

## *DE SALONES, INSTITUCIONES Y CRÍTICOS:*

### *LOS PROCESOS DE LEGITIMACIÓN ARTÍSTICA EN ROSARIO EN EL CONTEXTO DEL PRIMER CENTENARIO.*

#### **Resumen**

En el contexto de la conmemoración del primer centenario de la revolución de Mayo de 1810 en Argentina, se comenzaron a realizar en la ciudad de Rosario los primeros salones de arte. La primera de dichas exhibiciones se efectuó en 1917, y constituía prácticamente el único espacio en el cual los artistas tenían la posibilidad de presentar y vender su producción. Los primeros salones de carácter oficial fueron denominados “Salón de Otoño”, en los cuales se otorgaban premios, previa selección de un jurado. El fomento de dichos salones fue parte de un proceso de institucionalización del incipiente campo artístico rosarino. Como consecuencia surgieron la Comisión Municipal de Bellas Artes y el Museo de Bellas Artes, el cual se inauguró en 1920. El presente trabajo se centra en el análisis de algunas de estas exposiciones oficiales de arte, su recepción y los criterios de legitimación artística que primaron en la época.

Palabras clave: Salones- Crítica- Institucionalización.

#### **Abstract**

In the context of the commemoration of the 1<sup>st</sup> May revolution of 1810 centennial in Argentine, first art salons began to be performed in Rosario city. The very first of these exhibitions was held in 1917, and was practically the only space where artists were able to exhibit and sell their art production. First official salons were named “Autumn Salon”, in which prior judge selection, awards were granted. Its fostering was part of an institutionalization process of the new born rosarinian artistic field. As a consequence, Municipal Commission of Fine Arts and Museum of Fine Arts, founded in 1920, emerged. The present paper centers in the analysis of these official art exhibitions, its reception and legitimation artistic criteria of the particular moment.

Key words: Salons-Critic-Institutionalization.

#### **Introducción**

Como primer punto es necesario desarrollar algunas cuestiones acerca del contexto socio-económico de la ciudad de Rosario de principios del siglo XX. Ciudad fenicia, de creciente actividad comercial pero escasa actividad cultural, hacia 1910 se encontraba en una situación de pujanza económica y anhelos de progreso, y existía la esperanza de un porvenir mejor que aún estaba por llegar. La ciudad se afianzaba en su rol mercantil, pero faltaba algo que la distinguiera, que la terminara de dignificar. En otras palabras, necesitaba tener un papel preponderante en la trama cultural del país. La promoción de la actividad cultural resultó un desafío que planteó la necesidad de cambiar la mentalidad de los rosarinos. La reacción inicial de la sociedad fue de fuerte oposición e indiferencia. Sin embargo, el vigoroso impulso recibido por un sector de la clase privilegiada con gran interés en promocionar la cultura artística y apropiarse de ella como un espacio más de

poder, especialmente entre 1910 y 1920, provocó cambio lento pero gradual e irreversible partiendo de un objetivo claro: salir de la imagen de urbe fenicia y vulgar alejada de los asuntos del espíritu. De ahí el importante papel civilizador que debían cumplir las Bellas Artes, junto con la música y la literatura, lo cual a su vez estaba enmarcado en la búsqueda de distinción social de sus impulsores, los miembros de la clase alta rosarina.<sup>1</sup>

### **Las instituciones**

La construcción del campo plástico local era un punto clave para lograr tal cometido. Para ello debían institucionalizar el campo, para así someterlo a instancias de legitimación: esto se lograría mediante la creación de un museo y un salón de Bellas Artes. El primer paso hacia esa dirección fue la fundación de la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, el 28 de Septiembre de 1912, instaurada por el Dr. Rubén Vila Ortiz. Sus miembros organizaron conciertos, obras teatrales, conferencias, muestras, y adquirieron obras de arte para donar a distintas instituciones culturales de Rosario. Buscaban con esas actividades obtener el aval y los recursos del gobierno de la ciudad con el fin de legitimar su iniciativa.

