociación Amigos del Arte de Rosario. En relación a las primeras muestras, Grela recordaba el apoyo recibido por algunos escritores que trabajaban en los diarios de la ciudad, como Abel Rodríguez, quien se encargó de reseñar y promocionar las exhibiciones del grupo. De hecho, Warecki conocía muy bien al escritor debido a que colaboraban juntos en el diario *La Capital* y desde finales de los años treinta había diseñado las tapas de sus libros e ilustrado varios de sus textos.

Si bien tanto los artistas como los críticos repararon en la falta de organización de la muestra del Club Hebraico, la de Renom fue bien recibida y considerada por los miembros del grupo. Respecto a las obras presentadas por Warecki, nuevamente hay discordancias en los documentos, no obstante, las distintas notas en la prensa señalan la presencia de un conjunto importante de pinturas.[24] Entre ellas, figuran *Retrato de Herrero Miranda*, *Hombre Solitario*, *Chico*, *Durmientes y desnudos*, *Figuras y elevadores*, a los que se suman varios cuadros de parejas bailando tango con un tratamiento geometrizable, fondos con texturas provenientes de la aplicación del óleo empastado y tonos quebrados. El estudio del color había sido un aspecto importante dentro de las reuniones del grupo, donde se leían y analizaban las teorías de los tratados de Paul Signac y André Lhote, así como los libros con láminas coloreadas de Van Gogh, Gauguin y Rouault, que circulaban durante la época y servían de referencia. El interés por los aspectos técnicos vinculados al oficio de la pintura fue una de las cuestiones que acompañó a los artistas durante todo el proceso, y algo que se vio reflejado en las indagaciones estéticas de cada uno, independientemente de la uniformidad que pudiera caracterizar la adopción de temáticas regionalistas.

Al mismo tiempo la agrupación realizó una muestra en Amigos del Arte, donde tanto los Plásticos Independientes como el Grupo Litoral tuvieron una gran recepción y pudieron organizar muestras en conjunto o individualmente. En este lugar la agrupación realizó cuatro exposiciones entre 1950 y 1958, a la par de otras numerosas presentaciones en galerías privadas. Las muestras de septiembre de 1950, agosto de 1951 y mayo de 1953 estuvieron compuestas exclusivamente por dibujos y grabados. En la segunda de éstas tuvo participación el artista Alfredo Cartegni, discípulo de Ricardo Sívori, mientras en la última exhibición realizada varios años después, en julio de 1958, fue Arturo Ventresca el invitado especial.[25] Aunque desde la última presentación de 1958 no realizaron más exposiciones colectivas en Amigos del Arte, sus miembros mantuvieron una

participación sostenida como expositores individuales, docentes de los talleres de grabado, dibujo y pintura o jurados en los salones y premiaciones de arte. Algunas de sus muestras realizadas en la Galería Renom fueron patrocinadas por la AAAR y a la vez sus integrantes convocados a formar parte de salones de arte y exposiciones colectivas durante los años cincuenta y sesenta.

En las distintas exposiciones realizadas durante el periodo los pintores desplegaron en sus obras una serie de motivos regionales e intimistas exhibiendo formas de la existencia cotidiana en una clave moderna: atardeceres y calles desoladas del barrio, trabajadores humildes y motivos fabriles, figuras dolientes y desnudos, retratos de familiares y autorretratos, así como aspectos de la cultura popular. Algunos como Ricardo Warecki presentaron trabajos que indagaban con el lenguaje a partir del uso de la materia y el color empastado e incorporaron asuntos centrados en torno al paisaje habitado. La naturaleza, el hombre del litoral y los paisajes suburbanos suspendidos en el tiempo, realizados con una paleta de tonos quebrados, fueron recurrentes. Otras piezas de Warecki se volcaron al retrato en el interior del hogar dando espacio a la maternidad y la sensibilidad femenina o enseñaron los placeres del ocio y del disfrute obrero, el momento dedicado a la siesta y al descanso. Los retratos de mujeres, uno de sus temas habituales, podían exhibir en ocasiones un tratamiento más orgánico y figurativo, como se observa en *Mujeres sentadas*, *El pollito*, *Figuras*, *Marta y María*, *Las viudas*, *Figura en la costa*, o las diferentes representaciones de su hija Leticia realizadas en los cuarenta y cincuenta (Figura 4), mientras otras obras se inclinan por una figuración geométrica y planista más cercana a la abstracción, como los óleos dedicados al tango, el *Retrato de Herrero Miranda*, *Tres muchachas*, entre otros (Figura 5).



