

# S E P A R A T A

año X / n° 15 / octubre de 2010



## Crónicas de entreguerras

Silvina Rabinovich / Entre los mástiles del puerto y la luz del libro:  
los linóleos de José Marín Torrejón

Silvia Dolinko / Impresiones sociales. Una lectura sobre  
la tradición del grabado en la Argentina

Lorena Mouguelar / Lucio Fontana en Argentina: relecturas

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

Director:  
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:  
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,  
Iván Hernández Larguía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,  
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

ISSN 1853-3353

Correspondencia:  
Dorrego 124  
2000 Rosario  
Argentina  
e-mail: [adrianayguillermo@express.com.ar](mailto:adrianayguillermo@express.com.ar)

Portada: José Marín Torrejón, *Calle de Suburbio*, 1938, grabado s/ papel, 13 x 10,8 cm.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN  
"JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.  
e-mail: [propuesta@steel.com.ar](mailto:propuesta@steel.com.ar)

### Silvina Rabinovich\* / Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón

José Marín Torrejón realizó su primera exposición individual en 1939, de manera bastante tardía si consideramos la intensa participación desplegada en exhibiciones colectivas y la madurez alcanzada por su obra. Según se destacaba en artículos periodísticos que anticipaban el evento, era además la primera muestra de carácter individual que se realizaba en un barrio de la ciudad. Hasta ese momento tampoco resultaba usual que se desarrollaran presentaciones colectivas más allá del radio céntrico y su habitual circuito de difusión. Precisamente, fue la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio la que asumió esa importante iniciativa: a través de la organización de salones de "extramuros", llevaba la producción de sus asociados a espacios más distantes, convocando a un nuevo público de vecinos, familias y obreros. Marín Torrejón era miembro del grupo y uno de los promotores más comprometidos con estos emprendimientos. El año anterior había formado parte de la *Tercera Exposición de Barrio*, realizada en el mismo ámbito que ahora recibía su propia muestra: la Biblioteca Popular e Infantil Mitre. Esta entidad se hallaba ubicada en una zona por entonces periférica, la sección Sexta, donde el artista residía. Motivado por aquella experiencia grupal desplegada en su barrio, pocos meses después presentó el ambicioso proyecto de un *Ciclo Artístico Científico y Cultural* para dirigir en esa biblioteca.<sup>1</sup> Incluía todo tipo de actividades plásticas y literarias, conferencias sobre temas estéticos, científicos y sociales, concursos, torneos de ajedrez, conciertos y espectáculos desarrollados en las salas o en su entorno. Desde estas actividades se proponía una oferta cultural variada y que al mismo tiempo resultara atractiva para convocar a un público más amplio que el habitual lector. La entidad se abría a su comunidad trascendiendo la tradicional función restringida al préstamo de los libros –que como señalaba el artista, muchas veces reposaban encerrados en sus estantes– y se transformaba, según expresaba en uno de sus escritos, en una "una avanzada de cultura viviente, despierta, dinámica, presente y augural".<sup>2</sup>

La actividad que el pintor eligió para inaugurar tan vasto plan fue, sugestivamente, su *Exposición pictórica individual*. Podemos imaginar, conociendo el singular empeño que lo llevaba a impulsar estas acciones de alcance popular, la significación que para el artista todo aquello asumía. Esto aparecía de algún modo reflejado en las notas periodísticas que hacían alusión al "dilecto cariño" con el que venía preparando esta muestra,<sup>3</sup> y al

compromiso asumido con “la dedicación y el cuidado que requiere ponerse en contacto con el pueblo”.<sup>4</sup>

Desde otro de los artículos de promoción del ciclo y la muestra inaugural, la cantidad y diversidad representada por las cuarenta y seis



Fig. 2: S/T, [Casa sobre la barranca], S/F, grabado s/ papel, 15,8 x 18,3 cm.

obras intervinientes era calificada como “un resumen de su vida artística, llevada a cabo con la honestidad de propósitos que le caracteriza”. La selección proponía exhibir un recorrido por los más variados procedimientos técnicos que el creador llevaba explorados y ser también abarcadora de distintos temas, a partir de imágenes que no hubiesen sido expuestas con anterioridad. La mayoría de estas obras habrían sido realizadas poco tiempo antes, quizás especialmente para la ocasión, y algunas en los años previos. Por eso, este “resumen de vida artística” no hacía simple referencia a un compendio retrospectivo de su prolífica producción que ya sumaba muchos años. A la luz de otros aspectos señalados de su persona, tal calificación adquiere connotaciones más amplias. A modo de presentación, el pintor aparecía reconocido no sólo como cultor de la plástica: citando su labor periodística en la crítica teatral y literaria, daba cuenta de una actuación profesional que se expandía también hacia aquellas áreas.<sup>5</sup> A continuación, destacaba el hecho de tratarse de “su primer muestra individual” –cuestión resaltada con anticipación, desde el titular del mismo– y que se realizara “en su propio medio de estudio, la sección Sexta.”<sup>6</sup>

Meses después de aquellos primeros anuncios y ya en torno a su presentación, el retrato fotográfico del pintor acompañó dos de las notas publicadas en *Tribuna* y *La Reforma*. En ambos, a través de la expresión serena y alegre desde la que parece dirigir la mirada al lector, el retrato evidencia la intención de recalcar sobre la personalidad del artista, considerando relevante el conocimiento del autor por parte del público.<sup>7</sup> El titular de gran tamaño en los dos artículos, hacía referencia al “pintor rosarino Marín Torrejón” y, en ese sentido, a su identidad como creador de la región. El epígrafe de una de estas imágenes, con tipografías que compartían el tamaño de otros titulares, repetía nuevamente esa filiación.<sup>8</sup> Esta identidad se instituye así como un atributo importante en la apreciación de la obra.