Parte de las obras adquiridas por esta sociedad y posteriormente por la Municipalidad en los salones de Bellas Artes, pasarían a formar parte del acervo del Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad, cuyas puertas se abrieron el 15 de enero de 1920. Durante los meses previos a su inauguración, la prensa se encargó de escribir diversos artículos reseñando la tarea realizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes hasta entonces, y se mantuvieron pendientes del estado de la incipiente colección de pinturas y esculturas destinadas a ser albergadas en sus salas. El proyecto de ubicarlo en un edificio propio y dotarlo de una biblioteca específica permaneció en suspenso hasta la concreción en 1937 del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, cuyas instalaciones fueron donadas por la familia tras el fallecimiento del coleccionista.

### **Primeros salones de Bellas Artes: Criterios de legitimación y recepción de la crítica de la prensa escrita**

El primer Salón Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Rosario fue denominado Salón de Otoño, presumiblemente debido a que la fecha de inauguración de la exposición

---

<sup>1</sup> Boni, Nicolás, “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, en *Separata*, año 8, N° 13, CIAAL/UNR, 2008, pp. 21-53.

coincidía con dicha estación. La inauguración fue realizada el 24 de mayo de 1917, día anterior a las fiestas por el aniversario de la Revolución de 1810. Esta exhibición tuvo carácter de iniciativa privada, ya que tanto su organización como su auspicio estuvieron a cargo de la Asociación Cultural “El Círculo”. Al respecto un cronista del diario *La Capital* de Rosario destaca:

“No sospeche el público que la iniciativa es oficial (...) es producto de la inteligencia y voluntad de El Círculo, que dirige con acierto y perseverancia el doctor Rubén Vila Ortiz”<sup>2</sup>. Puede verse en este comentario la crítica hacia los poderes estatales por la falta de apoyo al desarrollo de las bellas artes en Rosario, y gran elogio hacia los impulsores de los salones, con quienes la prensa escrita concordaría frecuentemente no siempre en cuanto a la estética pero sí ideológicamente.

Por otra parte puede entreverse en el reglamento cuál era uno de los más importantes criterios de valor para legitimar una obra de arte. Sin ningún tipo de reparo, se explicitaba por única vez algo que seguirá operando de forma implícita por varios años más: que los premios serían “discernidos únicamente a las obras de autores argentinos y de preferencia a las que tengan carácter nacional”.<sup>3</sup> Esto tomó un carácter muy especial ya que el problema de la identidad nacional estaba muy vigente en la época, y por ende no era ajeno al mundo artístico. A propósito de esto, se depositó sobre éste último dos grandes expectativas: apoyar el proyecto político y económico de las clases dirigentes en el marco de una utopía civilizadora de la sociedad, y realizar un arte con características nacionales. Lo último implicaba encontrar un arte con características que fueran propiamente argentinas, mediante la apropiación de determinadas manifestaciones culturales del pasado y el presente, y la deliberada exclusión de otras. Esta decisión, quizás compartida por un amplio sector, respondía a los intereses del gobierno nacional de Hipólito Yrigoyen. La cuestión radicaba en la afluencia de una gran cantidad de inmigrantes a la Argentina que si supuso un enorme aporte de mano de obra, trajo aparejado conflictos sociales. Ante la amenaza que representaban los inmigrantes tanto para el orden como para la identidad criolla, la imagen que se tenía de ellos cambió radicalmente. Las fronteras del país les fueron abiertas con la expectativa de que constituyeran una mano de obra activa pero dócil al mismo tiempo, por lo cual los inmigrantes eran vistos como un aporte positivo a la

---

<sup>2</sup> “El salón de otoño. Su inauguración”, en *La Capital*, Rosario, mayo 24 de 1917, p. 5.

