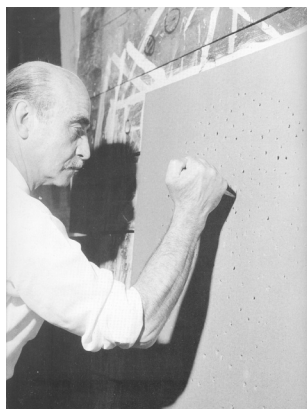


La mirada desde el centro

La figura de Lucio Fontana (Rosario, 1899 – Varese, 1968) constituye un caso relevante dentro del arte moderno, aún más allá de Argentina e Italia, países en los que residió y desarrolló una obra profusa. Su nombre es reconocido principalmente en función de las series desplegadas en Milán a partir de la segunda posguerra, con la expansión del informalismo y la emergencia del arte conceptual. Estas obras, dominadas por la gestualidad, las búsquedas espaciales y los nuevos materiales, recorrieron el mundo. La sola mención de términos italianos como *concetto spaziale*, *buchi*, *tagli* remiten a la producción del artista nacido en Rosario.

En este posicionamiento del artista y de su obra, el peso que tuvieron las biografías no fue menor. En efecto, la gran mayoría hizo hincapié en este período, una etapa tardía teniendo en cuenta que la trayectoria de Fontana se desplegó entre mediados de los años veinte y finales de los sesenta. Él mismo fomentó la identificación de su obra con un único gesto, la perforación de sus lienzos desde 1949, incidiendo en la valoración pública: “Mi descubrimiento, es el agujero y punto; y no me importa morir después de este descubrimiento.”¹ Como consecuencia, el inicio de su carrera artística quedó prácticamente desdibujado, con vacíos importantes e incluso datos contradictorios con respecto a otros trabajos y fuentes editadas. En particular, sus estadías en Argentina fueron poco estudiadas, hecho que contrastó con el énfasis puesto en sus experiencias europeas, donde residió mayormente y de donde, por otro lado, eran oriundos casi todos los autores que abordaron su vida y obra.²

Muchos de los textos publicados con posterioridad a su fallecimiento retomaron una y otra vez trabajos anteriores, reiterando una serie de datos no siempre certeros y que por lo general no habían sido corroborados a través de fuentes históricas. La sumatoria de esta profusión de escritos, que organizaron de distintas maneras los mismos sucesos e interpretaciones, ha conformado una imagen cristalizada de Fontana en tanto “artista de vanguardia italiano”. Construcción biográfica, en consonancia con las auto-representaciones que emergen de fuentes epistolares o entrevistas, cuyo paradigma es una invención moderna con visos del romanticismo: la figura heroica del artista en lucha, rebelde y audaz, generoso y abnegado, de naturaleza apasionada y enérgica, poseedor de una sensibilidad fuera de lo común, situado en un campo cultural central, espacio necesario para la elaboración de un arte moderno genuino.³



Fontana perforando un lienzo policromo en 1957. Foto Giancolombo, Milán

En este “dibujo”, en términos de Adriana Cavarero, cada alternativa de su vida condujo al momento de consagración como creador moderno en Italia, inclusive las circunstancias presentadas como obstáculos a sortear: el deseo del padre de que continuara su oficio, la condición periférica a nivel cultural de su lugar de origen, su formación en el ámbito de la Academia.⁴ Las distintas narraciones remarcaron en qué medida su desplazamiento hacia Europa posibilitó el desarrollo de una capacidad artística intuitiva.⁵ La metrópolis, siempre contrastada con otro medio dependiente en materia cultural, fue presentada como único ámbito donde la creación de una obra digna de ingresar en la historia del arte moderno, el consecuente reconocimiento público y el éxito comercial, eran viables.

A contramano de estas lecturas, nuestro objetivo sería pensar en otra clave sus estadías en Argentina, las etapas previas a su consagración definitiva.⁶ En este sentido, encontramos que los sucintos desarrollos de las actividades y producciones estéticas realizadas en Rosario o Buenos Aires se basaron en catálogos generales elaborados en Europa, en los que no quedaron registradas algunas de las obras y tareas vinculadas al campo artístico que efectivamente realizó en nuestras tierras. El desconocimiento de los actores, debates y líneas estéticas comprendidos en la dinámica de cada centro urbano del país durante las primeras décadas del siglo XX, llevaron a ubicar la escasa información sobre la participación de Fontana en Argentina en un terreno supuestamente estéril. Desde la sociología, Pierre Bourdieu advirtió sobre la inconveniencia de plantear una historia de vida de manera aislada. En su lugar, propugnó la reconstrucción de la biografía en contexto, utilizando las nociones de campo, trayectoria social y *habitus*,⁷ de modo que fuera posible determinar en cada momento “el sentido y el valor social de los acontecimientos biográficos”.⁸ Con este objetivo, intentaremos una lectura crítica de los principales textos biográficos sobre Lucio Fontana y una aproximación a su juventud en y desde Rosario.⁹

Biógrafos y amigos

Los textos más tempranos dedicados a su vida y obra fueron re-dactados por galeristas o críticos de arte allegados a Fontana, con quienes llegó a entablar una fuerte relación de amistad. La primera exposición individual de Lucio fue colgada en 1930 en la Galería Il Milione, dirigida por el crítico Edoardo Pécico. Él fue quien a su vez estuvo a cargo del primer libro sobre Fontana, publicado en 1936.¹⁰ A su regreso a Argentina, en la década del cuarenta, fue Juan Zocchi el crítico y amigo que escribió la primera monografía en español.¹¹ Con este escritor se conocían ya



Concetto spaziale, I Quanta, 1959, pintura al agua y cortes sobre lienzo, s/d, Roma, col. part.

desde los años veinte, cuando Lucio había esculpido un busto del poeta y Zocchi firmado artículos en defensa del escultor. Finalmente, Guido Ballo, también crítico de arte, poeta y amigo, fue junto a Enrico Crispolti uno de los principales relatores de su vida y obra. Su biografía se editó poco tiempo después del fallecimiento de Fontana.¹² La cercanía afectiva entre personaje y autor, así como la doble pertenencia en tanto narradores y personalidades ligadas al ambiente artístico en que se movió Fontana, inevitablemente debió influir en la selección y valoración de los eventos incluidos en estas historias de vida.