Según señalamos, una cualidad destacada de su “vida artística” era la “honestidad de propósitos” que, según agregaba, debía resultar “aleccionadora para aquellos que sólo trabajan para éxitos inmediatos”.<sup>9</sup> Con términos muy similares se había dirigido el artista en la crítica de una exposición hacia el final del ciclo, al resaltar la “línea de trabajo y dedicación” de

los participantes “en momentos de desequilibrio y de exitistas que siguen determinada moda de pintar”.<sup>10</sup> Ambas declaraciones hacían referencia a la incursión de otros pintores en los “ismos” de “moda”. Considerada su labor como un “trabajo” que requiere estudio y compromiso, el significado de esa “honestidad” se comprende a través del tipo de imagen que se produce. Su lenguaje tiene como referente directo a la naturaleza, en oposición a las complejas proposiciones de la vanguardia. Esta concepción se articula con la función social atribuida al arte. Las gestiones implementadas desde Refugio en los barrios se erigían desde estos mismos principios: el grupo se pronunciaba a favor de la “sencillez” de la obra figurativa que podía ser entendida por el público masivo y popular.

La correspondencia planteada entre el naturalismo de la imagen y la actitud de su productor, no constituye un hecho aislado. David Batchelor ha analizado la forma en que este tipo de valoraciones opera sobre creadores vinculados con las llamadas “vueltas al orden” hacia los años veinte, señalando cómo aquello aparece enfocado desde “la propia naturalidad del temperamento de los artistas y en el enorme acercamiento personal hacia su trabajo”.<sup>11</sup> La producción de Marín Torrejón, como veremos más adelante, puede ser interpretada desde estas perspectivas. El artista proyecta una mirada intimista sobre ese ámbito que constituye su espacio de vida y como tal, envuelve un universo afectivo. Su actitud involucra una coherencia con las opciones temáticas, las formas y prácticas estéticas: en el caso singular de este pintor, además de ser “su propio medio de estudio” objeto de producción plástica y literaria, es escenario de una intensa labor cultural. Se trata entonces de las distintas dimensiones que hacen a una “vida artística” fundada desde la lealtad hacia determinados ideales.

Al igual que los salones de barrio que constituyen su precedente más directo, los *Ciclos Artísticos, Científicos y Culturales* se planteaban como una acción paulatina cuyos frutos se recogerían en un plazo esperable, “en breve tiempo”.<sup>12</sup> La intervención del artista en todos aquellos emprendimientos daba cuenta de una tarea constante que se diferenciaba de quienes desde esta visión, plegándose a las últimas tendencias del arte y el pensamiento, sólo perseguían “éxitos inmediatos”. Así, los “propósitos” que aquella sentencia distinguía, contrastaban de un modo tácito con los de otros sectores del campo artístico con quienes había pugnado desde Refugio.<sup>13</sup> En particular, con los pintores vinculados a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, que a pesar de haberse disuelto para entonces por completo, aún tenía una presencia simbólica



Fig. 3: S/T [Lluvia], 1938, grabado s/ papel, 10,5 x 8,5 cm.

muy fuerte en el espacio local como referente del compromiso estético y político.<sup>14</sup> Lejos de las urgencias revolucionarias que tensaban este accionar, Refugio se aproximaba a las formas más moderadas del modernismo.<sup>15</sup>

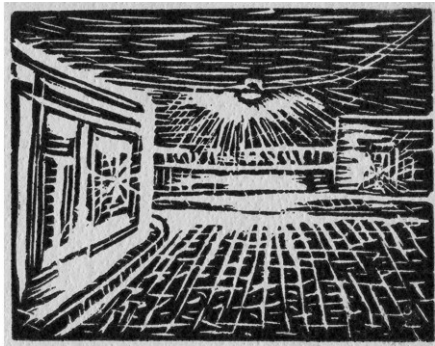


Fig. 4: S/T [Esquina de la cortada], 1938, grabado s/ papel, 11,5 x 9 cm.

### Con espíritu inquieto

La valoración del artista a partir de su vinculación con el barrio se repite en numerosas ocasiones. Ya había sido señalada en notas críticas referidas a la *Tercera Exposición de Barrio*, en las que aparecía reconocido entre los demás miembros por su origen, que “pertenece en esencia al barrio de la sexta”, antes de hacer otra clase de consideraciones estéticas.<sup>16</sup> Como en su precedente –la *Primera Exposición de Motivos de Barrio* que establecía aquella especificación temática– intervino con nueve obras referidas en su totalidad a ese entorno: *Calle de suburbio*, *Al borde de la barranca*, *La cortada*, *Día gris en la cortada*, *Motivo de Plaza López*, *Casillas*, *La loma*, *Viejo nocturno* y *Casa sobre la barranca*.<sup>17</sup> Seguramente por el carácter representativo de la obra y su autor, *Calle de suburbio* (fig. 1, ubicada en la portada) fue elegida para acompañar uno de los anuncios de la inauguración. Forma parte de un conjunto de pequeños linóleos realizados en este período, que presenta en primer plano una esquina bordeada de árboles, con su típica arquitectura de casas bajas y calles estrechas. Si bien es la única imagen identificada con su título a partir de esta publicación, hemos conseguido reconocer otros de la serie como *Casa sobre la barranca* (fig. 2), presentado también en esa muestra. Es un grabado de factura similar –montado también sobre un cartón texturado y contorneado con una fina línea negra a modo de marco– que representa una casona próxima a la costa del Paraná o al arroyo Saladillo. Probablemente se trata de la misma casa que observamos en obras fechadas en la década anterior, en una serie de dibujos en grafito y en el óleo *Casa de la loma* que intervino en el *Salón Nexus* de 1926. Esa obra debió tener una significación especial para el pintor: obteniendo uno de los premios estímulo de “Nexus”, recibía el primer reconocimiento con este carácter.<sup>18</sup> La casa tiene una galería en el frente con un techo inclinado sostenido en los extremos por parantes. Esta vez, se ve junto a otras dos construcciones de estructura cúbica que parecen dependencias de la misma. Por detrás, sobresale la silueta de un árbol similar a los de *Calle de suburbio*, con un follaje que parece troquelado sobre el cielo que comparte con una nube de gran tamaño. Desde su concepción sintética, el grabado se diferencia de aquellas otras obras de igual temática, concebidas formalmente con mayor profundidad espacial y