<sup>3</sup> Catálogo del I Salón de Otoño, Rosario, Comisión de Bellas Artes, 1917, p. 7.

sociedad argentina. Pero sus vinculaciones con los sindicatos de trabajadores y la política no tardaron en emerger. En poco tiempo pasaron a ser considerados parte de una nueva “barbarie” en medio de los procesos de modernización que estaba sufriendo el país, y que estaba alterando su fisonomía como nunca antes. Lo contrario a la civilización era lo considerado foráneo y, paradójicamente, la vieja “barbarie” constituida por los gauchos y los indígenas, que hacía años habían dejado de ser una amenaza, se tornó una representación de la argentinidad. Ellos, primero acusados por la Generación del ‘80 de obstruir el camino hacia la modernización de la Argentina y tildados como atrasados respecto del nuevo orden que los gobiernos se propusieron imponer a toda costa, resultaron más tarde tipificados en diversos dibujos, pinturas y grabados. Esto se ve plasmado en el Salón en obras donde primaba el paisaje argentino de la llanura o las sierras, siempre acompañadas de arboledas o un denso follaje y en ocasiones en alusión al trabajo de campo. Al respecto cabe citar a Clementina Zablosky:

“(…) las sierras de Córdoba, que desde fines del siglo XIX, comenzaba a formar parte, al igual que otros paisajes de Argentina, de una imaginería evocativa y potente de lo nacional, vinculados a un gusto por lo regional y a un interés por valores colectivos”.<sup>4</sup>

Lo rural era el espacio de lo no contaminado por la civilización moderna, el lugar donde se podía encontrar a la tradición cultural local a modo de refugio, casi ficticio, podría decirse. Una suerte de limbo donde no tenían cabida las consecuencias no deseadas de aquellas transformaciones sociales, políticas y económicas impulsadas por el Estado. Por eso en los salones predominó durante mucho tiempo el género del paisaje, seguido luego del retrato, ya sea de la burguesía o en clave intimista, de familiares o amigos pertenecientes al mundo del artista. Tampoco faltaron, aunque en mucha menor medida, las naturalezas muertas y la figura humana.

Esta primera experiencia marcó el principio de los salones de Bellas Artes, mostrando la producción de artistas argentinos reconocidos y emergentes, y comenzando a crear las condiciones para la concreción de un mercado del arte.

El segundo Salón de Otoño fue inaugurado el 24 de mayo del año siguiente. Una de sus particularidades es que ese año la comisión de Bellas Artes pasó a ser municipal por decisión del Intendente de ese entonces, el Dr. Federico Remonda Migrand, quien creó

---

<sup>4</sup> Zablosky, Clementina, “Fragmentos para una historia del paisaje de Córdoba” en *Separata*, año 11, N° 16, CIAAL/UNR, 2011, p. 5.

dicho cuerpo y designó a sus miembros. Esta disposición hizo que este Salón se tornara en un evento artístico de carácter oficial, y fue una medida tomada producto del éxito alcanzado en el primer Salón, especialmente a nivel de recepción de la prensa y asistencia de público en general a la exposición.

La recepción continuó siendo favorable al igual que el año anterior: el entusiasmo inicial se mantenía. Pero aun así la crítica se hizo notar: un crítico de *La Capital* cuestionó duramente al pintor Benito Quinquela Martín, quien participaba del Salón con su obra *Crepúsculo en el riachuelo*. El cronista acusaba al movimiento impresionista, el cual podía relacionarse en parte con la obra del artista mencionado, de ser una pintura desintegrada y de meras manchas: “los tonos divididos disocian la visión de las cosas” (La Capital, 1918, p.6). Como contracara de tal detracción, elogió a César Augusto Caggiano y su premiado trabajo *Nocturno*, de clima simbolista y factura minuciosa. Aquí se plantea el problema de la legitimación desde los procedimientos pictóricos. La técnica verista utilizada por Caggiano era vista como un modo de hacer respetable, mientras que el impresionismo y su status como arte eran fuertemente cuestionados. La posición conservadora del crítico se afianzaba aún más con estas duras declaraciones, comenzando en alusión a la obra *Nocturno*:

“Los adoradores del arte de Manet, de Renoir y Enrique Martín, hallarán en cambio que su arte fino, difícil, que no admite ignorancias y descuidos (...) precisamente porque para estos (...) la realidad sólida no existe porque no saben representarla.”<sup>5</sup>

El prejuicio latente en estas palabras da cuenta de una hermética concepción acerca de lo que es formar una imagen pictórica, puesto que además se discute la idoneidad de Quinquela Martín y de los impresionistas. No se los piensa como pertenecientes a una estética diferente dotada de cualidades y modalidades que le son propias, sino como la resultante de una falla en la aplicación de las técnicas pertinentes para la representación del mundo sensible, que coinciden en ser las actuales del momento. Es posible que este crítico de *La Capital*, el cual no firmó su nota, estuviera influenciado por Camille Mauclair, quien escribía para el diario *La Nación*, y dado a su pensamiento ultraconservador, siempre atacaba a las nuevas tendencias.

---

<sup>5</sup>“Segundo salón de otoño”, en *La Capital*, Rosario, mayo 31 de 1918, p.6.

En el tercer Salón de Otoño es interesante remarcar un planteo en torno a la cuestión del nacionalismo cultural. Para ello es importante subrayar un fragmento del diario *La Nación* de Buenos Aires:

“(…) desfilaron ante las galerías numerosas y conocidas familias (...) celebrándose la abundancia de motivos, genuinamente criollos, en los paisajes, circunstancia esta que por muchas razones constituye una saludable orientación artística”.<sup>6</sup>

Esto abre lugar a dos debates: el referido al carácter elitista de la inauguración del evento, y el que se relaciona íntimamente con el nacionalismo cultural en boga. El apoyo incondicional de la prensa que sustenta dicha ideología impregnó durante años las exposiciones de arte de carácter oficial, marcando una tendencia artística deseable.

Otra cuestión a tener en cuenta y que da a conocer cómo estaban posicionadas las Bellas Artes en la ciudad se ve desde la óptica de dos personajes muy reconocidos en el medio. Es importante subrayar que el primero dirige su detracción hacia los criterios de la crítica oficial y el segundo hacia el jurado. Uno es el artículo escrito por el artista y maestro Pedro Blanqué, el 19 de junio de 1922, con motivo del quinto Salón de Otoño. Allí realiza una crítica del Salón donde menciona que en las salas la luz es inadecuada para la exposición de las obras; asimismo hace una fuerte crítica de las carencias de la ciudad de Rosario en cuanto a la falta de una academia de Bellas Artes y la ausencia y poca valoración de las clases de dibujo. Básicamente, habla de la hostilidad del ambiente rosarino para con las Bellas Artes y de lo desalentador que esto puede llegar a ser para los incipientes artistas, pudiendo truncar así su posterior desarrollo:

“He conocido tantos jóvenes de gran disposición para el arte, que se amaneraban por completo con la ilusión de tales pinturas por las firmas y la falsedad de la crítica, por la falta de ambiente académico y de recursos para cursar en Buenos Aires en la Academia de Bellas Artes”.<sup>7</sup>

El enorme aprecio del maestro Blanqué hacia sus discípulos y su intención de aliento a todas esas generaciones de pintores subyace a este texto, escrito con pasión y convicción. Deja también al desnudo todas las falencias alrededor del campo artístico rosarino al cual

---

<sup>6</sup> “Salón de otoño”, en *La Nación*, Buenos Aires, mayo 24 de 1919, p. 6.

<sup>7</sup> “Impresiones de arte. Quinto Salón de Otoño”, en *La Capital*, Rosario, junio 14 de 1922, p. 4.

evidentemente todavía le quedaba mucho camino por recorrer; él lo atestigua como profesor, artista y contemporáneo.