Las primeras críticas y biografías fueron escritas por italianos que subrayaron la formación y actividades artísticas desplegadas en Europa, de modo tal que los acentos coincidieron con el espacio y el momento donde se ubicaba el autor del texto.¹³ En consecuencia, tanto los años iniciales dentro de la carrera profesional de Fontana que despuntó en Rosario como el período que durante la década del cuarenta pasó en Argentina, fueron minimizados en el conjunto de su trayectoria. Cuando se los mencionó, fue desde una perspectiva cultural que pensó a las periferias en tanto espacios renuentes al arte moderno o meros imitadores a destiempo de las producciones metropolitanas.¹⁴

Imbuido en el clima de ideas de la década del setenta, Enrico Crispolti pensó la incidencia de nuestros espacios culturales en estos términos: “En 1939 Fontana dejó Europa para volver a su Argentina natal, permaneciendo ahí hasta 1947. Su actividad creativa en estos años fue muy variada. Sin embargo Fontana no tuvo más la libertad de experimentar, como había hecho en Italia, y emprendió una búsqueda que siguió en lo principal la veta más figurativa de su escultura (...) Pero en cualquier caso este es un paréntesis de forzada espera, una interrupción dentro de su previo impulso creador como un todo, pero también es básicamente un período en el cual puede recargar sus baterías para el próximo salto decisivo durante los años de posguerra.”¹⁵ Al igual que en otros planteos de la época, en esta interpretación de los hechos subyacía la teoría de un arte moderno que avanzaba inexorablemente hacia un fin de abstracción y sublimidad, en cuyo marco las vueltas de Fontana a la figuración y al trabajo casi artesanal fueron consideradas retrocesos en un camino siempre ascendente, concesiones para con un medio retrógrado que no ofrecía mayores oportunidades para la expresión artística.¹⁶

Guido Ballo también afirmó que “durante la estancia en Argentina Fontana volvió atrás, casi a la búsqueda de la primera formación, por particular solicitud del ambiente”.¹⁷ Sin embargo, al desplegar esta idea describió

una extensa serie de obras a través de las cuales Fontana en realidad había prolongado en su país natal sus últimas búsquedas europeas: “continúa sin embargo, como decimos, a finales del '40, también la escultura *di tocco*, en clave del expresionismo lírico y de la ambientación espacial”.¹⁸ Los señalamientos a partir de las obras citadas refutaban el supuesto quiebre en la línea de producción iniciada en Europa: la vitalidad en el modelado y el color en *La novia*, *La hospitalidad* y *El obispo* de 1940, el movimiento de una materia ya informal en *Mujeres ante el espejo* de 1940, la continuación de las pruebas de cerámica cocida y esmaltada con *Cabeza de Medusa* de 1941, el toque libre en *El juicio a Salomón* de 1941, la búsqueda plástica sumaria en *Busto de chico* de 1942, la acentuación de lo vital y lo expresivo en *Vaso con flores* de 1944 y *La mujer de Lot* de 1945, y en la línea de un automatismo surrealista, *Tristeza y dolor* de 1946. Inclusive, al referirse a las vidrieras diseñadas para Harrod's en Buenos Aires, habló de la temprana creación ya en 1946 de “ambientes espaciales”. Durante ese mismo año, según Ballo, Fontana “retomó ciertos motivos del período abstracto, preinformal”, en una serie de dibujos.¹⁹ ¿Hasta qué punto entonces sería válido aseverar el sesgo regresivo del ambiente cultural argentino?

Si bien no debemos soslayar el carácter estimulante de toda metrópolis, cabe destacar al mismo tiempo la intensa dinámica de cambio cultural que agitó muchos centros urbanos de nuestro país desde principios del siglo XX. En este marco no es posible sostener lecturas de la trayectoria de Fontana basadas en un presupuesto de la cultura argentina en tanto espacio conservador y coercitivo para la libertad estética.

El sustento o la experimentación plástica

Finalmente, en estos textos subyacía la idea de que la vida material de Fontana se había complicado en Argentina, por lo que habría pospuesto sus verdaderos intereses artísticos en función de procurarse un sustento económico. Si bien es cierto que tanto la última presentación de Fontana en Rosario en 1927, antes de partir a Italia, como la primera exposición que realizó a su regreso a la misma ciudad en 1940 fueron rechazadas tanto por el público como por la crítica, su situación en el medio artístico milanés o parisino no era muy diferente.²⁰ Se dejaron de lado en estas lecturas los constantes apremios económicos que signaron la vida de Fontana en Europa y que quedaron registrados en las cartas a sus familiares. “Se puede decir que lucho contra el hambre”, escribía a su padre desde Milán en 1933, “pero no debes preocuparte por mí, estoy contento, estoy convencido de que algún día triunfaré (...) Mi método es más duro pero



La hospitalidad, 1940, cerámica policromada, 70 x 41 cm., Buenos Aires, col. part.



Mujeres ante el espejo, 1940, yeso policromado, h. 40 cm., La Plata, col. part.



Cabeza de medusa, 1941, cerámica policromada, altura 50 cm., Buenos Aires, col. part.

más honesto, es una lucha como la de las trincheras, vivíamos con hambre y barro pero gloriosos.”²¹ Aún en 1937, entonces desde París, volvía a reconocer su incertidumbre con respecto al futuro. No estaba seguro de que la renuncia al confort, “las privaciones y la vida dura” fueran algún día de provecho para él.²²

Ballo afirmó en su trabajo que el verdadero éxito de Fontana llegaría recién en los últimos años de su vida, a partir de la XXXIII Bienal de Venecia, cuando ganó el primer premio de pintura con una ambientación dominada por lienzos blancos surcados por tajos verticales. Antes de esta instancia consagratoria en su carrera, pensar su obra en el circuito comercial resultaba extraño, dado que no había recibido un gran premio, alcanzado un suceso considerable, ni precios altos en el mercado. Por entonces, según Ballo, regalaba cuadros y esculturas a todos los amigos, así como a artistas jóvenes que no conocía tanto pero que, consideraba, debían ser ayudados.²³

Si bien 1966 puede considerarse un año consagratorio, no sólo por el premio en la Bienal, sino también por la retrospectiva en el Walker Art Center de Minneapolis y las importantes muestras individuales en su tierra natal, en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires y en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, durante toda la década del sesenta Fontana ocupó un lugar preponderante dentro de la escena artística mundial. Sin embargo, dos décadas atrás su situación era muy diferente.

Cuando a finales de los treinta decidió volver a Argentina, Fontana tenía en mente la posibilidad de obtener una beca estatal, lograr ventas a partir de las exposiciones en galerías privadas, ganar algún concurso de monumento o premios en salones oficiales.²⁴ Todos estos proyectos eran similares a los que habían guiado su actividad en Europa hasta entonces, así como a los que desarrollaría a su regreso desde finales de los cuarenta.