amplitud de grises. En muchas producciones como esas, encontramos la insistencia sobre un motivo con mínimas diferencias de detalles o ligeros desplazamientos del punto de vista, resueltos con distintos lenguajes técnicos. Los títulos tienen alguna variación como en el caso de *Casa de la loma* y *Casa sobre la barranca* o son idénticos.<sup>19</sup> Las dos formas cúbicas de la casona que no aparecen en las imágenes previas, quizás fueron construidas con posterioridad. Y es muy probable que el artista frecuentara los mismos recorridos a través de los años, plasmando en sucesivas versiones la permanencia o las transformaciones de su fisonomía.

Del título de la charla que ofreció en la clausura de aquella *Tercera Exposición de Barrio*, puede deducirse la importancia asignada a su localización geográfica como una marca de identidad: “En la sexta: El cuadro frente al río y entre dos avenidas” señalaba el área alcanzada por la muestra y sus alrededores, reflejados en los paisajes de quienes se habían sumado a la consigna, desde las calles del vecindario a las orillas del Paraná. Hacía referencia al ámbito de su exhibición y de manera implícita, daba cuenta de esta práctica que resultaba habitual en muchos pintores: el recorrido por las periferias recogiendo estímulos estéticos, como una especie de *flânerie*.<sup>20</sup> Algunas de estas imágenes constituían los bocetos para el desarrollo posterior en el taller con otros recursos técnicos como en el caso de estos grabados. Pero también solían presentarse como obra en forma de “apuntes”, conservando la pureza de los trazos y la espontaneidad del registro. *Calle de suburbio* y *Casa sobre la barranca*, los dos grabados presentados en esa oportunidad, parecen demarcar los extremos imaginarios de este recorrido.

Otros linóleos de esa serie fueron exhibidos al año siguiente en su *Exposición pictórica individual*. Parece ser que por entonces se dedicó especialmente a la experimentación de este procedimiento, ya que la mayor parte de ellos corresponde a 1938 y los que no están fechados mantienen rasgos estilísticos afines, similitudes en el formato pequeño y el tipo de papel empleado. Éstos fueron presentados en pares como “dípticos” y también en un “tríptico”. En dos fotografías de periódicos que documentaron el acto inaugural de su muestra, puede verse por detrás de la concurrencia las obras dispuestas sobre las paredes de la sala. Algunas de mayor tamaño, probablemente los óleos y acuarelas, y el resto organizadas por grupos. La mayor parte de éstas era presentada sobre un cartón de tono contrastante a modo de marco. Esto permitía superar aspectos que resultaban restrictivos en las galerías privadas, en cuanto a la dificultad económica que significaba montar una exposición de estas dimensiones. A partir de planos



Fig. 5: S/T [Árboles], S/F, grabado s/ papel, 4,3 x 12 cm.

generales, ambas imágenes ponen acento en el aspecto social del evento. El conjunto de las obras aparece distante, mientras que sobre el primer plano es posible reconocer a los asistentes de aquel público integrado por



Fig. 6: S/T [Motivos de poda], S/F, grabado s/ papel, 13,5 x 10 cm.

hombres, mujeres y niños, vecinos del barrio y los alrededores. Casi amontonados ante la cámara que no alcanza a mostrarlos en su totalidad, el encuadre fragmentado manifiesta la intención de dar cuenta de esta asistencia populosa. En función de reforzar aquella connotación, el epígrafe de una de ellas comenzaba indicando este rasgo: “Parte del público que concurrió a la exposición del periodista pintor José Marín Torrejón...” El autor de la muestra era destacado a través de su mención desde el titular.<sup>21</sup> La otra imagen compartía el mismo criterio a nivel visual,

y aunque el titular omitía el nombre de su protagonista, acompañaba la foto con una expresión habitual en muchas de esas notas: siendo “concurrido por un selecto público”, le otorgaba el mismo prestigio que a todo “acto cultural” promovido desde sus páginas.<sup>22</sup>