El segundo personaje reconocido, y más duro aún que Pedro Blanqué fue el arquitecto Ángel Guido, hermano de Alfredo, quien escribió una ácida crítica en la cual acusa a los jurados de tener un criterio demasiado tolerante a la hora de seleccionar las obras, aceptando gran cantidad de obras malas, y a la crítica rosarina que los avala. Asimismo dice que el público no sabe distinguir entre lo bueno y lo malo en arte, que aún son como niños y que el jurado ha fallado en su función de enseñarles cual es el gran Arte. Culmina su artículo diciendo:

“Después de algunas pocas obras de relativo y objetable mérito, comienza la farandulesca multitud de obras pésimas, por las cuales se siente la desgracia de que aún no se haya codificado el delito de lesa belleza”<sup>8</sup>

Pero la respuesta no demoró en llegar, de la mano de un crítico del diario *La Capital*: “La nueva exposición ofrece un variado conjunto de pinturas de mérito, aunque abundan las telas mediocres (...). La crítica (...) ha pecado de exageración al reducir a un pequeño número las obras dignas de mencionar clasificando las demás de malas”<sup>9</sup>

Sin dudas este fue un Salón plagado de controversias al nivel de la crítica.

En 1926, el estado municipal no financia el Salón de Otoño, con lo cual surge el Primer Salón Nexus.

“Organizado por el grupo ‘Nexus’ de corta y fecunda existencia (...) ‘Nexus’ es una asociación de jóvenes creadores plásticos y el salón es obra de juventud, con muchos frutos logrados, con grandes promesas”<sup>10</sup>

La cuestión referente a la recepción del Primer Salón Nexus de 1926 presenta dos componentes: una crítica positiva y otra negativa; por un lado se elogia al grupo de artistas plásticos por su iniciativa y sus talentos individuales, al mismo tiempo que se desprecia en cierto modo el contenido de las obras presentadas y la adhesión a las estéticas de

---

<sup>8</sup> “Se está realizando el quinto Salón de Otoño” en *La Nación*, Buenos Aires, mayo 28 de 1922, p. 4.

<sup>9</sup> “Quinto Salón de Otoño. Impresiones y comentarios” en *La Capital*, Rosario, junio 1 de 1922, p. 4.

<sup>10</sup> “Hoy será inaugurado el Primer Salón de artistas rosarinos”, en *La Capital*, Rosario, julio 1° de 1926, p. 4.

vanguardia de algunos de sus miembros. La confianza en esta agrupación y la misión que se les otorga de asentar los cimientos del campo artístico rosarino y ayudar a la constitución de una tradición en el arte local, son indudables.

Resulta infaltable el reconocimiento a los llamados “maestros”, en referencia a pintores como Alfredo Guido, Emilia Bertolé y Manuel Musto, ya consagrados en el ambiente artístico desde hacía muchos años, y la importancia de su formación:

“Discípulos y maestros, que son discípulos a la vez (...) forman una tradición. Y esa tradición, entroncada en aquella media docena de muchachos que hace quince años amontonaba (...) Casella en su taller, como semillar (...) es la mejor tradición, por no decir la única del Rosario espiritual”<sup>11</sup>

La metáfora del semillar alude al crecimiento y desarrollo del ámbito de las Bellas Artes en la ciudad, particularmente la pintura, lo cual suscita un sentimiento de júbilo que el escritor no puede ni tampoco desea ocultar:

“Sencillamente dicho, en el terreno de la civilidad, la pintura es la única gloria rosarina (...) tanto que es lo único que puede disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires y que puede brindarle glorias al interior del país”<sup>12</sup>

Nótese la contundencia en el planteo del posicionamiento de la ciudad en el país y también ante Buenos Aires, con la utilización de conceptos como civilidad y gloria, que conferirían al arte y por ende a los artistas una misión de carácter casi sagrado, capaz de cambiar el rumbo y el destino de la humanidad. “Entonces habrá llegado el momento en que el artista de verdad será considerado como un sacerdote (...) Y la clásica Chicago quedará así transformada, como por ensalmo, en esplendente Atenas”<sup>13</sup>

