

VANZO Y FONTANA EN LOS SALONES NEXOS. APRECIACIONES DE LA CRÍTICA ROSARINA

Lorena V. Mouguelar

Primer Salón de Artistas Rosarinos “Nexus”

“Nexus” fue una agrupación compuesta exclusivamente por artistas plásticos rosarinos. La gacetilla que anunciaba su constitución, consignaba el 21 de noviembre de 1925 como fecha de inicio de sus actividades.¹ Su primera actividad pública fue una exposición que reemplazó en 1926 al ya tradicional Salón de Otoño.² Para la organización de este Primer Salón de Artistas Plásticos Rosarinos, Nexus contó con la colaboración de la Asociación El Círculo de Rosario y la Comisión Municipal de Bellas Artes y el apoyo económico de Rosa Tiscornia de Castagnino, quien donó una importante suma destinada a premios.³ Emilio Ortiz Grognet escribió un texto para el catálogo ilustrado de la exposición, donde se expresaban los objetivos del grupo. Estos rosarinos se habían unido con el fin de estimularse mutuamente para el trabajo y, de este modo, contribuir “al adelanto y dignificación del arte” en nuestra ciudad.⁴

La muestra despertó diversas reacciones por parte de la crítica. En un principio las gacetillas y comentarios publicados por *La Capital* aseveraban que con este Salón quedaban demostrados los “hondos anhelos espirituales”⁵ de la ciudad y que su pintura constituía lo único que podía “disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires”.⁶ Pero pocos días después cambió radicalmente el tono de las críticas. Y este giro coincidió con la referencia a la obra de Julio Vanzo y Lucio Fontana. Vanzo no suscribió la presentación inicial de Nexus, pero participó de su primer salón con dos pinturas al óleo, *Retrato del escultor Lucio Fontana* y *Retrato de Juan Zocchi*. Por su parte, Fontana expuso dos yesos patinados, titulados *Maternidad* y, al igual que su compañero de taller, otro *Retrato de Juan Zocchi*. Justamente, fue en estos retratos que el crítico de *La Capital* centró su atención.

* Es Licenciada en Bellas Artes, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario, docente adscripta en la cátedra de Arte Argentino, miembro fundador del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de dicha Universidad y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

¹ Miguel Roldán Batillé aparecía como secretario de la entidad y entre los socios figuraban Alfredo Guido, Manuel Musto, Isidro García, Enrique Borla, Pedro Cravero, Demetrio Antoniadis, José Fantín, Manuel Ferrer Doderó, Luis A. Ouvrard, Daniel Palau, Miguel Roldán Batillé, José Beltramino, Nicolás Melfi, Eduardo Barnes, Lucio Fontana, Antonio Berni, Emilio Sánchez Sáez, Augusto Schiavoni, Antonio Macedonio y José Marín Torrejón. “Entidades culturales. Agrupación de Artistas Plásticos Rosarinos”, en *La Capital*, Rosario, nov. 25 de 1925, p. 5.

² Ya en 1925, conmemorando el segundo centenario de la ciudad, la convocatoria municipal se denominó VIII Salón Rosario. Recién en 1927 se reinició la serie de Salones de Otoño. Cfr. SLULLITEL, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

³ “Arte y Teatro. Institución artística ‘Nexus’ – Una importante donación”, en *La Capital*, Rosario, jun. 18 de 1926, p. 12.

⁴ “En marcha”, catálogo ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos. Organizado por el grupo Nexus*, Rosario, 1926. Este grupo puede enmarcarse dentro de la clasificación de “formaciones de especialización” propuesta por Raymond WILLIAMS en *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981. Ver en particular en el capítulo dedicado a las “Formaciones”, pp. 53-79.

⁵ “Primer Salón de artistas rosarinos”, en *La Capital*, Rosario, jul. 2 de 1926, p. 11.

⁶ “Hoy será inaugurado el primer salón de artistas rosarinos. Estarán representados en él todos los cultores plásticos de la ciudad”, en *La Capital*, Rosario, jul. 1 de 1926, p. 4.