En la nómina que hemos hallado publicada, las obras se enuncian agrupadas desde sus procedimientos técnicos: óleos, acuarelas, lápices acuarelados, lápices color, dibujos, grabados y monocopias. Los grabados en punta seca, aguafuerte y sobre todo en linóleo, son los que figuran en mayor número. Como anticipamos, uno de los aspectos destacados en las gacetillas era la cantidad de obras que, siendo todas ellas “inéditas”, evidenciaban “el espíritu inquieto y la variedad de recursos que distingue al expositor”.<sup>23</sup> A partir de aquella intención de ofrecer un panorama amplio, el extenso repertorio de temas y procedimientos alcanzaba desde el paisaje de barrios y márgenes dominantes en su producción hasta la naturaleza muerta, como en el caso de los óleos *Flores mustias* y *Tiestos*, así como la figura, evidenciado en títulos como el dibujo *Mi padre*, o en *Mary*, una escultura realizada en modelado. También, dentro de este recorrido a través de los distintos géneros encontramos un interior, el óleo *Rincón de estudio*, que se vale de uno de los temas que resultan más frecuentes entre los cultores de las “vueltas al orden”.<sup>24</sup> En el período de entreguerras, la reflexión sobre los elementos del arte y la propia práctica artística apareció en las preferencias temáticas de muchos pintores. Desde el retorno a planteos formales y compositivos previos a los violentos quiebres operados por las vanguardias, la inclinación hacia géneros clásicos como el paisaje, los interiores, los desnudos y naturalezas muertas, operó como un modo de reivindicación del oficio.<sup>25</sup> De este modo, además de la representación de aquellos paisajes en los que se desenvolvía con especial

fluidez, la muestra abarcaba todo el espectro de aquellas exploraciones que impulsaba su “espíritu inquieto”.

En esa selección, resulta también muy significativa la inclusión de ciertos tópicos paradigmáticos de la historia del arte a través de los cuales, a modo de cita, el artista inscribe su obra en determinadas tradiciones plásticas. Nos referimos por ejemplo al dibujo *La comida de los pobres* —que desde su analogía temática remite a *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giúdice— o la acuarela *Impresión*, que junto a *Últimas luces* y *Efecto de sol*, a través de la representación de sensaciones atmosféricas y lumínicas hace referencia al tratamiento gestual y evanescente de los paisajes que dieron origen al movimiento impresionista. Esos títulos se corresponden especialmente con procedimientos pictóricos que permiten el despliegue suelto de las pinceladas y de los trazos propios de aquél. Por eso también resulta posible encontrarlos en óleos que aluden a momentos del día como *Mediodía en Punta Barrancas*, *Claro de luna* y la monocopia *Atardecer*, o a estaciones como *Otoñal* y *Primavera en la Chacra*, así como en los lápices acuarelados *Otoño en Plaza López* y *Barriada en Otoño*. Por su recurrencia, estos últimos manifiestan el interés del artista por los ambientes y el cromatismo propio de la época, de los amarillos, naranjas, ocre y tierras. Pero los temas atmosféricos y climáticos son tratados aún con prescindencia del color en su producción gráfica. Varios de los dibujos y grabados son “nocturnos”, como la punta seca que lleva ese mismo nombre. Los linóleos *Lluvia* (fig. 3) y *Esquina de la cortada* (fig. 4) fueron exhibidos en un díptico, mostrando escenas del barrio que transcurren en la oscuridad de la noche. La cortada fue muchas veces objeto de sus obras. La imagen que hemos identificado representa ese espacio próximo, la vista inmediata que el pintor podía ver desde su casa situada en esa calle a poco más de una cuadra de la biblioteca. En el centro, suspendido sobre el ancho de la calle de adoquines, cuelga un farol encendido cuyos reflejos impactan sobre los vidrios de las casas lindantes. También en *Lluvia* un foco situado sobre un ángulo de la calle irradia destellos en múltiples direcciones. Toda la imagen se cubre de finos segmentos de luces y agua cayendo en forma oblicua, empujada por el viento, mientras un transeúnte avanza por una vereda secundada de pinos que no parecen brindarle resguardo. A lo lejos, por detrás de la hilera de casas bajas, se eleva la torre de una iglesia. Y la que parece ser aquella misma cúpula, está presente en una punta seca de 1937 que se trata posiblemente del mencionado *Nocturno*. Se halla tras un tapial de baja altura, integrando un conjunto de paralelepípedos colocados en una perspectiva ambigua. Su estructura geométrica contrasta



Fig. 7: S/T [Motivos de poda], S/F, grabado s/ papel, 11,5 x 11 cm.

con la ondulación libre de las ramas de un sauce que avanzan desde esa posición hasta el primer plano. La situación imprecisa de las formas dada a partir de sutiles alteraciones espaciales, desplazamientos de líneas o ligeros rebatimientos, genera una sensación de extrañamiento, de atmósfera enrarecida.<sup>26</sup> También los entornos diurnos que describimos de *Calle de suburbio* y *Casa sobre la barranca* transcurren en un ambiente calmo, contenido, que parece suspendido en el tiempo.

En esos escenarios, el artista se aproxima a los climas propios de la pintura metafísica. Hallamos esta impronta en muchas de sus producciones realizadas desde mediados de la década. En una serie dedicada al ferrocarril que realizó para la *Primera Exposición de Motivos de Barrio* en el Club Ferroviarios del Puerto, con estaciones vacías y trenes detenidos,