Resulta un tanto exacerbada la equiparación con las grandes civilizaciones, lo cual no hace más que dar una muestra de las grandes expectativas que se gestaban alrededor de las Bellas Artes. Pero por otro lado, los comentarios “de oposición” no se hicieron esperar; un periodista de *La Capital* consideró que el conjunto de la exposición del grupo Nexus se ajustaba a tres dogmas. El primero era “obediencia absoluta”, aludiendo a una falta de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>13</sup> “Primer salón de artistas rosarinos”, en *La Capital*, Rosario, julio 2 de 1926, p. 11.

libertad en el desempeño de los artistas, crítica que el autor justificaba por la similitud de las obras en cuanto a la temática, las técnicas empleadas y la elección de una paleta de “tonos apagados”. El segundo dogma era “tristeza absoluta”, pues era lo que a su juicio expresaban las pinturas y esculturas del certamen, inadecuadas según este en un país al que consideraba más bien alegre. El tercero y último, “filoneísmo absoluto”, en referencia a las producciones de Julio Vanzo y Lucio Fontana.

Las tendencias estéticas modernistas no gozaban de aceptación en la Rosario de principios del siglo XX, es más, durante muchos años y hasta que se consolidó el campo artístico de la ciudad, no hubo una situación de tensión dentro de las obras de arte que eran difundidas, ya que mayormente acordaban tanto desde el punto de vista formal como ideológico. La ruptura desde lo formal comenzó a verse a fines de los años ‘20 y principios de los ‘30, con la influencia de movimientos de vanguardia como el Cubismo y el Futurismo en algunos artistas rosarinos, y más tarde con la confluencia de éstas y la tradición clasicista.

Lo que más parece alarmar al autor es justamente esa ruptura con los postulados del clasicismo, que no es más que la “clásica” disputa y rebeldía para con la generación de los padres.

“(…) estas obras ostentan una rotunda y clarísima inclinación hacia lo nuevo, lo moderno, lo modernísimo, como si las sendas por las que han andado las glorias de antaño, mereciesen ser abandonadas en absoluto”<sup>14</sup>

Se percibe en este artículo y en el que se verá a continuación, que Vanzo y Fontana son tomados como niños desobedientes o como adolescentes rebeldes y caprichosos que arbitraria y deliberadamente deciden ignorar los casi sagrados preceptos estéticos del clasicismo, en pos de un lenguaje visual que no tiene validez alguna.

También entran en juego otras cuestiones que atañen al concepto de arte, sobre lo que es y debe ser, dejando traslucir claramente los criterios de legitimación de la obra de arte a juicio de este crítico. Se describen aquí los retratos de Juan Zocchi realizados por Lucio Fontana y Julio Vanzo en yeso y óleo respectivamente, cuestionando el status de retrato del primero y la técnica del segundo.

---

<sup>14</sup> “Exposición Nexus”, en *La Capital*, Rosario, julio 9 de 1926, p. 13.

“El referido yeso patinado, representa un retrato. En efecto, no sólo se denomina así, sino que, para mayor probanza de la exactitud de esa leyenda, ostenta en su plinto el nombre y apellido del respectivo efigiado”<sup>15</sup>

Con este comentario alude a lo que un retrato es y debe ser: una producción imitativa que reitera artísticamente la anterior creación, es decir el ser humano aludido.

“Debe, pues, el pintor retratista elegir las notas más características del sujeto que tiene ante su mirada (...) hasta llegar al ‘sumun’ de la elegancia, sencillez y caracterización”<sup>16</sup>

Este concepto es indudablemente deudor del clasicismo, que fomenta la mimesis dentro de un marco de idealización que permite determinadas modificaciones en la imagen del retratado. Remata con una explicación que roza el racismo al acusar a Fontana de modificar los rasgos fundamentales de Zocchi, logrando como resultado que se parezca a un chino o japonés.

“(…) es ineludiblemente necesario que el pintor artista, cuando quiera retratar a un ser humano, procure, ante todo, de conservarle toda aquella característica racial que lo clasifica”<sup>17</sup>

La desaprobación hacia la pintura de Vanzo es menos dura, ya que destaca por sobre ésta el talento del artista. Rescata el dibujo de la cabeza, pero desdeña el motivo elegido para el fondo y la técnica pictórica utilizada.