Uno de sus comentarios se iniciaba con una referencia general a las obras presentadas en este Primer Salón de Artistas Rosarinos, para señalar a continuación que la mayoría de ellas respondía a tres “dogmas”. En primer lugar, intuía en la actitud los artistas una “obediencia absoluta” a cierto dogma nuevo que ocasionaba una llamativa similitud en los asuntos y los procedimientos técnicos. En segundo término, hablaba de la “tristeza absoluta” que mostraban, salvo contadas excepciones, los retratos y estudios presentes en el Salón. Finalmente, apuntaba un “filoneísmo absoluto” (sic) que observaba específicamente en los dos retratos de Vanzo y en el busto-retrato de Fontana. Explicando su propia expresión, el autor aclaraba que se refería al “excesivo amor para todo lo que sea moderno, actual y audaz, para todo lo que se ha dado en llamar ‘modernismo’ y ‘futurismo’”. Suponemos que previa redacción de la nota, el autor debió mantener entrevistas personales con algunos artistas, que le permitieron luego afirmar que al menos “en las intenciones de sus autores, estas obras ostentan una clarísima y rotunda inclinación hacia lo nuevo, lo moderno, lo modernísimo, como si las sendas por las que han andado las glorias de antaño, mereciesen ser abandonadas.”⁷ El autor se hacía eco aquí de la definición de modernismo publicada en el *Diccionario de la lengua española* por la Academia Española en 1899. Matei Calinescu la incluyó entre las diversas reacciones que se desataron contra este movimiento a finales del siglo XIX, citando el siguiente fragmento: “... afecto excesivo por lo moderno y desprecio de lo antiguo, especialmente en arte y literatura”.⁸ Con este preconcepto peyorativo se acercaba el crítico de *La Capital* a las producciones renovadoras que se presentaron en 1926.

Obviamente, el criterio de valor que guiaba la apreciación estética del crítico de arte era muy diferente del detentado por estos jóvenes creadores. Mientras el primero buscaba en las obras un sentido de belleza clásico y un parecido con el referente que lo llevaba a afirmar que dentro del salón no había “retratos propiamente dichos”, Vanzo y Fontana procuraban organizar la representación de sus modelos a través de una simplificación y construcción geométrica de las formas propia de la figuración de nuevo cuño.

Tanto el *Retrato de Juan Zocchi* de Julio Vanzo como el yeso homónimo de Lucio Fontana, fueron reproducidos en el catálogo ilustrado del Salón y galardonados con premios estímulo.⁹ A nivel estético, ambas obras eran exponentes de las nuevas formas de figuración. Si bien había una conexión clara con el referente, no era la representación verista el objetivo de estos retratos. Los rasgos del escritor fueron exacerbados por Julio Vanzo a través del fuerte contraste de luces y sombras. En la pintura, el rostro aparecía iluminado por un sol crepuscular, que sumado al extraño paisaje de sierras que se levantaban en el fondo, otorgaba a la imagen un carácter metafísico. Al mismo tiempo, el óleo se podría vincular estilísticamente con la obra de Alfredo Guttero, y en particular con un *Autorretrato* firmado en 1927 donde la figura humana

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991 [1987], p. 79.

⁹ Este año el jurado distribuyó veinte premios estímulo, hecho criticado por Juan Zocchi, quien consideró el dictamen de premios y menciones como la única falla dentro del Salón, un “atentado al arte plástico rosarino”. “Una cultura pictórica en Rosario”, en *Reflejos*, Rosario, sep. 20 de 1926, tercera sección, s/p.

también fue ubicada en primer plano, apoyada sobre una de las diagonales del soporte y con un fondo de picos montañosos.

El juego de luces y sombras también dominaba el rostro construido por Lucio Fontana, en virtud del modelado sensible de la superficie y de las formas angulosas y de salientes pronunciadas que lo componían. La marcada curva que se formaba entre la ceja y el pómulo, se repetía en la línea que señalaba el crecimiento del cabello. Asimismo, el ángulo agudo generado por el peinado, tenía su equivalente en la nariz del modelo, que a su vez se continuaba en línea recta con la inclinación de la frente. Vemos así que la imagen escultórica de Zocchi también fue sintetizada y organizada a partir de ritmos geométricos.