En este sentido cabe destacar que los autores citados mencionan, sin marcar divergencias con otras obras contemporáneas, los trabajos que el artista realizó para salones fascistas o para ciertos proyectos arquitectónicos en Italia, que en ocasiones se alejaron estilísticamente de sus búsquedas de vanguardia. La misma necesidad de realizar un tipo de obra acorde a los requerimientos de las instituciones o el mercado fue paralela a la concreción de una producción más experimental a lo largo de toda su carrera, una tensión inherente a la vida de muchos artistas modernos. Como ejemplo, podemos citar la carta que dirigiera a su padre a comienzos de 1935. Allí, junto al comentario sobre la presentación individual de



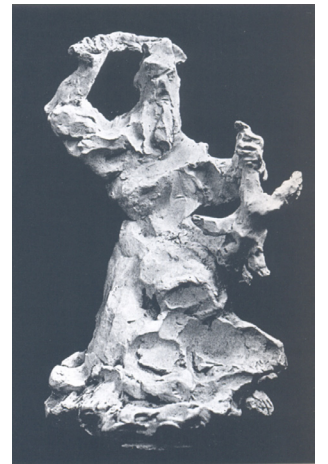
Vaso con flores, 1944, terracota policromada, altura 20 cm., s/d.

sus obras abstractas en la Galería Il Milione, la primera exposición de este tipo en Italia, hacía referencia a su participación en otros certámenes. Entre ellos, el premio obtenido en el concurso de afiches publicitarios para la Sociedad de Navegación “Italia”, con el cual reconocía “si bien no saco ningún beneficio artístico es materialmente muy importante para mí”.²⁵ Se trataba de una imagen sintética de contrastes máximos, que sugería la presencia de un gran barco recorriendo el mundo. Ese mismo año envió a la Quinta Exposición del Sindicato Internacional Fascista de Lombardía tres esculturas figurativas: *Signorina seduta*, *Vittoria dell'aria* y la figura *Il fiocinatore*, con la que obtuvo el premio Tantardini. Todos eran yesos policromados, de tamaño natural. Jóppolo señaló que “la libertad y la radicalidad de sus búsquedas abstractas” recibieron una mala aceptación tanto por parte del público como del régimen fascista.²⁶ Quizás por este motivo haya optado por la representación icónica a la hora de participar en concursos o exposiciones oficiales. Sin embargo, esta dualidad sólo fue destacada por los críticos en relación a sus presentaciones en Argentina.

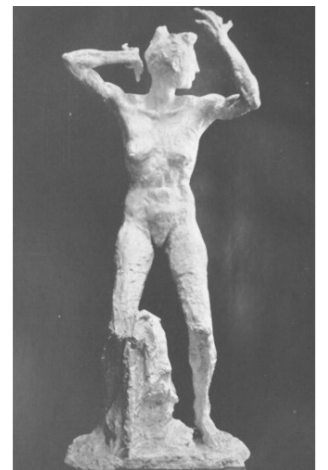
La *Signorina*, retrato de su cuñada Jole, era un volumen cerrado, coloreado en dorado y negro, que podría vincularse con la *Mujer con máscara* realizada en Rosario en 1940. La *Vittoria* era otro retrato, esta vez de su futura esposa Teresita en dorado y azul, cuya superficie modulada preservaba la presión de las manos. Esta obra había tenido que ser retirada de la Mostra della Aeronautica Italiana de 1934 en Milán por no ser suficientemente “clásica”.²⁷ Finalmente, tanto *Il Fiocinatore* como el *Muchacho del Paraná* de 1942 captaban un momento en medio de la acción. La imagen realista y el motivo del pescador permiten observar ciertas coincidencias entre su obra italiana de los treinta y lo producido durante los cuarenta en Rosario.

Rosario como ambiente hostil

Desde Buenos Aires, Andrea Giunta observó la simultaneidad de diversas líneas estéticas dentro de la obra de Fontana, así como la existencia de series que continuaron en Argentina algunas de las búsquedas iniciadas en Italia e inclusive anticiparon desarrollos posteriores a 1947.²⁸ Con su planteo buscó realizar una lectura en contexto de la obra de Fontana, a la luz de las cuestiones socio políticas y de los debates estéticos que atravesaron la época. Giunta construyó su objeto limitando el análisis a la participación de Fontana en el espacio porteño durante los años de posguerra, el último tercio de su segunda residencia en Argentina. A su entender, el artista encontró en Buenos Aires “un clima comparable al que había dejado



El juicio de Salomón, 1941, yeso, altura 30 cm., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes



La mujer de Lot, 1945, yeso, altura 170 cm., Buenos Aires, col. part.

en Italia” que lo llevó a “iniciar el período más experimental de su obra que culminará en 1958”.²⁹ Pese al recorte elegido, no dejó de marcar una clara diferencia entre las producciones de Fontana en Rosario y en Buenos Aires, señalando que fue allí donde se reactivó en él “ese sentido de experimentación que a comienzos de los años cuarenta se había diluido.”³⁰ De este modo, la relación centro-periferia y su supuesto impacto en la creación de Fontana se mantuvo aunque hubiese variado su localización geográfica. Buenos Aires pasó a ser el espacio metropolitano frente al cual la ciudad de Rosario asumía un marcado perfil periférico y provinciano. Nuevamente el propio ámbito cultural fue puesto de relieve.

Giunta aseveró que “desde su regreso a Argentina, Fontana abandona la escultura abstracta. Él, que en general se muestra permeable al medio en el que tiene que insertar su producción, se encuentra en 1940 en un espacio que todavía no está atravesado por las polémicas entre arte abstracto y figurativo”.³¹ Tiempo después retomó esta hipótesis en un trabajo general sobre la historia del arte de Rosario, donde afirmó que Fontana “retornó al realismo al regresar a Rosario. Difícilmente hubiese conseguido mantener su prestigio y ganarse respeto como escultor con las cerámicas abstractas y los alambres retorcidos que había producido en Milán a fines de los años 30. El medio valoraba el oficio, la habilidad para la representación, el conocimiento de las proporciones, en una palabra, el arte ‘bien hecho’, y requería que el artista demostrara su competencia en esos campos.”³² Según la autora, Fontana “tenía que satisfacer a los colegas”, cuyo “gusto intermedio (...) no consideraba aceptable la ruptura radical de las vanguardias”.³³ Sin embargo, hacia 1940 Rosario vivía un proceso de franca expansión del modernismo estético, en el cual fue fundamental tanto la gestión progresista de Hilarión Hernández Larguía al frente del Museo Municipal de Bellas Artes, acompañado por Julio Vanzo en el cargo de secretario, como la intensa actividad desplegada por jóvenes representantes de las nuevas tendencias.³⁴ En cuanto al trato con sus pares, la buena relación que estableció con distintos exponentes de la plástica moderna rosarina se tradujo en su inmediata incorporación a la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Por el contrario, fue en Buenos Aires, según las memorias de Emilio Pettoruti, donde debió hacer frente a los embates de “un ambiente que lo desconocía por completo”, de “colegas poco acogedores que lo ignoraban como artista y se encargaban de demostrárselo”.³⁵

Finalmente, no es posible sostener el planteo de un “retorno al realismo” impulsado sólo por el medio local si se tiene en cuenta que la

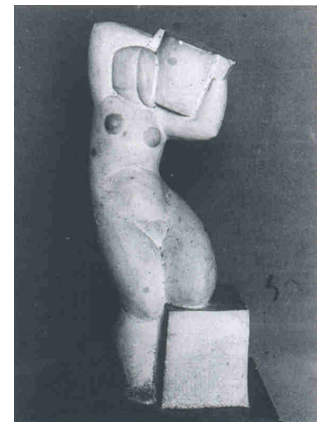


Bailarina de Charleston, c. 1927, cerámica esmaltada, 36 x 19 x 11,5 cm., Milán, col. part.