Figura 4

Figuras, 1953, óleo sobre tela (ubicación desconocida) / *Las viudas*, 1951, óleo sobre tela (ubicación desconocida).

Fuente: Archivo Ricardo Truffer-Warecki.

Como señaló Fantoni (2012), se trató de un agrupamiento que dominó durante largo tiempo el escenario artístico, convirtiéndose en el nivel más alto de la plástica en la ciudad, por lo que representó una versión del proceso de canonización e institucionalización del alto modernismo a nivel local. Ya en los primeros años habían realizado una enorme cantidad de muestras de manera individual y colectiva, recibían constantemente premios en los salones de bellas artes, eran convocados como referentes para el dictado de cursos y conferencias y sus obras eran adquiridas por los coleccionistas y profesionales de la región.



Figura 5

Tango, 1948, óleo sobre cartón, Colección Ricardo Truffer-Warecki / *Tres mujeres*, 1951, óleo sobre cartón.

Fuente: Archivo Ricardo Truffer-Warecki.

Sin embargo, a la par de las últimas exposiciones realizadas entre julio y septiembre de 1958, se comenzaron a producir algunos conflictos al interior del grupo en un momento de gran tensión política y social. Mientras algunos militantes del Partido Comunista fueron amenazados y otros, encarcelados, los miembros del Grupo Litoral recibieron una citación de la Jefatura de Policía, lo que no mostraba un panorama demasiado alentador. Según palabras de Rubén de la Colina (1998), “desde Refugio presentíamos esa acción disolvente: habíamos sufrido amenazas por negar representación en el jurado del Salón oficial Municipal”. Junto a las posibles desavenencias internas ligadas a cuestiones de índole estética, la proscripción del peronismo atenuó el desarrollo de las actividades de la agrupación, que finalmente se terminó disolviendo, aunque todavía se podía encontrar a algunos de ellos exponiendo juntos en la década siguiente.

Según Grela, el desenlace del agrupamiento era evidente. Además de las diferentes orientaciones estéticas y perspectivas formales cultivadas por cada uno, las exposiciones colectivas comenzaron a realizarse de forma más esporádica y los artistas preferían, en cambio, mostrar sus obras individualmente. En el caso de Warecki, desde mediados de los años cincuenta comenzó a reiterar algunos de sus envíos y su participación se hizo cada vez menos sostenida, probablemente porque ya no contara con una producción pictórica tan abundante, a tal punto que no interviene en la que sería la última gran muestra del grupo en la galería Van Riel de Buenos Aires en 1958.

Reflexiones Finales

Luego de haber integrado una agrupación centrada exclusivamente en la producción autónoma, con una actividad sostenida en exposiciones y una valoración significativa en el mercado del arte, Warecki regresó al ámbito de la gráfica y las artes aplicadas. En los años posteriores, es posible encontrarlo editando e ilustrando revistas y periódicos o diseñando por encargo grandes composiciones decorativas y obras de escala mural, en las cuales abandona la paleta de tonos tierras por colores vibrantes, y las formas orgánicas por figuras planas y geometrizadas. El proceso de síntesis que había iniciado desde muy temprano en la gráfica y más tarde en la pintura, llega a su máxima expresión en las obras elaboradas durante las décadas de los sesenta y setenta, donde se aproximó al estilo de su compañero del Grupo Litoral, Oscar Herrero Miranda. En una serie de obras tituladas genéricamente como *Figuras* o *Composición*, incorporó elementos plásticos puros: círculos, óvalos y diversas formas geométricas de colores planos, que aparecían insertas en composiciones figurativas alusivas a temáticas religiosas o mitológicas, dos asuntos que le interesaron desde temprano y desplegó de manera abundante en su iconografía. Se trata de pinturas aplicadas sobre grandes paneles de madera donde adoptó el mecanismo de compartimentación del color mediante esquemas relativamente abstractos que recuerdan, en cierta forma y con sus distancias, a los seres despojados y espectrales de las témperas de Juan Batlle Planas. Este pintor había expuesto en la sala de la Asociación Amigos del Arte de Rosario en septiembre de 1954 y poco después dictó en el mismo espacio un curso sobre “Técnica y dinámica en la pintura”, que fue, según testimonios de Grela, realmente sugerente para algunos artistas del Grupo Litoral. Mediante estos procedimientos Warecki diseñó en 1974 un mural de mosaicos coloreados, emplazado en la entrada del Hospital de Niños Zona Norte, que muestra en una misma composición distintas escenas con figuras de carácter geométrico. El estilo de estas obras dominaría en la producción tardía del artista, cada vez más esporádica hacia finales de los años setenta, devenida finalmente, en un largo silencio final que se prolongaría hasta su muerte, en junio de 1992.