Las coincidencias formales que mostraban las obras de ambos artistas nos permiten suponer que no sólo compartieron el ámbito de trabajo, sino también influencias visuales, lecturas, discusiones estéticas que condujeron al mutuo estímulo y enriquecimiento. Inclusive la elección de Juan Zocchi como modelo, evidenciando una presencia asidua del escritor en el círculo más íntimo de estos jóvenes creadores, constituye un indicio de las alianzas que por estos años se establecieron dentro del espacio artístico de la ciudad. Estas asociaciones de hombres pertenecientes al campo de las artes o de la literatura caracterizó gran parte de la década del veinte, dando como resultado una profusión de revistas culturales que funcionaron como espacios independientes de difusión del modernismo estético.¹⁰

El desconcierto ante Vanzo y Fontana

En una nota posterior, el crítico se dedicó exclusivamente a estos dos retratos de Juan Zocchi. Tras decir que entre los expositores de la muestra, ambos autores descollaban como “sorprendentes y algo desconcertantes”, aclaró que buscaría la objetividad en su análisis a pesar de que el criterio que guiaba entonces a ambos artistas no era de su agrado.¹¹ De esta frase, se desprende que durante 1926 Vanzo y Fontana comenzaron a poner a criterio del público rosarino un tipo de producción muy diferente de la que hasta entonces era conocida.

El crítico comenzaba su nota definiendo lo que a su entender debería considerarse “artísticamente un retrato”: una “producción imitativa” que al mismo tiempo implicaba de parte del creador un trabajo de “elección, simplificación y síntesis”. Estos conceptos remitían a los escritos de Winckelmann, según los cuales los artistas antiguos se acercaban en sus representaciones de las cabezas al ideal de belleza, sin desmedro del parecido, sólo eliminando detalles innecesarios.¹² Estas operaciones, por las que el artista privilegiaba los rasgos más característicos del sujeto, no debían derivar nunca en una desnaturalización del mismo. Por esto el articulista le preguntaba con indignación a Fontana: “¿Con qué derecho en la testa, ejecutada por Ud., ha querido estilizar a un argentino de estirpe netamente europea

¹⁰ Entre las publicaciones locales que en este sentido se crearon en Rosario figuran *La revista de El Círculo*, *La hoja del Clan*, *Argos*, *Brújula*, *Ahora* y *La Gaceta del Sur*. Estas dos últimas revistas fueron analizadas en nuestro trabajo “Artes y letras nuevas para Rosario: *Ahora* y *La Gaceta del Sur*”, mimeo, 2005. Este escrito forma parte del informe final de la beca de investigación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.

¹¹ “Salón ‘Nexus’. Exoticización y estilización”, en *La Capital*, Rosario, jul. 16 de 1926, p. 5.

¹² Cfr. WINCKELMANN, Johann, *Lo bello en el arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964.

hasta el punto de alterarle somáticamente la forma distintiva de su raza?"¹³ Notamos en las palabras del crítico que su rechazo se debía tanto a la falta de parecido entre el modelo y la obra resultante, como a la ausencia de proporciones clásicas en la construcción del rostro. Según el crítico, al cambiar los rasgos de Zocchi por los de una persona de raza amarilla, el escultor sólo lograba tornar exótico y "afear" el retrato.¹⁴ Ante estos calificativos habría que tener presente que la búsqueda de sugerencias o modelos considerados "exóticos", por ser ajenos a la cultura occidental, fue uno de los mecanismos utilizados por el modernismo para librar al arte europeo del proceso de osificación en que se veía inmerso.¹⁵

A continuación, el comentarista se dedicó al retrato pintado por Julio Vanzo. Aquí seguramente encontró más clara la referencia al modelo ya que valorizó la "testa" del personaje, en detrimento del resto de la composición calificado de "grosero, tosco, arbitrario". Es probable que esta discriminación se debiera a la diferencia de tratamiento entre la cabeza y el cuerpo de la figura. Mientras que la cara estaba bien definida con planos contrastados y pasajes cortos de valor, la ropa y las manos de Zocchi mostraban un color isovalente que apenas permitía distinguir las formas representadas. En particular las manos aparecían en una zona de penumbra casi desdibujadas. El paisaje montañoso que se levantaba en el fondo de la pintura resultaba ante la mirada del crítico, inapropiado por su carácter "irreal". Nuevamente, la representación mimética de la realidad era lo que se esperaba encontrar en la obra.