última escultura abstracta que realizó Fontana en la década del treinta fue fechada en 1934, seis años antes de su llegada a Rosario.³⁶ A partir de ese momento, el escultor se abocó a una intensa investigación en el campo de la cerámica. Esta experiencia de Fontana comenzó en 1935, en el taller del ceramista Tullio de Albisola. Una vuelta a la figuración que iba a caracterizar su escultura por más de una década y que, siguiendo a Crispolti, estaba “acompañada por un expresionismo y una tensión material excepcionales.”³⁷

Esta veta de su obra tridimensional se mantuvo a lo largo de su carrera, como una necesidad de retomar periódicamente el contacto directo con este material dúctil que tan bien se adaptaba a su forma de trabajo enérgica y temperamental. En una entrevista realizada hacia el final de su vida, Fontana se refería a su elección: “En aquel entonces para nosotros la técnica era la tierra, el mármol, el bronce, y realmente había que saber utilizarlos, porque había que modelar y, en el modelado, dabas toda la vida, dabas toda la forma... Para el bronce, primero había que modelar la tierra, luego pasar el yeso, luego... tres o cuatro elementos diferentes que producían transformaciones de cierta manera. La materia más lógica era la cerámica, que se modela y luego va al fuego.”³⁸ Inclusive fue en la Cerámica Comercial Alberdi, durante su estadía en Rosario, donde pudo continuar horneando esas piezas cargadas de gestualidad y experimentando con el uso del color en la escultura, en este caso a través de los esmaltes, combinación de elementos que atravesó la totalidad de su obra.³⁹ En consecuencia, más que un corte en la línea de producción sobre la que estaba trabajando en Europa, vemos una clara continuidad en sus indagaciones formales y materiales. Valga al respecto la sola mención tres instancias: en primer lugar las conocidas experiencias en Albisola y Sevres —en diversos momentos entre 1935 y 1939— que marcaron sus estudios iniciales en torno a la cerámica y los esmaltes, en segundo término la serie de figuras humanas modeladas en arcilla o terracota y luego coloreadas que exhibió en Rosario en 1940 junto a Julio Vanzo, y finalmente la serie de personajes de la Comedia del Arte, también cerámicas policromadas que desplegó en 1948, a su regreso a Italia.⁴⁰ Curiosamente, esta temática nueva dentro de la obra de Fontana había sido abordada por Julio Vanzo en una extensa serie que pintó durante los primeros cuarenta. Arlequines, Pierrots y Colombineas le habían permitido entonces aludir a las consecuencias de la guerra y la función del artista dentro de la sociedad.⁴¹

A un año de haberse instalado en Rosario, Fontana trabajaba con una profusión de materiales y formas estéticas que solía resultar descon-



La mujer y el balde, c. 1927, yeso, 40 x 22 x 24 cm., Milán, col. part.



Uomo Nero, 1930, yeso policromado, altura 130 cm., s/d.

certante.⁴² Las pequeñas figuras modeladas por el gesto y posteriormente esmaltadas, con la intención de reforzar los efectos de la luz sobre la materia, fueron expuestas en la Galería Renom de Rosario en 1940 y en la Galería Müller de Buenos Aires en 1941.⁴³ En esta última sala presentó catorce cerámicas, de las que sólo cuatro fueron incluidas hasta hoy en los catálogos generales: las dos versiones de *La novia*, *El obispo* y *La hospitalidad*.⁴⁴ A partir de relevamientos de diarios de la época, pudimos ubicar en el tiempo la muestra y conocer los títulos de otras dos cerámicas: *La Virgen*, que fue mencionada en una de las reseñas, y *Figurette*, otra representación femenina con un tratamiento similar a las anteriores cuya reproducción acompañó una nota de Juan Zocchi. Asimismo, en su biografía de Fontana, Ballo citó además de las figuras anteriores *La Virgen* y *el Niño*, también fechada en 1940.⁴⁵ Tanto en estas obras, como en sus esculturas en mosaico o cemento policromado, Zocchi advertía la intención de Fontana de exceder los géneros plásticos tradicionales, de fundir pintura y escultura.⁴⁶

Por otro lado, estas dos exposiciones, las primeras que realizó en ámbitos privados a su regreso a Argentina, nos permiten ver de qué manera Fontana reestableció antiguos lazos con pares y amigos. En Rosario se presentó junto a Julio Vanzo, compañero de taller, en la galería de un amigo en común al que conocían desde los años veinte, Rómulo Remon. En Buenos Aires, compartió las salas de Müller con Attilio Rossi, artista y crítico italiano exiliado en Argentina durante el régimen de Benito Mussolini, que en la década del treinta había escrito para la revista *Sur* una reseña sobre la muestra grupal de dibujos y grabados abstractos en Galería Moody, de la que participó Fontana.⁴⁷ Poco tiempo después de su presentación en Rosario, el diario *La Capital* publicó una extensa nota firmada por Juan Zocchi en la que el escritor explicitaba las elecciones plásticas de Fontana, vinculándolas a su tiempo y al arte moderno. Él mismo fue el encargado de redactar el texto para el catálogo que acompañó la exposición de Müller.

La experiencia rosarina resituada

El único trabajo que hasta ahora se ha dedicado específicamente y en extenso a los momentos que Fontana vivió en Rosario es el de Emilio Ghilioni.⁴⁸ En este artículo fueron esbozadas tres cuestiones que consideramos esenciales a la hora de pensar los inicios de Lucio en el mundo del arte: su descendencia de una familia de artistas, el tiempo transcurrido en el taller del padre y ciertas características comunes con quien sería su compañero de taller, el pintor Julio Vanzo.



Gli amanti, 1933, cemento policromado, s/d.

Por lo general en las biografías de Fontana, las referencias a su formación, al intenso amor por el oficio manual y al conocimiento profundo del trabajo con distintos materiales que le permitió avanzar sobre nuevas propuestas estéticas, se han restringido a sus años como alumno en la Academia de Brera bajo la tutela de Adolfo Wildt. Sin desmerecer la importancia fundamental de este simbolista en el desarrollo de la carrera estética de Fontana, inclusive en su rol de maestro y representante de la "generación de los padres"⁴⁹ contra quien se rebeló Lucio con *Uomo Nero*, consideramos también destacable en sus inclinaciones posteriores el ambiente de procedencia familiar. Creemos que no es un dato menor el hecho de ser descendiente de una "familia de artistas", de personas ligadas de diferentes maneras al arte. El desarrollo de la sensibilidad, la cotidianeidad del contacto con distintas prácticas culturales, la familiaridad con el material plástico, estuvieron presentes desde su infancia. El abuelo pintor, escultor y decorador, la madre artista de teatro, el padre escultor, el negocio familiar dedicado a la creación de monumentos y mausoleos, constituyeron un clima más que propicio para la emergencia de una vocación artística por la que sin embargo se definió de un modo tardío para los parámetros de la época. Recién a los veinticinco años se volcó totalmente a la práctica de la escultura. Esta decisión, no menor en su vida, sucedió justamente estando en su ciudad natal y en su casa paterna. Años más tarde, Julio Vanzo lo señalaba enfáticamente: "es necesario decirlo, repetirlo y gritarlo como un deber de esta América que tu nacimiento al arte está aquí, en tu y mi Rosario, recortado sobre el rojo Paraná, laborioso como un panal de abejas amasado entre la indiferencia y la ignorancia...".⁵⁰