observamos su filiación con la obra de Giorgio De Chirico.<sup>27</sup> Este tema, que fue tratado en diferentes momentos de su producción, aparece esta vez en *Al lado de las vías*, uno de los lápices acuarelados. Desde las últimas décadas del siglo anterior, la instalación de las redes ferroviarias había ido modificando progresivamente el paisaje y la vida del lugar. Pero en sus imágenes, el tren se percibe ya integrado al medio, asumiendo un significado muy diferente de aquel que tiempo atrás había constituido uno de los símbolos más emblemáticos de la velocidad de las máquinas y las nuevas tecnologías. Las vías aparecen muchas veces vacías o transitadas por los habitantes del lugar que las recorren sin prisa, como si nunca esperaran su paso. Cuando se encuentra una locomotora o algún vagón suelen estar detenidos, transcurren en un letargo semejante al de los personajes. La presencia de figuras de aspecto misterioso o la ausencia total de seres humanos y animales es otro de los rasgos recurrentes. Esas obras se relacionan así con el conjunto de dibujos y grabados realizados en estos años sobre barrios suburbanos de calles solitarias. Las tonalidades frías acromáticas y los contrastes de valores bajos con tendencia hacia los violetas y azules, resultan especialmente propicios para plasmar aquellos espacios inquietantes. Estos lenguajes parecen haber sido un medio privilegiado para desplegar sus indagaciones formales. Como en muchos de sus contemporáneos, se evidencia el impacto que tuvieron los desarrollos de la pintura moderna italiana desde los años veinte y también los realismos alemanes, ampliamente conocidos a partir de las sucesivas exposiciones que llegaron al país. En el medio local, fundamentalmente por su difusión a través de catálogos, reproducciones y comentarios críticos que el pintor estudiaría con especial interés.<sup>28</sup> Entre las demás obras presentadas en esta ocasión, un linóleo de formato vertical

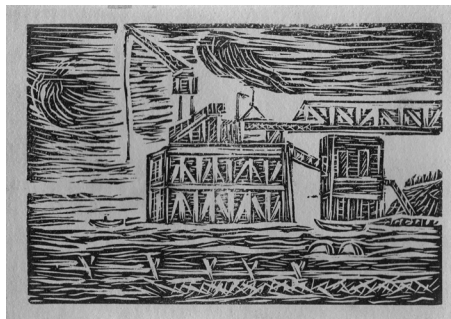


Fig. 8: S/T [Muelles], S/F, grabado s/ papel, 18,5 x 12,5 cm.

que podría tratarse de *Árboles* (fig. 5) evoca también esa clase de ambientes a partir de algunos de los rasgos típicos de su iconografía. Los troncos desnudos dispuestos en secuencia a través de una diagonal, se proyectan sobre un espejo de agua. Es el fragmento estrecho de un espacio donde sólo parecen morar aquellos árboles, en una existencia silenciosa. *Reflejos*, el único aguafuerte de la muestra, probablemente se trata de una obra realizada en 1936 que explora una vez más esos juegos especulares de repeticiones rítmicas: dos árboles frondosos y de gran altura que alcanzan el borde superior, con troncos que se desdoblán simétricamente sobre la costa prolongando sus contornos hasta el primer plano. De esta manera, la figura de los árboles atraviesa toda la imagen.

Los árboles son unos de los elementos más frecuentes en sus imágenes. En cambio, la figura humana aparece de manera aislada. *Motivos de poda* (fig. 6), uno de los dípticos que componen la serie de linóleos mencionada, incluye a sus protagonistas. En el primero de ellos, en el frente de una casa, dos personas de apariencia sencilla desempeñan la actividad recogiendo hojas en grandes cestos. La expresión del rostro de la figura del primer plano, lograda sintéticamente a partir de tres trazos agudos y la posición reclinada de los cuerpos, demuestra el esfuerzo realizado. Al lado, un árbol con la fronda colmada junto a una bolsa de gran tamaño, muestra que aún queda mucho por hacer. En la otra imagen (fig. 7), un carro tirado por un caballo transporta los restos resultantes de la poda. En *Apunte de patio*, otro de los dibujos resuelto con tinta y pluma, el horno de pan junto a un fuentón y algunas macetas, el corral de aves y un conejo tras el tejido de alambre, testimonian aquellas actividades cotidianas que se desarrollan especialmente en los barrios y márgenes de la ciudad. Con mayor frecuencia, las tareas perpetradas se sugieren en ausencia de quienes las realizan, a través de objetos que las evocan. Podemos pensar esta clase de alusiones y el intimismo de su mirada desde la apreciación de Michel De Certeau, para quien: “Los objetos también, y las palabras, son huecos. Allí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas del andar, el comer, el acostarse...” El universo de lo cotidiano adquiere un singular espesor por la afectividad implícita de las vivencias a las cuales remite. Desde esa concepción “los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que no está”.<sup>29</sup> Y en especial los interiores, como expresa este autor, revelan el aspecto más sensible del mundo personal: los ambientes, los objetos, el mobiliario y el modo en que se disponen, cada detalle, “todo compone ya un relato de vida”.<sup>30</sup> Estos



Fig. 9: S/T [Palmeras], S/F, grabado s/ papel, 10,5 x 9,8 cm.

escenarios proponen atmósferas de existencia serena, en armonía, donde el tiempo aún transcurre en esa cadencia, lentamente. En un presente de veloces transformaciones, la elección de estos motivos puede entenderse como una práctica de identidad, un modo de afianzarse en el entorno más inmediato. También, como una manera de preservar costumbres, valores y formas de vida que podrían quizás desaparecer.

### Muelles, palmeras y fuente

El tema del trabajo fue abordado por el artista en diversos momentos de su producción. Los linóleos titulados *Los trojeros* y *Muelles*, el ya citado *Primavera en la chacra* y el óleo *Puerto*, entre otros, reflejan esa zona de sus inclinaciones temáticas donde el paisaje asume connotaciones ligadas a las tareas domésticas y el mundo laboral. En *Muelles* (fig. 8) se pueden ver los puentes, elevadores y grúas de las cerealeras ubicadas en la costa.