“El paisaje es irreal, y ningún pretexto de ‘subjetivismo’ o ‘intimismo’ podría legitimarlo (...). Sin embargo, nos consta que su autor conoce maravillosamente el diseño y la pintura”<sup>18</sup>

Aquí demarca un límite entre las disciplinas pintura y escultura que deben ser respetados, siendo impensable en esa época la idea de interdisciplinariedad o de arte difícil de encasillar.

---

<sup>15</sup> “Salón Nexus. Exotización y estilización”, en *La Capital*, Rosario, julio 16 de 1926, p. 5.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 5.

Bien recibido por su iniciativa y por su suplantación momentánea del Salón Municipal de Bellas Artes que no pudo ser realizado ese mismo año, pero muy criticado desde diversos frentes, el Primer Salón Nexus no fue ignorado. Quizás su mayor importancia resida en que fue el primer salón de Bellas Artes que dio lugar a la emergencia de producciones más novedosas y alternativas que se estaban gestando tras cuatro paredes de los estudios de algunos artistas rosarinos.

En el Segundo salón Nexus lo que cambió notablemente fue la elogiosa recepción de esta exposición respecto de la precedente, aunque con ciertas reservas.

“No fue muy buena que se diga, y tuvimos que hacerle varios y serios reparos, pero, tomada como anhelo de espiritualidad, constituyó un hecho digno de estimación (...)”<sup>19</sup>

Destacan como algo positivo el hecho de que la agrupación Nexus estuviera conformada exclusivamente por gente de la ciudad de Rosario y la participación de nuevos artistas en el certamen. También consideran que hubo un progreso de los artistas que formaron parte del salón en 1926, y no se privan tampoco de hacer una referencia indirecta a los desempeños de Lucio Fontana y Julio Vanzo en el mismo.

“Pero lo que más nos agrada, es que en esta muestra no ha habido lugar para ninguna producción absolutamente subalterna”<sup>20</sup>

Esto último se contradice con el artículo publicado seis días después en el mismo periódico.

“Como es fácil comprender, no todas llegan a lo que podría llamarse ‘dignidad artística’, siendo algunas de ellas algo más que subalternas (...) no tendrían, en rigor de lógica, razón para figurar en un salón de tendencia netamente tradicional”<sup>21</sup>

Quien continúa incomodando a la crítica de la prensa escrita es Lucio Fontana, a quien un escritor bajo el seudónimo “J.T.V” le dedica exclusivamente una extensa nota en la cual censura y reprueba su producción plástica. Esta es titulada “*Salón Nexus. El*

---

<sup>19</sup> “Exposición Nexus”, en *La Capital*, Rosario, septiembre 1° de 1927, p. 9.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

*avanguardista Lucio Fontana*”, término escrito en italiano que remitía a las teorías que Filippo Marinetti había traído a la Argentina el año anterior.<sup>22</sup>

Por empezar, cabe destacar que utiliza los términos vanguardismo, modernismo y futurismo como si fueran una misma cosa, para denominar así las propuestas plásticas renovadoras contra las que manifiesta un abierto desacuerdo.

“ Si al hablar acerca de las referidas obras (...) optáramos por decir todo lo que nuestro personal criterio estético y nuestra individual forma de sentir quisieran exponer, nos veríamos inducidos (...) a tratar con alguna severidad esta tan antiartística expresión de...arte”<sup>23</sup>

Pese a que su autor reconoce que inciden sus propios gustos en la elaboración de su juicio estético (e ideológico), tilda a Fontana de imprudente por apartarse del sendero artístico trazado por la tradición como si fuera un renegado, un rebelde sin causa; pero su crítica del modernismo estético resulta aún más severa.