Esto fue en 1924, cuando ganó el concurso para el relieve en memoria a Luis Pasteur, destinado a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional del Litoral.⁵¹ El mismo Fontana recordaba la aceptación de su dibujo para esta placa como el hecho que definitivamente lo "movió a modelar", más allá de que su interés por el arte siempre había sido "vivo, vivísimo".⁵² ¿Cuánto tuvo que ver su padre en la decisión de participar en este concurso? No lo sabemos. Sí es conocida la voluntad de Luis de que su hijo siguiera sus pasos, haciéndose cargo en algún momento de dar continuidad a la empresa familiar.

El otorgamiento de esta obra por concurso, que despunta por tratarse del primero, no fue sin embargo el único. Poco tiempo después, en junio de 1925, también le era encargada una placa recordatoria para la tumba de Ernesto Celli, un futbolista rosarino fallecido trágicamente a



Bagnante, 1933, cemento policromado, s/d, Milán, col. part.



Salamandra, c. 1933, cerámica policromada, 70 x 58 cm., Milán, col. part.

comienzos de ese año.⁵³ Este bajorrelieve no aparece mencionado en ninguna cronología, lo cual nos da la pauta de que no todas obras realizadas en Rosario fueron registradas por los autores de los catálogos generales sobre el artista.⁵⁴ Suponemos que algo similar ocurriría en relación con sus biografías y de allí los espacios en blanco que se generaron al construir relatos sobre los años que vivió en Argentina.

Como dijimos, Ghilioni destacó la incidencia en su trayectoria del trabajo en el taller del padre. Por medio de la voz de un aprendiz de la empresa Fontana y Scarabelli, rescató las horas que Lucio pasaba frente al tablero en el que debían proyectarse monumentos o sarcófagos: “el dibujo en ciernes se iba paulatinamente adornando en todos los contornos por una innumerable y graciosa serie de figuras bosquejadas, de muñecos en las posiciones, gestos y formas más insólitas, pero hechos con una rapidez y una habilidad inverosímiles, a la vez que con un dejo expresivo de verdadero maestro... Pero don Luis no lo veía así. Para don Luis, férreo clasicista *bistolfiano* de ley, aquellos eran garabatos. Las discusiones entre padre e hijo eran más que frecuentes.”⁵⁵ Esta anécdota sobre la dedicación de Lucio al esbozo de dibujos rápidos realizados mientras ignoraba los trabajos por encargo, permitió vislumbrar la emergencia de una necesidad creativa que iba más allá de lo que le podía ofrecer la empresa familiar.

Sin embargo, e independientemente de estas limitaciones, no es posible dejar de subrayar que en ese taller Fontana forjó los cimientos de su carrera artística. Su amigo Guido Ballo destacó en más de una ocasión la huella que dejaron las enseñanzas paternas en el manejo confiado que Lucio hacía de los materiales escultóricos. Ante la pregunta sobre qué mantuvo Lucio del bagaje cultural y el aprendizaje en Argentina, Ballo no dudó en responder: “el oficio del padre”, Lucio “creía en un arte basado en la habilidad del oficio y el diálogo con el material.”⁵⁶

Jóppolo también señaló la incidencia de la vida familiar en la carrera de Lucio Fontana. Según este autor la empresa fundada por Luis Fontana se impuso rápidamente en la ciudad gracias a la “fuerza de una experiencia inscripta en la historia familiar. En efecto, Lucio, padre de Luigi, era también pintor, escultor y decorador. El pequeño Lucio va a beneficiarse inmediatamente de una enseñanza artesanal y trabajando junto con su padre, se convierte desde su más tierna edad en un ejecutante técnico sin par.”⁵⁷

El mismo Fontana reconoció el rastro quizás inconciente del recuerdo de su abuelo pintor y de su padre escultor, en su interés por el uso del color y sus búsquedas espaciales, así como en sus intentos permanentes por unir pintura y escultura o, en otros términos, quebrar los límites

entre ambas disciplinas. “Mi padre era un buen escultor, y mi deseo era serlo también; además, me habría gustado ser un buen pintor como mi abuelo, pero me di cuenta de que esas terminologías específicas del arte no estaban hechas para mí, y me sentí artista espacial”.⁵⁸ La preocupación simultánea por el color, el gesto y el espacio en la producción plástica dominó toda su obra y emergió ya con sus primeros acercamientos al mundo del arte: “Desde *Uomo Nero* veo mejor lo que quiere decir hacer arte instintivamente: ni pintura, ni escultura, ni líneas delimitadas en el espacio, sino continuidad del espacio en la materia.”⁵⁹ En estos cruces disciplinarios es posible leer tanto las huellas de sus experiencias tempranas en materia artística como su voluntad de ir más allá del legado de sus antepasados.

Caminos que se bifurcaron

Poco tiempo después de iniciar su carrera artística, Fontana decidió compartir un taller con el pintor Julio Vanzo. A pesar de que este hecho fue mencionado prácticamente por todos los biógrafos de Fontana, ninguno se detuvo a indagar sobre la actividad creadora de este compañero de ruta, su lugar en el arte de Rosario, los posibles motivos que condujeron a dicha amistad o las actividades que generó el vínculo. Los dos se caracterizaron por ser artistas diestros, hábiles en el manejo de los materiales y permeables a los grandes cambios estéticos. Pérsico se refirió a Fontana diciendo que en su caso se tornó “elogio lo más impuro del arte: el gusto por la influencia”.⁶⁰ De un modo similar, la mayoría de los autores han descrito a Vanzo como un creador ecléctico, siempre cambiante y bien informado sobre las últimas corrientes artísticas. En el texto de un catálogo de 1953, Attilio Dabini decía: “Puede decirse que nada de lo que en pintura se ha hecho, en Europa y América, desde el postimpresionismo hasta acá, le ha encontrado indiferente ni ausente. En su ya larga y múltiple actividad, ha ahondado en teorizaciones y tendencias”. Por esto, no dudaba en calificar a Vanzo como “un pintor proteiforme, en quien el afán de la búsqueda y el gusto de lo nuevo han producido una variedad de facetas.”⁶¹

La importancia de esta relación para la trayectoria de Fontana resulta indiscutible si se tiene en cuenta el rol que le cupo a Vanzo en el arte rosarino de las primeras décadas del siglo. Artista autodidacta, llevaba casi diez años de trabajo ligado a las artes plásticas al momento de fundar el taller compartido. Ya en 1919, una fecha muy temprana pensando tanto en la historia del arte local como nacional, realizaba trabajos experimentales que denotaban el conocimiento de los movimientos de vanguardia. La recepción de revistas europeas como *Der Sturm*, un hecho excepcional