La pesada estructura sumerge su base en aguas desafiantes que se remueven como las nubes del cielo, advirtiendo una tormenta. Entre las ondulaciones del río flota una canoa que, construida con una textura similar a la de las olas, se torna casi imperceptible, parece ser de su misma esencia. En análisis previos,<sup>31</sup> consideramos entre los rasgos más significativos de su obra la relación que el artista establece con la naturaleza, donde ésta aparece exacerbada en su magnificencia. En sus

paisajes suburbanos la vegetación reverbera en múltiples planos de colores y texturas, desplazando la presencia humana cuyo único vestigio son las pequeñas casas. Éstas prácticamente desaparecen en la densidad de pastizales y arboledas o se perciben diminutas en la extensión de las llanuras. Cuando en algunas de ellas hay depósitos o galpones rurales, sólo se dejan ver segmentos de éstos, que corren igual suerte: las incontenibles masas vegetales parecen reclamar la invasión de sus dominios. En aquella imagen, el agua y la fuerza de la tempestad que se avecina, representan la jerarquía de lo natural.

*Muelles* había sido presentado en un tríptico junto a *Palmeras* (fig. 9) y *Fuente* (fig. 10). Las relaciones temáticas, que en principio podrían parecer disímiles, se establecen partir de su referencia a distintos aspectos del paisaje de la zona, la plaza del barrio y el río: dos espacios especialmente significativos en la vida de sus moradores, también revestidos de lo natural. Mientras que para muchos de ellos el río representaba el trabajo en el puerto o tal vez también la pesca, la plaza constituía un lugar de paseo y encuentro familiar. A partir de algunas de las actividades de los ciclos

culturales que se desarrollaron allí, este ámbito habitual de esparcimiento se vio resignificado. La Plaza López fue el escenario privilegiado de diversos eventos al aire libre y objeto de muchas de las obras que produjo el artista por entonces. La plaza de su barrio, construida con especies arbóreas exóticas, captó singularmente su atención. Muchas de estas imágenes la presentan en diversas vistas con coníferas y arbustos podados en forma esférica, cercados por senderos curvos, las palmeras y su tradicional fuente central, título de aquellos linóleos. En *Fuente*, este elemento ornamental aparece en un extremo, mezclado entre las plantas y las ramas de los árboles con sus frondas tupidas. Los parques parecen reproducir en otra escala, dentro de los contornos urbanos, una porción de esa naturaleza que esta vez ha sido intervenida por el hombre, sometida al diseño y la organización paisajística. Se trata una vez más de esta nueva fisonomía del suburbio que venía siendo intervenido por el hombre y que de distinta manera, tornaba visible los signos de la modernización en los márgenes.<sup>32</sup> Muchas de las imágenes que produce por entonces envuelven estas cuestiones.

Luego de su exposición individual, una gacetilla que especificaba las condiciones y reglamentos de la siguiente actividad –el *Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles*– fue publicada junto a otro de sus linóleos (fig. 11).<sup>33</sup> Este certamen consistía en el desarrollo de las obras en presencia del público y de eventuales transeúntes –en abierto desafío a los rigores que supone la intemperie en época invernal– en el perímetro de las calles que rodeaban la entidad. A través de esta original modalidad, el pintor apelaba al “acercamiento intenso entre artistas y vecinos” y a favorecer el encuentro entre los propios creadores para “congregarse hasta conocerse más estrechamente”. El tema propuesto era la representación en el lugar de “motivos sencillos” que reflejaran algún sector de ese mismo paisaje. Por el contenido de la imagen, resulta posible que esa pequeña estampa haya formado parte del catálogo. Resuelta a partir de una suerte de collage, da cuenta de las nuevas incursiones formales que comienza a desplegar desde entonces. Esta etapa de su producción coincide con el apartamiento de los cargos ejercidos en la agrupación Refugio. Podemos pensar entonces que, distanciado de las normativas estéticas que tácitamente regían entre sus asociados, el artista sintiera mayor libertad para experimentar otros lenguajes. Si bien tematiza ciertos aspectos del barrio, ya no responde a una visión unitaria de un espacio real. Dentro del formato rectangular de la imagen una línea recorre el contorno de una paleta de pintor, atravesada por dos grandes pinceles que surgen del orificio del pulgar. Sobre la superficie de la paleta se desarrolla un pequeño paisaje: un barco de



Fig. 11: S/T, grabado s/ papel, 6,7 x 5,4 cm. “Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles”, Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a Zona Norte, fechado 29-6-1939.



Fig. 12: S/T, grabado s/ papel, 3,8 x 3,2 cm. Catálogo Exposición Segunda Muestra de los Alumnos del Curso de Dibujo y Pintura de la Biblioteca, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.

gran calado irrumpe con fuerte oleaje hacia un grupo de casas o galpones del puerto. La profundidad de esta escena contrasta con la frontalidad de aquellos materiales generando una percepción ambivalente que remite a la virtualidad del espacio pictórico. El repertorio iconográfico consigna así diversos rasgos del evento, reuniendo en una superposición de planos sucesivos el paisaje y los elementos del oficio plástico. Los premios del concurso consistían precisamente en pomos de óleos y acuarelas, lápices de colores y pinceles. Éstas eran, como señalaba Marín en esa ocasión, las “herramientas que no deben faltar en la lucha del obrero y del artista”.<sup>34</sup> En estos símbolos visuales, encontramos expresada aquella idea del “progreso” moderno que, de acuerdo a su entender, debía integrar lo material y lo cultural. Podemos encontrar en la figura del barco un referente de la modernización como elemento vinculado al trabajo portuario, particularmente ligado a este barrio, y al mismo tiempo como símbolo del impulso de avance, o más precisamente de “avanzada”, que erigía el lema de la biblioteca.<sup>35</sup> La estructura formal en punta y la actitud de choque del buque recuerdan otra de sus metáforas, que en un artículo previo señalaban aquellas necesidades culturales que los ciclos culturales venían a cubrir en los sectores periféricos, trascendiendo sus fronteras: “El ansia de saber, en la masa obrera del barrio avanza como cuña al centro de la ciudad”.<sup>36</sup> En este sentido, las “herramientas de trabajo”, unificaban en “la lucha del obrero y del artista” las distintas connotaciones que asumían en este ámbito: la identidad de los habitantes de aquel “barrio típicamente de trabajadores”, del artista que se define asimismo como un obrero del arte y la cultura que busca “el contacto popular” y la tarea conducida desde la biblioteca que “trabaja por el porvenir cultural de la sección sexta”. Estas consideraciones aparecieron publicadas en forma de una invitación firmada por el pintor, donde convocaba abiertamente a los “camaradas” a sumarse a la acción. Resultan muy sugestivas también sus palabras finales, que convertían aquella experiencia en una imagen plástica, a partir de la alusión a los elementos del lenguaje: “debe ser una fiesta de la línea y del color puesta sobre la tela dominguera del barrio de la Sexta”.<sup>37</sup>