En otro tramo del artículo, el autor afirmaba que "la belleza plástica, armoniosa, ya no [cuadraba] con el espíritu moderno". En este sentido eran criticadas las obras de Fontana y Vanzo, es decir, como exponentes del arte moderno y por tanto en pugna con las normas estéticas clásicas. El tratamiento de la pintura de Vanzo, tan alejado de los sutiles pasajes de color con que se solían construir los retratos, no podía pasar desapercibido para el crítico. Veía en ese rostro "una dureza en las líneas y en el claroscuro casi tosca" que hacía del modelado "algo violento y chocante"; un hecho extraño para este periodista, a quien le constaba que Vanzo conocía "maravillosamente el diseño y la pintura".¹⁶ Con esta frase, volvía a su planteo inicial: ambos artistas habían realizado últimamente un viraje inexplicable en el rumbo de su trayectoria profesional, acercándose al modernismo sin existir una carencia en el orden técnico que hiciese necesaria y comprensible, a su entender, esta elección. Hay que tener en cuenta que quien por entonces escribía las críticas de arte para el diario *La Capital*, bajo el pseudónimo "Dama", era Dante Mantovani. Coleccionista y marchante de arte clásico, dejaba traslucir claramente en sus escritos sus preferencias e intereses dentro del campo artístico.

¹³ "Salón 'Nexus'. Exoticización y estilización", *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ La búsqueda de nuevos valores estéticos y estímulos creativos en el arte "primitivo" o exótico fue una de las características de varios movimientos dentro del arte moderno. Raymond WILLIAMS dice que tanto en el modernismo como en la vanguardia "el rechazo del orden social existente y su cultura era apoyado e incluso directamente expresado mediante el recurso a un arte más simple: ya se tratara del primitivo o exótico, como en el interés manifestado por los objetos y formas africanas y chinas, ya de los elementos "folklóricos" o "populares" de sus culturas natales". "La política de la vanguardia", *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 71-87 (81-82).

¹⁶ "Salón 'Nexus'. Exoticización y estilización", *op. cit.*

La valorización de Juan Zocchi

Luego de tantos cuestionamientos sobre la calidad estética de los retratos, el mismo Juan Zocchi se pronunció en defensa de ambos artistas y de la pintura moderna que por esos años se estaba desplegando en Rosario.¹⁷ Lo hizo desde las columnas de *Reflejos*, otro diario rosarino, enfrentando abiertamente las distintas postulaciones del crítico de *La Capital*.¹⁸ Zocchi explicitó al iniciar su escrito que filosóficamente se ubicaba "junto con el relativismo". Por los términos que empleó en su texto y las explicaciones de su postura que a continuación planteó deducimos que conocía bien los escritos de José Ortega y Gasset.¹⁹ Y en particular, las interpretaciones y derivaciones para el campo de la cultura que el intelectual español había desarrollado en su libro *El tema de nuestro tiempo*²⁰ a partir de la teoría de la relatividad einsteniana. Recordemos también que en 1925 el físico Albert Einstein había visitado nuestro país con el objetivo principal de dictar conferencias dedicadas a la teoría de la relatividad.²¹ Aunque Einstein no abordó las implicancias filosóficas o culturales de sus teorías, esta discusión se instaló en el campo de la cultura Argentina a comienzos de la década del veinte.²² Rosario no fue ajena a este clima y los presupuestos esgrimidos por Juan Zocchi en su crítica son prueba de ello. La nueva posibilidad del hombre moderno, la paradoja de poder ubicarse "en el sitio del otro espectador o del otro creador" y gracias a ello poder aceptar "todas las maneras del arte" es lo que le permitía a Zocchi acercarse a los cambios estéticos que se estaban produciendo entonces. En sus palabras se percibía la intención de defender a los jóvenes creadores de la ciudad, del ataque de una crítica conservadora que sólo admitía formas tradicionales.