La trayectoria de Ricardo Warecki condensa muchas de las tensiones y búsquedas que atravesaron el campo artístico rosarino, especialmente durante las décadas del cuarenta y cincuenta. En este sentido, la reconstrucción parcial de su trayectoria no solo permite dar cuenta de una producción amplia y diversa, sino también inscribirla en el entramado de relaciones y disputas del campo cultural. Asimismo, su participación en la Agrupación de Artistas

Plásticos Independientes, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario y el Grupo Litoral habilita repensar las relaciones entre los grupos de artistas y recuperar una serie de experiencias compartidas que, más allá de sus divergencias, ensayaron formas vinculadas al arte moderno, en estrecha sintonía con las ideas y conflictos de su tiempo.

Referencias Bibliográficas

- Artundo, P. y Pacheco, M. (Coord.) (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Bandieri, S. (2018). Haciendo historia regional en la Argentina. *Revista TEL*, 9(1), pp. 12-31. <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20180002>
- Bermejo, T. (2011). La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo. En M. J. Herrera (Dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales* (pp. 41-50). Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.
- Bourdieu, P. (1989). La ilusión biográfica. *Historia y Fuente Oral*, (2), pp. 74-83.
- De la Colina, R. (1998). *Muestra homenaje Grupo Litoral. Pinturas*, cat. exp. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".
- De la Colina, R. (2006). *Juan Grela*. Rosario: GraficArte.
- Di Pasquale, M. y Summo, M. (2015). Las trayectorias intelectuales como problema. En M. Di Pasquale y M. Summo (Comps.), *Trayectorias singulares, voces plurales. Intelectuales en la Argentina, siglos XIX y XX* (pp. 11-20). Buenos Aires: Eduntref.
- Fantoni, G. (1997). *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Fantoni, G. (2004). Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario. *Revista Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, (5), pp. 26-31.
- Fantoni, G. (2011). *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50*. Rosario: Fundación OSDE.
- Fantoni, G. (2012). Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral. En M. I. Baldasarre. y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, (pp. 505-527). Buenos Aires: CAIA/Eduntref.
- Fantoni, G. (2014), *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Fantoni, G. (2016). Aldo Magnani en palabras. Rosario: Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. Recuperado de <https://>

carteleramusto.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/07/aldo-magnani-en-palabras-entrevista.pdf

- Fantoni, G. (2017). *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- Giunta, A. (1999). Nacionales y populares: los salones del peronismo. En M. Penhos y D. Wechsler (Comps.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 153-190). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Mouguelar, L. (2008). *Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario*. Ponencia presentada en *V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Mouguelar, L. (2021). Plásticos Independientes junto al Museo. La difusión del arte moderno en Rosario. *Separata, XVIII*(29), pp. 77-103, Recuperado de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>
- Nállim, J. (2014). *Las raíces del antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pasolini, R. (2006). La internacional del espíritu: la cultura antifascista y las redes de solidaridad intelectual en la Argentina de los años treinta. En M. García Sebastiani (Ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)* (pp. 43-76). Vervuert: Iberoamericana.
- Veliscek, E. (2019). La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959). *Separata, XVII*(24), 1-49, Recuperado de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>
- Veliscek, E. (2021). Contra la guerra y el peronismo. Las imágenes de Ricardo Warecki en el diario Crónica de Rosario. *Calle 14, 16*(29), 128-145. <https://doi.org/10.14483/issn.2145-0706>
- Williams, R. (2015). Formaciones. En Autor, *Sociología de la cultura* (pp. 49-72). Buenos Aires: Paidós.

Notas

- 1 Distintos factores confluyeron en esto: su fuerte inserción en las artes gráficas, el diseño y la cultura impresa – tradicionalmente desvalorizados frente a la pintura de caballete–; la dispersión, pérdida o escasa conservación de su obra y archivos; su baja visibilidad en circuitos institucionales

como los salones de bellas artes; y, sobre todo, el predominio de un canon modernista que privilegió ciertas formas “autónomas” del arte y concentró la mirada en Buenos Aires, relegando experiencias regionales y prácticas como la suya, más vinculadas a las artes aplicadas. Para un acercamiento a su figura durante este periodo: Veliscek (2021).