Se ven enlazados a través de esta clase de imágenes visuales y literarias, los fundamentos mismos de su producción estética y cultural, donde la vida y la obra en aquel barrio aparecen amalgamadas de un modo indisoluble. Hallamos declaraciones análogas en una nota publicada dos años después, cuando próximo a finalizar el *Tercer Ciclo*, el artista vislumbraba la promisoriosa evolución de su proyecto en la biblioteca: “Espíritus

privilegiados que leen en el alma del niño y del grande y en la naturaleza el inmenso poema del ideal y de la belleza, se agruparon un día no muy lejano, y entre el bosque de mástiles de nuestro puerto, entre el humo de las chimeneas que laboran el progreso material, y cerrando los ojos a las ambiciones, se reunieron un día en torno a la luz redentora del libro y realizaron su sueño. Así la Biblioteca Mitre puede empezar su historia, la que está escribiendo con nuevas páginas que honran a sus gestores”. El título aludía nuevamente a su lema pero esta vez, reemplazando la noción de “avanzada” por la de “cruzada”, remitía a las implicancias heroicas de aquella empresa a la cual se habían consagrado.<sup>38</sup>

La pintura y la literatura, la naturaleza y la cultura, la belleza y las aspiraciones de mejoramiento social, son conceptos y valores que se vertieron a través de su obra sobre ese barrio y sus márgenes. En pequeños linóleos como aquél, con los que el artista fue acompañando los catálogos y presentaciones de las diversas actividades de los ciclos culturales,<sup>39</sup> se tornan visibles muchos de aquellos símbolos: la iconografía del paisaje suburbano y los tópicos modernos, los materiales y los géneros del arte, la literatura y el conocimiento a través del libro, la pluma y la luz; y también la poesía y los albores de la imaginación libre, en los de impronta surreal (fig. 11 a 15).<sup>40</sup>

En el conjunto de grabados descubrimos una imagen que quizás sintetiza todos aquellos ideales, reuniendo en su composición ambos lenguajes, figura y texto, en una suerte de collage (fig. 16). Representa un rostro de perfil que se prolonga en las palabras *Tuve un sueño*. El texto que emana del área de la boca insinúa la posibilidad de una elocución, pero también alcanza los ojos, siendo más probable su origen el de un pensamiento. La figura con los párpados cerrados y los cabellos sueltos que se abren en líneas hacia el espacio, sugieren la permanencia de ese estado de ensoñación, a pesar del tiempo verbal en pretérito. Desde la conjugación de la primera persona, el pintor se incluye en la acción: por la expresión apacible del rostro, a través de las comisuras de los labios ligeramente elevadas, la noción de “sueño” puede también interpretarse como el mensaje esperanzador de un futuro promisorio. Y si nos permitimos imaginar esta enunciación como una proyección de su labor en la biblioteca a través de los ciclos, podemos entonces pensar que aquella ilusión sobre “el porvenir de la Sexta”, en buena parte se había cumplido.<sup>41</sup>



Fig. 13: S/T, 3,9 x 3,8 cm. Catálogo Exposición Primera Muestra de Plásticos Socios de la Biblioteca, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.

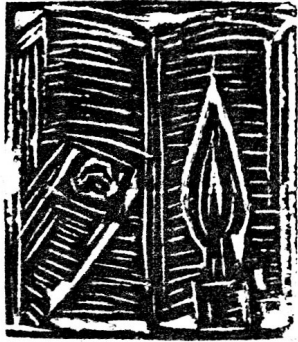


Fig. 14: S/T, 4,1 x 3,6 cm. Catálogo Exposición El Arte Plástico en la Ciudad: Zona Norte, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1943.

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

<sup>1</sup> Refugio organizó tres Exposiciones de Barrio entre 1934 y 1938. He trabajado sobre la participación del artista en estos salones y en la dirección de los ciclos en la ponencia "El paisaje más cercano: visiones sobre la ciudad y los barrios desde la obra de José Marín Torrejón", presentada en las *XIII Jornadas del Área Artes* del CIFFyH de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

<sup>2</sup> "Biblioteca escapada al sueño de museo. La Popular e Infantil «Mitre» de Rosario", Archivo Biblioteca Popular e Infantil Mitre, atribuido a CGT, fechado 20-1-1939.

<sup>3</sup> Entre otros, "La Biblioteca Popular «Mitre» iniciará sus actividades", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Reforma*, fechado 15-2-1939.

<sup>4</sup> "De Rosario. Biblioteca Popular e Infantil «Mitre»", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a CGT, fechado 30-4-1939.