Otro texto de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, rápidamente receptado por los intelectuales de nuestro país, también resonaba en el escrito de este crítico rosarino.²³ Cuando Zocchi afirmaba que "somos más modestos los hombres de nuestra época, es decir que somos intrascententes", no hacía más que parafrasear al escritor español.²⁴ Zocchi retomaba los planteos de un defensor del arte nuevo europeo para hacer su lectura de la plástica rosarina. La misma elección de esta perspectiva teórica, también adoptada por un núcleo de

¹⁷ ZOCCHI, Juan, "Una cultura pictórica en Rosario", *op. cit.*

¹⁸ El artículo había sido extraído de la revista *Argos*, publicación ilustrada rosarina de arte y literatura que al menos editó seis números mensuales entre enero y junio de 1926. "Publicaciones. Argos", en *La Capital*, Rosario, jun. 4 de 1926, p. 14.

¹⁹ El filósofo utilizaba el término "relativismo", tanto para referirse a la corriente filosófica del siglo XIX, como para aludir a la teoría de Einstein. Creemos que Zocchi se apropió de este último sentido, de esta peculiar derivación filosófica de la teoría física. Ambas acepciones son desplegadas respectivamente en los capítulos "Relativismo y racionalismo" y "El sentido histórico de la teoría de Einstein", en ORTEGA Y GASSET, José, *op. cit.*, pp. 28-45 y 137-155.

²⁰ El texto fue escrito en 1921 y publicado por primera vez en Madrid, por *Revista de Occidente*, en 1923. Nosotros trabajamos con la quinta edición de Espasa Calpe, realizada en Buenos Aires en 1945.

²¹ Su permanencia en Argentina por un mes, desde el 24 de marzo de 1925, se incluyó en un viaje por Latinoamérica que le permitió también conocer Uruguay y Brasil. Cfr. TIOMNO TOLMASQUIM, Alfredo y DE CASTRO MOREIRA, Ildeud, "Un manuscrito de Einstein en el Brasil", en *Ciencia Hoy*, vol. VII, n° 41, Buenos Aires, 1997.

²² HURTADO DE MENDOZA, Diego, "Relatividad y cultura en la Argentina de 1920", en *Ciencia Hoy*, vol. XV, n° 85, Buenos Aires, 2005.

²³ Este ensayo fue incluido en el libro *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, publicado en Madrid, por *Revista de Occidente*, en 1925.

²⁴ Según Ortega y Gasset, "para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia". Así diferenciaba a las producciones estéticas actuales del arte realizado treinta años atrás, al que consideraba "trascendente en un doble sentido": por la seriedad de sus temas, que solían abreviar en los más graves problemas de la humanidad, y por presentarse a sí mismo como expresión más digna de la potencialidad humana. *Ibidem*, p. 72.

intelectuales porteños que comentaban los escritos de Ortega y Gasset en sus revistas, nos habla de una voluntad de buscar referentes metropolitanos que avalasen los cambios estéticos recién surgidos en nuestra ciudad.²⁵

Zocchi comenzaba su artículo planteando la peculiaridad de las creaciones que se proponía analizar: “Eso de la universalidad de la obra del arte es una patraña dogmática del tiempo en que regían los ‘absolutos’(...) no miramos con arreglo a ningún canon absoluto, –se han perdido en el tiempo con el resto de los dogmas–”. Ciertos términos como “dogma” o “canon absoluto”, remitían directamente a las notas de *La Capital* antes comentadas. Zocchi exigía para esta “muestra interna de la ciudad”, para esta “obra del momento” una valoración que tuviera en cuenta el ambiente donde sus creadores trabajaban. Destacaba no sólo la cantidad de pinturas y esculturas, sino también el grado de actualización estética que mostraban. Entre las sesenta obras reunidas por Nexus figuraban a su entender muchas de las “escuelas del momento”. En el acento que Zocchi ponía sobre la incidencia de las últimas tendencias artísticas en el Salón se podía leer su interés por la cultura moderna y las apropiaciones que de sus manifestaciones estaban practicando los artistas rosarinos. Inclusive, del desarrollo de su escrito se desprende un presupuesto básico dentro del mundo moderno: la idea de evolución histórica. Según este escritor el estado cultural de la ciudad era el mejor que podía esperarse dada su corta edad y su situación periférica. “Rosario no podía haber ido más lejos que las ciudades europeas que han cumplido por milenios toda su evolución. No podía haber ido más lejos que el país mismo, es decir que Buenos Aires”. Aparecía acá nuevamente la puja entre Buenos Aires y Rosario, la joven metrópoli que se esforzaba por alcanzar a la cabeza del país. Y en materia artística, para Zocchi, nuestra ciudad lo había logrado: “Rosario ha ido hasta donde ha ido Buenos Aires, con más tres nuevas manifestaciones de modos que enriquecen la variedad anterior: Vanzo, Ángel Guido y Fontana”. Sus producciones recientes avanzaban inclusive más allá de las últimas conquistas porteñas en el espacio del arte.