- 2 Las principales tradiciones historiográficas del arte argentino tendieron a reducir la diversidad de experiencias desarrolladas en el territorio a un relato lineal de tendencias estéticas, organizado particularmente en torno a una de sus regiones. Estas construcciones, consolidadas en la posguerra, comenzaron a ser cuestionadas hacia los años setenta y ochenta, en el marco de la ampliación disciplinar que permitió incorporar nuevos enfoques y promover investigaciones de escala más acotada, orientadas a reconstruir procesos históricos situados. En este nuevo panorama, los estudios regionales adquirieron una relevancia creciente, en tanto habilitaron la revisión de trayectorias locales, poniendo en tensión los esquemas centro-periferia y proponiendo un mapa menos dependiente de las lógicas metropolitanas. En este marco, y desde una perspectiva de historia regional, este trabajo se propone recuperar las dinámicas de un espacio local, haciendo hincapié, mayormente, en sus formas y procesos específicos. Véase Bandieri (2018).
- 3 La trayectoria de Warecki permite observar cómo una experiencia individual puede inscribirse en procesos más amplios vinculados con las transformaciones y tensiones de su tiempo, lo que vuelve pertinente la noción de “trayectoria” de Pierre Bourdieu (1989) para pensar las distintas posiciones que una misma figura va ocupando en un campo en permanente cambio. Desde esta perspectiva, la biografía deja de entenderse como un recorrido lineal y cerrado para ser leída en relación con el contexto social en el que se inscribe, y el itinerario individual se convierte así en una vía para reconstruir un escenario más amplio, atendiendo tanto a las condiciones que lo hacen posible como a las decisiones y vínculos que configuran esa experiencia en un espacio como el de Rosario. La noción de trayectoria se vincula, a su vez, con la idea de “campo cultural”, entendido como un espacio de relaciones, tensiones y desplazamientos entre distintos actores. Es importante señalar que, si bien el modelo teórico de Bourdieu ha resultado operativo durante mucho tiempo, su aplicación rígida ha tendido a simplificar la complejidad de los procesos, generando lecturas polarizadas que diluyen la pertinencia del individuo como objeto de análisis. En este

sentido, el concepto de campo se piensa aquí de manera flexible, no como un espacio cerrado de disputas orientadas exclusivamente a la legitimación, sino como un escenario de transacciones y coexistencias en el que confluyen trayectorias diversas, atravesadas tanto por conflictos como por estrategias comunes de acción cultural. Con el avance historiográfico de las últimas décadas, la relación entre intelectuales, cultura y política se ha analizado también atendiendo a las historias individuales y sus trayectorias como vía para comprender los procesos que las atraviesan (Di Pasquale y Summo, 2015).

- 4 La SAAP, fundada en 1925 en Buenos Aires, tuvo filiales en distintas ciudades –como Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y Mendoza–, aunque algunas tuvieron una breve duración. Sin embargo, la relación entre la sede central y estas seccionales del interior sigue siendo un aspecto poco estudiado, que requeriría indagar tanto en sus procesos de formación como en las tensiones y rupturas que marcaron su trayectoria.
- 5 Nos referimos, para dar un ejemplo, a la extensa solicitada publicada por el escultor en la prensa: Lauersdorf. O. (22 de junio de 1945). Solicitada. La Capital, s/p. Hemeroteca. Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, Rosario (HBA). Para una lectura sobre los comienzos de esta agrupación y las pugnas a nivel ideológico-cultural, véase: Mouguelar (2008 y 2021).
- 6 Pasolini (2006) entiende la cultura antifascista como un conjunto de experiencias culturales y políticas que, durante el periodo de entreguerras, se transformó en una potente fuerza de resistencia. Esta se manifestó en la creación de nuevas solidaridades internacionales y en la redefinición de la política interna frente a la amenaza fascista, hasta convertirse en resguardo de la tradición liberal-democrática. En la Argentina, el giro autoritario del régimen militar a partir de la segunda mitad de 1943 reforzó la percepción de que se estaba consolidando un sistema con rasgos fascistas, sostenido por sectores militares, nacionalistas y católicos. En este clima, las tensiones se profundizaron tras las elecciones de febrero de 1946, cuando diversos grupos intelectuales y culturales de orientación antifascista derivaron en una oposición antiperonista. Aunque ese núcleo estaba atravesado por diferencias ideológicas y políticas de fondo, coincidía en identificar en Perón un perfil de carácter totalitario. Véase también Nállim (2014).
- 7 La filial Rosario de la SAAP se fundó el 3 de junio de 1937 y, según las votaciones realizadas en sus primeras asambleas, quedó integrada por un núcleo significativo de artistas de la vieja