“Los modernistas (...) afirman, que (...) es necesario que también la vida del arte marche de acuerdo con el nuevo ritmo y sentir de los tiempos, empezando por desligarse en absoluto y apartarse diametralmente de toda tradición, por venerada que ella pudiese ser”<sup>24</sup>

Siguiendo a Marshall Berman, podría decirse que en este caso se tiene una visión crítica de la modernidad, como algo que suscita una amenaza y provoca gran temor, temor al derrumbe de lo que fue construido durante siglos y parecía que duraría eternamente. La tan familiar incertidumbre de hoy en día comenzaba de a poco a abrirse paso, los cambios incesantes aparecían como grandes martillos que amenazaban con demoler el gran edificio erigido desde la antigua Grecia. Y así como los inmigrantes eran vistos como los nuevos bárbaros, del miedo a lo que no se conoce y a lo que no se comprende surge también el rechazo y el desprecio en el arte.

## **Conclusiones**

---

<sup>22</sup> Mouguelar, Lorena, “Nuevas estéticas y temas clásicos. Fontana y Vanzo durante 1927”, en *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba, N° 13, 2007/2008, pp. 89-104.

<sup>23</sup> “Salón Nexus. El avanguardista Lucio Fontana”, en *La Capital*, Rosario, septiembre 16 de 1927, p. 5.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.5.

En cuanto a lo ideológico, la crítica apoyó un desesperado intento por conservar el estado de cosas anterior a los procesos modernizadores, recurriendo a estrategias en las cuales lo cultural tenía un papel preponderante en la difusión de determinadas ideologías conservadoras. Estos hechos se encuentran relacionados con lo político, al igual que la necesidad de los sectores dominantes de formalizar el campo artístico desde sus inicios. Esto por supuesto incluía posicionamientos de privilegio dentro del mismo y también exclusiones, que en principio dependían de las decisiones de estos hombres de clase acomodada, produciéndose una transferencia de su poder en la sociedad civil hacia el ámbito cultural.

El rol que jugó la crítica en la legitimación del arte en Rosario fue una parte fundamental de este proceso, apoyando ciertas tendencias estéticas y desalentando otras, reproduciendo la ideología dominante en el caso de los artículos periodísticos. Respecto a la cuestión de los comentarios de artistas plásticos en la prensa escrita, estos funcionaron a modo de denuncia y reclamo, de puja por lograr hacerse un lugar digno en el campo cultural.

De este modo la crítica, tanto de la prensa escrita como de los artistas, influyó en la valoración del arte rosarino de la época alentando algunas producciones artísticas y desacreditando otras.

### **Bibliografía**

- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XX, 1998.
- BONI, Nicolás. 2008. “Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904” en *Separata* n°13, Rosario, año 8, CIALL/UNR, 2008.
- MOUGELAR, Lorena. “Nuevas estéticas y temas clásicos. Fontana y Vanzo durante 1927”, en *Avances* n° 13, Universidad Nacional de Córdoba, 2007/2008.

### **Fuentes**

- La Capital. Mayo 24 de 1917. “El salón de otoño. Su inauguración”. Rosario, p. 5.
- La Capital. Mayo 27 de 1919. “Salón de otoño. Fondos para adquirir obras”. Rosario, p. 4.
- La Capital. Mayo 31 de 1918. “Segundo salón de otoño”. Rosario, p.6.
- La Nación. Mayo 28 de 1922. “Salón de otoño”. Buenos Aires, p. 6.

- La Nación. Mayo 28 de 1922. “Se está realizando el quinto Salón de otoño”. Buenos Aires, p. 4.
- La Capital. Junio 1 de 1922. “Quinto Salón de Otoño. Impresiones y comentarios”. Rosario, p. 4.
- La Capital. Julio 1° de 1926. “Hoy será inaugurado el Primer Salón de artistas rosarinos”. Rosario, p. 4.
- La Capital. Julio 2 de 1926. “Primer salón de artistas rosarinos”. Rosario, p. 11.
- La Capital. Septiembre 1° de 1927. “Exposición Nexus”. Rosario, p. 9.
- La Capital. Septiembre 16 de 1927. “Salón Nexus. El avanguardista Lucio Fontana”. Rosario, p. 5.