La estrecha relación que sostenía Juan Zocchi con estos artistas rosarinos, confirmada no sólo con la defensa sino también por el hecho de haber servido de modelo para las obras de Vanzo y Fontana, seguramente le permitió conocer proyectos o creaciones que no habían sido mostrados aún públicamente. Suponemos que fueron estas producciones, de orden más experimental, las que lo llevaron a caracterizar así la obra de quienes hacían proa en el arte local: “el ‘futurismo’, en la denominación genérica, pero geometrismo expresionista, así diríamos, para calificación al caso personal, de Julio Vanzo. El expresionismo perfectamente definido de Ángel Guido, el primitivismo estilizado del escultor L. Fontana”. Por estas descripciones, junto a las de otros artistas, Zocchi podía justificar el posicionamiento que otorgaba a Rosario en el marco nacional: “La obra de arte de la ciudad no es inferior a las mejores selecciones del país, antes al contrario, las mejores selecciones se enriquecen y se

²⁵ Efectivamente, ciertos conceptos fundamentales para el pensamiento ortegueano estuvieron presentes en *Inicial, Proa (2ª época), Martín Fierro y Sagitario*. Al respecto cfr. ARTUNDO, Patricia, “La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y La deshumanización del arte”, en *Estudios e investigaciones*, n° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, UBA, 1996, pp. 73-100.

caracterizan con los aportes del Rosario". Se reeditaba así el desafío establecido años atrás desde las editoriales de *La Revista de El Círculo*, de mostrar a nuestra ciudad como un centro independiente, autónomo y relevante en materia cultural.²⁶ La juventud de los expositores, todos integrantes de una generación nacida sobre el cambio de siglo, auguraba un futuro promisorio. Se hallaban "recién en el comienzo de su obra" y con su madurez lograrían ampliar "inmensamente el campo actual".²⁷

Segundo Salón de Artistas Rosarinos Nexus

Ante esta segunda convocatoria de Nexus a los artistas nacidos o residentes en nuestra ciudad, la respuesta fue muy favorable.²⁸ Según la crítica, el conjunto expuesto resultaba "mucho más apreciable" que el año anterior.²⁹ En esta ocasión la muestra se montó en un ámbito oficial, el Salón Municipal de Bellas Artes ubicado en calle Santa Fe 835, y se fijó la fecha de inauguración para el 1 de septiembre de 1927.³⁰ Lucio Fontana participó con cuatro piezas: *Charleston*, *La mujer y el balde*, *Maternidad* y *Medalla*. A pocos días de inaugurado el Salón, en las páginas de *La Capital* apareció la opinión de que estas obras "no deberían figurar en un salón de tendencia tradicional".³¹ Suponemos que esta "tendencia tradicional" era más una expectativa del comentarista que una característica real de la muestra, en la que exponían artistas de las más diversas orientaciones.³² En todo caso, el crítico se limitó a decir que de esas obras hablaría en otra ocasión, y efectivamente, le dedicó una extensa nota diez días después.