generación, junto a otros provenientes de agrupaciones de los años veinte y treinta –como el Grupo Nexus, el Grupo de los 9 y algunos ex miembros de la Mutualidad–, además de creadores que se desempeñaban de manera más independiente. Al mismo tiempo, figuras como Carlos Uriarte, Eduardo Barnes, Pedro Gianzone y Lucio Fontana, entre otros, participaron de forma paralela tanto en la SAAP como en los Plásticos Independientes. En su propósito de defender el arte y la cultura, los miembros de la SAAP retomaron la antigua aspiración de contar con una academia pública de formación artística y, tras obtener el apoyo de algunos funcionarios, en 1942 se concretó la apertura de la Escuela Provincial de Artes Visuales, cuyo plantel docente estuvo integrado en su mayoría por artistas de la agrupación.

- 8 Cabe señalar que, en septiembre de 1945, artistas vinculados a los Plásticos Independientes de Rosario participaron del Salón Independiente en Buenos Aires, en un contexto de fuerte conflictividad política marcado por movilizaciones masivas. En ese marco, el Salón Independiente se consideró como una apuesta ligada a la defensa de la democracia y en oposición al Salón Nacional, asociado a un modelo más conservador y excluyente de las tendencias modernas. Todo ello en un momento de transición en el que, pese al fin de la Segunda Guerra Mundial, persistían las tensiones abiertas por el golpe de 1943 y el ascenso del peronismo, en proceso de reconfigurar el campo político y cultural. (Giunta 1999, pp. 153-190).
- 9 La Asociación Amigos del Arte de Rosario se inscribió en una red de instituciones renovadoras que, bajo el mismo nombre, funcionaron en ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe. Aunque presentaron trayectorias y perfiles propios, compartieron un interés común por la difusión del arte y la cultura, al tiempo que sus dirigencias respondieron a los sectores sociales altos, con configuraciones específicas en cada caso: empresarios y terratenientes en Buenos Aires; joyeros y comerciantes en la Santa Fe de entreguerras; miembros de círculos sociales y familiares distinguidos en Rosario. En el caso porteño, su funcionamiento –entre 1924 y comienzos de la década del cuarenta– se vio atravesado por un ciclo de transformaciones políticas y sociales que marcaron su declive, en el marco de procesos que desembocaron en el golpe de Estado de 1943, la derrota de la Unión Democrática y la posterior emergencia del peronismo. Este escenario, junto con dinámicas específicas del ámbito local, resultó determinante para la creación de la asociación rosarina.

Distintos aspectos sobre el accionar de la Asociación en Buenos Aires fueron estudiados por: Bermejo (2011) y Artundo y Pacheco (2008).

- 10 Opina sobre la constitución de la Dirección Municipal de Cultura la Asociación de Artistas Plásticos (3 de junio de 1946). *La Capital*, s/p.
- 11 Adhesión a un pedido hecho por una entidad de plásticos locales (16 de junio de 1946) *La Capital*, p. 6.
- 12 Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario (13 de noviembre de 1946), *La Capital*, p. 8.
- 13 Véase De la Colina (1998 y 2006); Fantoni (2016) y también: D. Ricardo Warecki, su fallecimiento (6 de junio de 1992), *La Capital* s/p.
- 14 No concurrirán los plásticos a los salones oficiales (19 de diciembre de 1945). *La Capital*, s/p.
- 15 Hernández, F. En el homenaje al artista Juan Berlengieri (septiembre 1945). *Plásticos. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, filial Rosario, año I, n° 2, Rosario, pp. 10-11. Archivo Mikielievich. Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich, Rosario.
- 16 Una de las exposiciones más importantes es la realizada por Grela en junio de 1949, donde presentó 38 dibujos a tinta de gran formato junto a una serie de charlas dedicadas a Aspectos de la Plástica (27 de junio de 1949) *La Capital*, p. 8. Si bien no se indican los títulos ni los temas, posiblemente se trate de obras dedicadas a los paisajes y figuras de los basurales de la zona sur de la ciudad, que Grela comienza a representar a finales de los años cuarenta, haciendo visible la marginación y la pobreza de aquellos lugares donde el Estado estaba ausente.
- 17 La lista Unión estaba conformada por Domingo Guaragna como vicepresidente, los artistas Jacinto Castillo, Hugo Fornells, Ricardo Warecki y Ada Macario como vocales titulares y, por otro lado, Juan Grela, Luis Ouvrard, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes y Nicolás Melfi como vocales suplentes. Finalmente, la comisión para el periodo 1949/1950 quedó integrada de la siguiente manera: Manuel Ferrer Dodero, presidente; Domingo Guaragna, vicepresidente; Pablo Pierre, secretario; María Benítez Zubelzú, prosecretaria; Hugo Fornells, tesorero; Ada Macario, protesora; Hiram Calógero, Jacinto Castillo, Raúl Domínguez y José Gerbino, vocales suplentes; Nicolás Melfi, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda y Luis Ouvrard, vocales suplentes. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario (2 de junio de