Farfalle, 1937, cerámica policromada, 12 x 27 x 38 cm., Milán, Fundación Lucio Fontana



Ritratto di Teresa, 1938, mosaico policromado, 34 x 33 x 15 cm., Milán, Fundación Lucio Fontana

para la época, le permitió saber de las tendencias que revolucionaron el mundo europeo. En estos dibujos y acuarelas que probablemente sólo hayan circulado entre un reducido núcleo de pares e intelectuales cercanos al taller que compartió con Lucio, se podían leer los rastros del futurismo, el cubismo y la abstracción rusa.⁶²

Inclusive el propio Fontana, hacia el final de su vida, se refería a Vanzo como el “amigo y maestro” que lo había estimulado a seguir su vocación creadora: “Si yo seguí haciendo el artista, siguiendo esta gran pasión te lo debo a ti...”⁶³ Seguramente en este joven al que lo unían muchos puntos en común, encontró al par con quien discutir sobre sus inquietudes estéticas. Ambos tenían casi la misma edad, eran hijos de inmigrantes europeos, descendientes de familias de artistas, promotores de las vanguardias en una ciudad del interior del país, donde el campo artístico se había configurado muy poco tiempo atrás.⁶⁴ Juntos construyeron un ámbito que se transformó en centro de atracción para creadores e intelectuales interesados por el cambio cultural. Vanzo recordaría en una entrevista que cuando Pettoruti presentó en Rosario su primera exposición individual, en el año 1927, él “ya compartía con el escultor Lucio Fontana un taller, que era el lugar de reunión de todos los que comulgaban con las nuevas teorías y expresiones de arte del viejo continente”.⁶⁵

Ambos tuvieron un origen similar y sin embargo, el destino los condujo por derroteros sumamente diferentes.⁶⁶ La partida de Lucio a Europa y la permanencia de Julio en Rosario parecieran haber signado sus respectivos destinos. Nuevamente aparecería la elección del lugar de residencia y trabajo como responsable de la suerte artística de cada uno, una idea que fue sostenida por los mismos protagonistas. Al respecto, Julio Vanzo reflexionaba: “Con Fontana vivimos muchos años juntos y trabajamos bastante. Él se fue a Europa y yo me quedé en las antípodas. Él modelaba allá para la historia del arte y yo pintaba para mi familia y mis amigos.”⁶⁷ Hacia el final de su vida, Fontana también hacía hincapié en las distancias y dejaba entrever su incidencia en los éxitos alcanzados: “eres el único hombre y amigo que estimaba y admiraba como artista, y tu consejo y amistad fueron una suerte para mí. Después cada uno siguió su destino, y todas las veces que tenía algún éxito pensaba en ti, por qué Vanzo no está aquí conmigo, y ahora que vuelvo de Venecia con la suerte de ganar un gran premio, me parece injusto que tú no estés a mi lado. (...) tu obra de artista queda lo mismo entre los creadores del arte argentino.”⁶⁸

Sin lugar a dudas, es innegable el impacto que han tenido los centros metropolitanos en la vida de artistas e intelectuales y los desarrollos



Ambiente spaziale bianco, 1966, XXXIII Bienal de Venecia, realización en cooperación con el arquitecto Carlo Scarpa, destruido

que a partir de allí pudieron promover en sus respectivos campos.⁶⁹ Pero en lugar de conjeturar sobre los itinerarios que quizás pudieron construir pero no se concretaron, creemos preferible pensar en lo que efectivamente sucedió. Y en este sentido, destacar la calidad de la obra que cada uno de ellos desarrolló desde su lugar y con sus posibilidades. En cuanto a Fontana, no faltaron instancias laudatorias y reconocimientos a su labor, aunque muchos de ellos hayan llegado recién hacia el final de su vida. En el caso particular de Julio Vanzo, es notable la propuesta creadora que pudo elaborar desde un espacio periférico. Sin moverse de su tierra natal trabajó casi en forma contemporánea y dando una nueva torsión a las líneas estéticas que estaban convulsionando el suelo europeo. El hecho de que hasta hoy su nombre apenas haya sido mencionado en algunas historias del arte argentino, de un modo similar al desvanecimiento de las estadías de Fontana en nuestras tierras, en gran medida puede deberse a que el estudio de la modernidad en un campo geográficamente ampliado, que incluya “otros” espacios culturales y modernismos alternativos, sea recién un proyecto en ciernes.⁷⁰

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

¹ Entrevista con Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, Donato, 1969, citado en Jóppolo, Giovanni, *Fontana*, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1998, p. 69. Barbara Hess contrastó esta apreciación con la gran variedad de motivos y medios formales que comprende su obra. Cfr. *Lucio Fontana*, Köln, Taschen, 2006, p. 11.

² En su biografía del artista, Joppolo reconoció la poca información existente sobre los períodos argentinos. Jóppolo, *op. cit.*

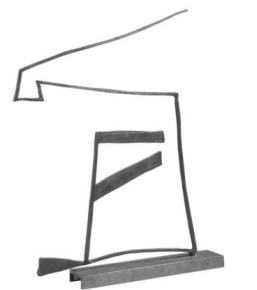
³ Sobre la caracterización del artista moderno y otras nociones vinculadas que permiten su emergencia y sentido histórico, consultar Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].

⁴ Tomamos la metáfora de la fábula de Karen Blixen, citada en la introducción de Cavarero, Adriana, *Relating narratives. Storytelling and Selfhood*, Londres / Nueva York, Routledge, 2000. El cuento sugiere que la secuencia de eventos intencionales o accidentales que componen una vida, cuando son vistos a la distancia por el mismo protagonista o por otro, configuran una suerte de dibujo con un significado. El dibujo sería la frágil historia de vida de cada ser humano. Según Cavarero, esta historia única sólo puede ser narrada desde una perspectiva póstuma o por alguien que no participe en los sucesos.

⁵ “A su regreso a Italia en la primavera de 1947, Fontana se compromete en forma inmediata con ideas completamente nuevas, en las cuales retoma el hilo conductor de sus intuiciones previas desde la escritura cursiva de los *tavolette graffite* de 1931 y 1932, desde la materialidad abrumadora del *Uomo nero* de 1930 y de los relieves de 1931.” Crispolti, Enrico, “Traccia per l’opera de Lucio Fontana”, en *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*. Bruxelles, La connaissance, 1974, tomo I, pp. 97-142: 115.



Scultura astratta, 1934, yeso policromado y hierro, 59 x 54 x 2 cm., s/d, col. part.