Cave aclarar que por entonces ya no era Dante Mantovani el encargado de la crítica de arte en *La Capital*. Desde noviembre de 1926, otra persona que se presentó con las iniciales "J.T.V.", se había hecho cargo de estas columnas.³³ Siguiendo la línea crítica de su predecesor, esgrimió un criterio similar al utilizado por el periódico en ocasión del Primer Salón Nexus: contraponiendo modernidad y tradición académica, señaló su resuelta preferencia por esta última. Desde este punto de vista, el envío de Fontana no podía resultar aceptable. Para este crítico era evidente en los "cuatro trozos plásticos de Fontana" el propósito de "manifestar una oposición absoluta" a los valores establecidos por "la tradición y la academia".³⁴ Y sugería como ejemplo a seguir la actitud de Miguel Ángel, quien "no renegó de Fidias; por el contrario, lo

²⁶ ARMANDO, Adriana, "Entre los Andes y el Paraná: La Revista de 'El Círculo' de Rosario", en *Cuadernos del CIESAL*, año IV, n° 5, UNR, segundo semestre, 1998, pp. 79-88.

²⁷ ZOCCHI, Juan, "Una cultura pictórica en Rosario", *op. cit.*

²⁸ Además de las tradicionales secciones de pintura y escultura, se agregó la de arte decorativo. "Segundo Salón de artistas Rosarinos. Organízalo el grupo Nexus", en *La Capital*, Rosario, jul. 27 de 1927, p. 5.

²⁹ "Exposición 'Nexus'", en *La Capital*, Rosario, sep. 1 de 1927, p. 9.

³⁰ "Información general. Segundo Salón de Artistas Rosarinos", en *La Capital*, Rosario, ago. 14 de 1927, p. 17.

³¹ "Plástica. Exposición 'Nexus'", en *La Capital*, Rosario, sep. 7 de 1927, p. 11.

³² "Plástica. Exposición 'Nexus'", en *La Capital*, Rosario, ago. 26 de 1927, p. 13. En esta gaceta aparecía la nómina de participantes y se aclaraba que convivían "artistas consagrados con jóvenes estudiantes".

³³ El crítico enunció aquí su intención de "hallar la belleza y la bondad en la obra de cualquier tendencia", sin perjuicio de ante determinados casos defender "un ideal artístico, mostrando nuestra aversión o simpatía por cualquier orientación". J.T.V., "Plásticas. Comentario preliminar", en *La Capital*, Rosario, Nov. 2 de 1926, p. 10.

³⁴ "Salón Nexus. El avanguardista rosarino Lucio Fontana", en *La Capital*, Rosario, sep. 16 de 1927, p. 5.

admiró, estudió y asimiló”. Resonaba en esta frase la certeza de Winckelmann de que el estudio de los Antiguos era “imprescindible” para los artistas.³⁵

Aquí también se parangonaba al arte con la belleza, y como “la belleza es eterna”, el arte también debía serlo. Argumentando su afirmación, el crítico añadía: “las líneas del Partenon de Fidias” agradaron tanto a los atenienses del siglo V a. C., como a los romanos, a los florentinos del siglo XV “y admiran aún a todos los hombres de todos los países civilizados de nuestros tormentosos días. La estatuaria griega (...) ¿no significa acaso también hoy un encanto de belleza, ensueño y gracia infinitas?”³⁶ En estas líneas nuevamente resuena la influencia teórica de Winckelmann: el carácter modélico que le otorgó al arte griego, su concepto de belleza como ideal universal y sus observaciones sobre obras concretas que pasaron a formar parte de la historiografía clásica.³⁷

Desde esta perspectiva neoclásica, la pretendida relación entre el arte y su época esgrimida por los artistas modernos no parecía tener mayor sentido: “Los modernistas, aferrados a sus flamantes cánones renovadores (...) afirman, a su vez, que en estos tiempos de suprema agitación moral y social, en que las audacias de la electricidad y la ingeniería han impreso a nuestra época un sello de todo punto diverso a los de cualquier era anterior, es necesario que también la vida del arte marche de acuerdo con el nuevo ritmo y sentir de los tiempos, empezando desde luego por desligarse en absoluto y apartarse diametralmente de toda tradición, por venerada que ella pudiese ser.” Tanto estas líneas explicativas del espíritu moderno, como la presencia del término italiano “*avanguardista*” en el título de la nota, nos alertan sobre el hecho de que la visita de Filippo Marinetti a la Argentina —e incluso a Rosario— el año anterior, había dejado profundas huellas.³⁸ De todos modos, es evidente que los argumentos del activo difusor del futurismo no convencieron en nada al crítico. La esencia del arte era la belleza, pero los modernistas perseguían otra cosa con sus producciones y Fontana era un ejemplo de este accionar. En sus obras, el crítico sólo podía percibir “la deformación de la línea, (...) la desproporción y el desequilibrio”, y en consecuencia, un diseño “detestable”.³⁹