- 1949). *La Capital*, p. 11 y Renovó sus autoridades la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (25 de julio de 1949). *La Capital*, p. 10.
- 18 Aunque Grela menciona que la muestra piloto se realiza en la galería Renom, en realidad se lleva a cabo en el local de la SAAP. Diez artistas rosarinos expondrán sus obras en una muestra colectiva (28 de noviembre de 1949) *La Capital*, p. 8.
- 19 Véase la caracterización de las formaciones artísticas y culturales realizada por Williams (2015, pp. 49-72).
- 20 La exposición estuvo integrada por las siguientes obras: Erminio Blotta: *Ángel de luz*, (bronce), Jacinto Castillo: *César, Calle suburbana (Santa Fe)* y *Paisaje ciudadano* (óleos), Leónidas Gambartes: *Calle de Sorrento* (óleo), *Construcción* (acuarela), Francisco García Carrera: *El idiota, El mendigo, Muchacho de Tablada, Calle suburbana* (óleos y acuarelas, sin especificar), Pedro Hermenegildo Gianzone: *El Cristo* (óleo), *Gólgota, En la cruz* (xilografías), Juan Grela: *Cabeza, Girasol* (óleos), *Figura de mujer, Negrita* (xilografías), Guillermo Paino: *Flor de ceibo* (madera), *Gallos de riña* (bronce), Godofredo Paino: *Meditando, Paisano* (maderas), Alberto Pedrotti: *En reposo, Rincón de mi patio, Ranchos del saladillo* (óleos), Nicolás Antonio de San Luis: *El pintor Gianzone* (yeso patinado), *Angélica Vélez en traje de coya, Flores, Flot* (óleos), Carlos Uriarte: dos paisajes (acuarela y óleo, no indica títulos), Ricardo Warecki: *Mujer tejiendo* (óleo), Jorge Paganini de la Torre: *Calle de Valparaíso* (tinta china), *Barcos* (dibujo). Será inaugurado esta tarde el III Salón de la Agrupación de Plásticos Independientes (7 de diciembre de 1946), *La Capital*, s/p. y III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes (18 de diciembre de 1946) *La Capital*, s/p.
- 21 III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes (18 de diciembre de 1946), *La Capital*, s/p.
- 22 Las obras presentadas por Warecki se titulaban: *Muchacha de la costa* (óleo), *Campesinos* (óleo), *Elevadores* (óleo), *Figura* (óleo), *Esquina en Alberdi* (óleo), *Osvaldo* (óleo), *El chico de la fábrica* (óleo), *Muñecos* (óleo), *Colegiales* (óleo), *Segadores municipales* (óleo), *Muchachas* (xilografía), *La muerte de Don Quijote* (ilustración).
- 23 Diez pintores en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (14 de octubre de 1949). *La Capital*, p. 7.
- 24 El Grupo “Litoral” vuelve a exponer en Renom, s/d, 1950, Archivo Corina Herrero Miranda y Expone el Grupo Litoral, s/d, 1950. Archivo Corina Herrero Miranda.

25 Estas incorporaciones esporádicas permitieron visibilizar a otros artistas cuyas exploraciones con los temas y las formas señalaban alguna afinidad estética con el grupo.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/27/275684004/275684004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Elisabet Veliscek

Ricardo Warecki en el litoral argentino: modernidad artística y compromiso político en las décadas de 1940 y 1950

Ricardo Warecki in the Argentine Littoral: Artistic Modernity and Political Commitment in the 1940s and 1950s

Avances del Cesor

vol. 23, núm. 34, 2026

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

ISSN: 1514-3899

ISSN-E: 2422-6580

DOI: <https://doi.org/10.35305/ac.v23i34.2243>