Scultura astratta, 1934, hierro policromado, 62,5 x 50 x 7 cm., Turín, Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo

⁶ Esta opción, mencionada por Revel, cuestiona uno de los principios inherentes a las biografías, por el cual se piensa tácitamente la vida como una trayectoria continua entre un comienzo y un fin, generalmente dados por el nacimiento y la muerte del sujeto estudiado. El historiador Roberto Zapperi realizó un análisis aislado de un segmento de la vida de Annibale Carracci, interrumpiendo la biografía antes de su partida a Roma, es decir, del momento de mayor reconocimiento. Al respecto cfr. Revel, Jaques, "La biografía como problema historiográfico", en *Un momento historiográfico: Trece ensayos sobre historia social*, Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 217-228.

⁷ Según este autor sólo sería posible comprender una trayectoria "a condición de haber construido previamente los estados sucesivos del campo" en el cual se ha desarrollado. Bourdieu, Pierre, "La ilusión biográfica", en *Cuadernos de literatura*, n° 9, FHyCE / UMSA, La Paz, 1998, pp. 5-16: 15.

⁸ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte...*, op.cit., p. 384.

⁹ Siguiendo a Nelly Richard nos proponemos la construcción de un conocimiento situado, que destaque las singularidades culturales de nuestros propios ámbitos, evidenciando las asimetrías de poder implícitas en los discursos académicos sobre las periferias, Latinoamérica en particular, enunciados desde un lugar metropolitano. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 185-206.

¹⁰ Pérsico, Edoardo, *Lucio Fontana*, Milán, Campo Gráfico, 1936.

¹¹ Zocchi, Juan, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.

¹² Ballo, Guido, *Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Ilte, 1970.

¹³ Juan Zocchi destacó este hecho: "La crítica europea se ha ocupado, con dedicación y amplitud, del artista, y de su obra, particularmente en Italia". "La aventura artística de Lucio Fontana", en *La Capital*, Rosario, 23-III-1941, segunda sección, s/p.

¹⁴ En respuesta a las teorías de la dependencia y sus implicancias en materia cultural, desde la década del ochenta diversos autores propusieron paradigmas explicativos alternativos al modelo centro / periferia. Entre ellos, Richard Morse cuestionó las hipótesis de una relación mimética entre metrópolis y ciudades periféricas. Analizando las respuestas originales

que emergieron en sitios distantes de los grandes centros urbanos y culturales de Occidente, instó a pensar tanto América Latina como el modernismo de un modo plural, no monolítico, de modo que fuera posible captar las lógicas internas de cada espacio. Desde esta perspectiva, cada región de América Latina poseería "arenas de acomodación y resistencia bajo la sombra de una autoridad influyente, aunque no omnipotente." "Ciudades "periféricas" como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)", en Morse, Richard y Hardoy, Jorge Enrique (comp.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985, pp. 39-62.

¹⁵ Crispolti, op. cit., p. 112. Esta lectura de la producción de Fontana en Argentina fue reformulada por el mismo autor en trabajos más recientes. Como ejemplo ver su artículo "Fontana y la abstracción", en Pacheco, Marcelo (cur.), *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2002, pp. 48-57.

¹⁶ La hegemonía del paradigma modernista que, siguiendo a T. Adorno, propugnaba la consecución de un estado más avanzado del material estético, obtuvo por muchos años la apreciación de grandes zonas del arte del siglo XX. Las revueltas posmodernistas posteriores a la década del sesenta permitieron la incorporación de sectores desestimados por la historia del arte, tales como las formas de la figuración y los realismos. Al respecto Cfr. Huyssen, Andreas, "El mapa de lo posmoderno", en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1986], pp. 306-380.

¹⁷ Ballo, op. cit., p. 53.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 85-86.

¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

²⁰ Sobre las repercusiones de sus presentaciones en los Salones de Artistas Rosarinos de 1926 y 1927 ver Mouguelar, Lorena "Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina", en AA.VV., *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, UNLP, octubre de 2005. En cuanto a la exposición que organizó junto a Vanzo en Galería Renom, a finales de 1940, Slullitel recordaba que "provocó tanta resonancia como indignación en nuestro medio. Los muñecos coloreados, terribles y más o menos antropomórficos, de Fontana, no podían sino suscitar resistencias y censuras de parte de los académicos, los clásicos, los formalistas.". Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968, p. 68.

²¹ Las cartas a los familiares y amigos fueron recopiladas como anexo en el citado libro de Guido Ballo. Algunos fragmentos traducidos fueron transcritos en el texto de Jóppolo, op. cit.; tal fue el caso de estas líneas fechadas el 15-XII-1933, pp. 16-17.

²² Esta carta al padre fue escrita mientras trabajaba en la Cerámica de Sevres, el 24-X-1937, *ibidem*, p. 34.

²³ Ballo, op. cit., p. 44-45.

²⁴ Estas expectativas quedaron registradas en las cartas a su padre y a amigos que escribió a partir de 1937, cuando tras un encuentro con Alfredo Guido comenzó a vislumbrar la posibilidad de un regreso temporal a su patria, que se extendería por más tiempo del previsto a causa de la guerra. Jóppolo, op. cit., p. 44 y ss.

²⁵ Carta del 29-I-1935. *Ibidem*, p. 40.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

²⁷ Whitfield, Sarah, *Lucio Fontana*, Londres, Hayward Gallery, 1999, p. 176.

²⁸ La alternancia entre "realismo académico" y "una línea más expresionista" que culminó en la propuesta espacialista, "reitera y condensa el ciclo de su trayectoria anterior." Giunta, Andrea, "Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires", en AA.VV., *Lucio Fontana: un seminario*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, 1998, pp. 95-138:109.

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁰ *Ibidem*, p. 125.

³¹ *Ibidem*, p. 109.

³² Giunta, Andrea, *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes JBC, 2004, p. 32.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Al respecto cfr. Mouguelar, Lorena, "Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario", en *Separata <El artista y la ciudad: homenajes>*, año II, n° 3/4, Rosario, CIAAL / UNR, octubre de 2002, pp. 1-41.

³⁵ *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1968], p. 260.

³⁶ Cfr. Jóppolo, op. cit.

³⁷ Crispolti, 1999, p. 26.

³⁸ Entrevista con Carla Lonzi, citado en Jóppolo, op. cit., p. 63. Estando aún en Argentina, hacía un contrapunto entre su obra y la de Antonio Sibellino: "busco la luz más que la forma, la expansión más que la contención; por eso trabajo rápido, lo bastante como para no destruir el impulso; por eso soy enemigo del mármol; es una materia exigente y a mí me gusta concederme libertades...". Pettoruti, Emilio, op. cit., p. 261.

³⁹ Ghilioni, Emilio, "Fontana, Rosario: tres momentos" en AA.VV., *Lucio Fontana: un seminario*, op. cit., pp. 23-94.



Signarina seduta, 1934, yeso policromado, 84 x 103 x 83 cm., Roma, col. part.



Mujer con máscara, 1940, yeso policromado, 166 x 53 x 43 cm., s/d.

⁴⁰ En cada uno de estos períodos experimentó con la cerámica en forma sistemática. Pero ya en 1926, con su *Bailarina de charleston*, realizada y expuesta en Rosario, había trabajado con este material.