Ya finalizando la nota, el autor reconocía que en contra de sus propias opiniones, existía otra a favor del arte moderno. Se refería con esto al filósofo español José Ortega y Gasset, de quien citaba algunos párrafos incluidos en *La deshumanización del arte*.⁴⁰ Eligió las frases donde se caracterizaba a la obra de arte moderno como una “farsa”, una broma, una burla de sí mismo. Este sector del libro, descontextualizado y a continuación de una definición sarcástica del

³⁵ “Gracias a ello, Rafael y Miguel Ángel alcanzaron el grado de grandeza que admiramos en sus obras”. WINCKELMANN, Johann J., *op. cit.*, p. 69.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Cfr. BOZAL, Valeriano, “J.J. Winckelmann”, en BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004 [1996], pp. 150-154.

³⁸ Este viaje fue parte de una extensa gira de difusión del futurismo por países latinoamericanos. A nuestro país llegó en junio de 1926, suscitando una fuerte agitación social y cultural. “La llegada de Felipe Tomás Marinetti, creador del futurismo, a la capital federal. Declaraciones formuladas a los diarios metropolitanos sobre el origen del futurismo y su relación con el fascismo”, en *La Capital*, Rosario, jun. 9 de 1926, p. 5.

³⁹ “Salón Nexus. El avanguardista...”, *op. cit.*

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 69-70.

modernismo,⁴¹ sólo contribuía a desprestigiar ante el público los movimientos estéticos renovadores, y por lo tanto, las obras de Lucio Fontana.

La presencia de Vanzo y Fontana en las convocatorias de Nexus nos permiten apreciar en qué medida sus obras se distanciaban del conjunto producido en nuestra ciudad contemporáneamente. Las distintas valoraciones de la crítica resaltaban las adhesiones y rechazos que a un mismo tiempo generaban. Mientras los defensores del clasicismo y los cánones de belleza académicos negaban incluso el carácter artístico de estas obras, las mismas producciones servían de estandarte a los promotores del arte nuevo. Para estos últimos, las teorías de José Ortega y Gasset, tan difundidas en nuestro país durante la década del veinte, constituyeron una herramienta fundamental en la lucha por la introducción del modernismo estético.

⁴¹ Según este crítico, el modernismo podría ser estéticamente enunciado así: "Afeear es crear lo hermoso". "Salón Nexus. El avanguardista...", *op. cit.*

Currículum Vitae

^

Apellido y nombres: **Mouguelar, Lorena Vanesa**

Fecha y lugar de nacimiento: Rosario, 17 de septiembre de 1975

Nacionalidad: Argentina

DNI: 24.784.204

CUIL: 27-24784204-2

Domicilio particular: Moreno 511 – 7° A

Rosario - CP 2000 - Argentina

Teléfono: 0341 – 4485021

e-mail: lmouguelar@yahoo.com.ar

Lorena Vanesa Mouguelar

Licenciada en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica del Arte y Profesora en Enseñanza Primaria en Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente adscripta a la cátedra de Arte Argentino, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Desde 2001 ha trabajado como investigadora responsable de proyectos ingresados en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Ha centrado sus investigaciones en la vida y obra de Julio Vanzo, intentando generar un aporte a la historia del arte moderno en la ciudad de Rosario.

Es miembro fundadora del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, radicado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Ha sido becaria del Fondo Nacional de las Artes, Becas Nacionales – Año 2004, en la especialidad de Artes Plásticas. Actualmente trabaja como becaria doctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica sobre un proyecto de investigación cuyo título es “La obra temprana de Lucio Fontana y Julio Vanzo. Nuevas formas en el arte argentino del período de entreguerras”.