⁴¹ Al respecto consultar nuestro artículo "Arlequines y Pierrots: la defensa de la libertad y la cultura en los años '40", en *Avances*, año X, n° 11 (2), Córdoba, CIFFyH / UNC, 2006-2007, pp. 97-113.

⁴² Mantovani, Dante, "Lucio Fontana, artista indeterminado, en *La Capital*, Rosario, 11-IX-1941, p. 10.

⁴³ En esta ocasión envió a Buenos Aires muchas de las esculturas que había expuesto en Rosario a finales del año anterior, conformando un conjunto de 37 piezas entre las cuales había bronce, yesos, ceras, terracotas y cerámicas esmaltadas. La muestra se extendió entre el 26-VII y el 2-VIII de 1941. Al respecto, cfr. "Esculturas y cerámicas de Lucio Fontana", en *La Prensa*, Buenos Aires, 24-VII-1941, p. 14.

⁴⁴ Todas fueron reproducidas en Crispolti, Enrico, *Fontana. Catálogo generale*, Milán, Electa, 1986, la última edición que pudimos consultar. La Fundación Fontana de Italia tiene previsto para 2011 la publicación de un catálogo general actualizado a cargo del mismo autor, que seguramente aportará valiosos datos sobre la vida y obra del artista.

⁴⁵ Para el autor, estos trabajos de intensa expresividad reelaboraban "antiguas tradiciones populares". Ballo, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁶ Zocchi, Juan, "La aventura artística de Lucio Fontana", en *La Capital*, Rosario, 23-III-1941, segunda sección, s/p.

⁴⁷ Rossi, Attilio, "Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody", en *Sur*, año VII, n° 28, Buenos Aires, enero de 1937, pp. 93-97. Este activo promotor del arte moderno también fue coleccionista y contó en su acervo con *Uomini* de 1932.

⁴⁸ Ghilioni, *op. cit.*

⁴⁹ Estos términos provienen de la conceptualización de "antagonismo", mediante la cual Renato Poggioli describe uno de los rasgos o momentos constantes del vanguardismo. Específicamente, se refiere a las discordias generacionales que se producen como modo de rechazo hacia el pasado. Al respecto cfr. *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

⁵⁰ Borrador de carta de Julio Vanzo a Lucio Fontana nunca enviada, reproducida en "Cartas", [041] *Revista de arquitectura y urbanismo*, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, n° 1, Rosario, oct-nov-dic de 1997, p. 46-48.

⁵¹ Jóppolo, *op. cit.*

⁵² "El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana", en *La Nación*, Buenos Aires, 6-VI-1943, 3° sección, p. 2.

⁵³ "En memoria de Ernesto Celli", en *La Capital*, Rosario, 18-VI-1925, p. 14.

⁵⁴ En este sentido, podemos mencionar también su participación en una importante exposición organizada en Rosario, entre diciembre de 1925 y marzo de 1926. Allí envió dos yesos titulados *Giocatrice di Tennis* y *Aurora*. Mouguelar, Lorena, "Los comienzos de Fontana en el arte. Primer acercamiento al 'primitivismo'", Rosario, documento de trabajo, 2008, mimeo.

⁵⁵ Las palabras son de Antonio J. Pascuale, citadas por Ghilioni, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Ballo, Guido y Trini, Tommaso, "A Modern Pagan", en Enrico Crispolti (ed.), *Fontana*, Milán, Charta, 1999, pp. 85-89: 88.

⁵⁷ Jóppolo, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ El fragmento pertenece a una antología de textos de artistas recopilada por Leonardo

Siniggalli en 1954 y citado por Barbara Hess, *op. cit.*, pp. 14-15. La autora vislumbró en esta ambición de combinar pintura y escultura "un eco de los orígenes de Fontana como miembro de una familia de artistas que trabajaba en los dos géneros".

⁵⁹ Carta a Giampiero Giani, parcialmente transcrita por Jóppolo, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁰ Extracto del libro de Edoardo Pérsico, transcrito en Crispolti, *op. cit.*, 1999, p. 89.

⁶¹ Catálogo exposición Vanzo, Buenos Aires, Galería Bonino, 1953, p. 4-5.

⁶² Sobre los primeros años en la trayectoria artística de Julio Vanzo y las corrientes estéticas que influyeron en su obra temprana, ver Mouguelar, Lorena, "1919: Cubismo y Futurismo en Rosario", en *Separata <El arte y la técnica>*, año V, n° 10, Rosario, CIAAL / UNR, noviembre de 2005, pp. 13-27.

⁶³ Fragmentos de una carta fechada el 25-VI-1966 y transcrita en Ghilioni, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁴ Julio Vanzo había nacido también en Rosario, en 1901. Hijo de un inmigrante del Tirolo austriaco, su abuelo y bisabuelo por línea paterna también habían sido pintores. "En el mundo del arte rosarino. El arte debe ser 'comprendido' por el espectador, destaca el pintor Julio Vanzo", en *La Capital*, Rosario, 20-IV-1958, pp. 13 y 16.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁶ Jacques Revel avala la productividad de plantear biografías comparadas. A partir de un libro de Roberto Zapperi valora esta opción dado que permite reconstruir "los posibles ofrecidos a unos actores (...) aquellos que efectivamente fueron puestos en práctica". Revel, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁷ Palabras del artista citadas en Gudiño Kramer, Luis, "Julio Vanzo", en AA.VV., *Cuatro artistas del Litoral*, Santa Fe, Colmegna, 1945, pp. 7-15: 13.

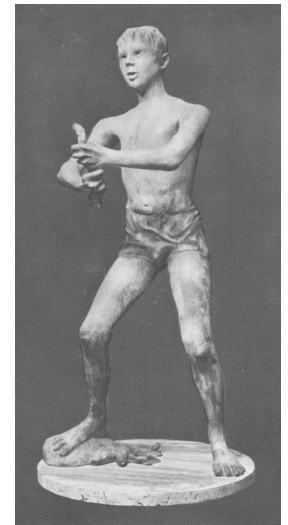
⁶⁸ Carta de Fontana a Vanzo, 25-VI-1966, *op. cit.*

⁶⁹ Para asir este tipo de experiencias fueron de utilidad las hipótesis de Raymond Williams sobre la función de los inmigrantes provenientes de regiones periféricas en los movimientos de vanguardia europeos. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

⁷⁰ Huyssen, Andreas, "Geografías del modernismo", en *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010, pp. 23-46. Las propuestas de Huyssen para abordar el modernismo a escala mundial, superando la clásica circunscripción del fenómeno a las ciudades metropolitanas y los experimentos culturales que en ellas se generaron, pueden resultar productivas para construir una historia del arte argentino más abarcadora.



Il focinatore (Pescatore), 1933, yeso policromado, altura 173 cm., Milán, col. part.



Muchacho del Paraná, 1942, bronce, 164 x 72 x 60 cm., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"