<sup>5</sup> Su actividad como articulista y escritor estuvo ligada a las primeras revistas de arte y literatura que aparecieron en Rosario. Desde la edición de *Pagana* hacia 1919, se desempeñó en diversas publicaciones como la revista semanal y deportiva *Fantoches* en 1925 y en las décadas siguientes en el periódico *Refugio* y el informativo *La Cortada*, colaborando también en los diarios *Tribuna*, *Crónica*, *Democracia*, y en las revistas *Nuestra Gaceta*, *Micrófono* y *Brújula*, entre otros. La mayor parte de las notas referidas a las actividades desarrolladas en la Biblioteca Mitre pueden ser atribuidas a su autoría.

<sup>6</sup> "La Primer muestra de Marín Torrejón", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La República*, fechado 17-2-1939. La muestra fue inaugurada el 20 de mayo de ese año.

<sup>7</sup> Para el análisis de las fotografías periodísticas hemos considerado el estudio de los procesos de connotación de la imagen desarrollados por Roland Barthes. Entre éstos, la importancia de la actitud de los sujetos retratados a partir de "la pose" o los "objetos". El pintor exhibe sólo su rostro y se presenta como un hombre común, sin otros atributos –como podrían haber sido sus materiales, el taller o sus obras– según solían retratarse otros artistas. Cfr. "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>8</sup> Roland Barthes asigna una función "parasitaria" a los textos que acompañan a estas fotografías, que tienen el propósito de reforzar e insuflar otros significados. *Ibidem*. Los artículos citados son: "Mañana se inaugurará la muestra del pintor rosarino J.M. Torrejón", atribuido a *Tribuna*, fechado 19-5-1939, y "El pintor rosarino Marín Torrejón", atribuido a *La Reforma*, fechado 25-5-1939, Archivo Biblioteca Mitre.

<sup>9</sup> "La Primer muestra de Marín Torrejón", *op. cit.*

<sup>10</sup> El titular anticipaba esta cuestión: "Suma de valores y de trabajo. Tal es en síntesis la muestra que se realiza en la B. «Mitre»", artículo sin procedencia, Archivo Biblioteca Mitre. El artículo está firmado con sus iniciales: "J.M.T."

<sup>11</sup> El autor analiza los comentarios de críticos y pintores contemporáneos. Entre ellos, cita las palabras de André Dunoyer de Segonzac "...trato de expresar con lo mejor de mi talento y con todo mi amor aquello que amo: un paisaje francés, una mujer bella (...) el estado de gracia se revela en contacto con la naturaleza", pronunciándose luego contra el intelectualismo. Cfr. Batchelord, David, "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial," en Briony, F., Batchelord, D. y Wood, P., *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 14.

<sup>12</sup> "Y de esta manera los barrios populares, exentos hasta ahora de medios activos de cultura, podrán ser en breve tiempo los que devuelvan con creces a la ciudad un aporte que recibiera como enseñanza en días de incertidumbres como los que corremos, pero propicios para la siembra de ideas y conceptos". Esta declaración aparecía poco después de inaugurarse la

*Primera Exposición de Barrio*. "Agrupación Artistas Plásticos 'Refugio'", en *La Capital*, Rosario, 20 de enero de 1934, p. 11.

<sup>13</sup> Esto hace referencia a las tensiones y pujas que se producen entre los agentes del campo artístico por ganar posiciones en el mismo. Cfr. Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" en Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*, Méjico, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.

<sup>14</sup> La referencia a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos es recurrente a pesar de los años transcurridos. En una de las notas de promoción de la Tercera Exposición de Barrio, se hacía una alusión directa a la misma: "Ni aún los que se titularon pomposamente poseedores de una nueva técnica, con el señuelo de llevar el arte al corazón del pueblo, han realizado en nuestro medio tarea que pueda catalogarse como provechosa en este sentido". "Biblioteca Infantil «B. Mitre»", en *Tribuna*, Archivo Biblioteca Mitre, fechado 1938.

<sup>15</sup> Este concepto permite distinguir, dentro de las producciones modernas, las versiones más moderadas frente a las acciones revulsivas de la vanguardia, que aparecen planteadas en Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

<sup>16</sup> "Se clausura la Exposición de «Refugio» en la B. Mitre, hoy", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Tribuna*, fechado 1938. Participaron Joaquín Álvarez Muñoz, Tito Benvenuto, Luis Correal, Federico Evangelista, José Marín Torrejón, Pallade de Solari Fontana, Alfonso Milanes, Rubén Manuel Marín, Eduardo Orioli, Natalio Roda, Inés Rotenberg y Juan Strasser.

<sup>17</sup> Catálogo exposición *Tercera Exposición de Barrio*, Rosario, Biblioteca Mitre, 1938.

<sup>18</sup> El *Salón Nexus* fue presentado ante la interrupción del certamen local durante esos años. El artista formaba parte del grupo homónimo que lo organizó. Cfr. Mouguelar, Lorena, "Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina", en *3º Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, FAU/UNLP, 2005, CD Rom.

<sup>19</sup> Al respecto, una de las acuarelas presentadas en su *Exposición pictórica individual* se titula *Sobre la loma*. Estas similitudes también se producían entre los artistas del grupo, lo cual evidencia la afinidad de sus preferencias. *Junto al arroyo*, otra de las acuarelas que integró su muestra, lleva el mismo nombre que un óleo de Tito Benvenuto presentado en la *Tercera exposición de Barrio*, así como su linóleo *Esquina de la cortada*, es homónimo respecto al óleo que Federico Evangelista envió en la misma ocasión, junto a *Impresión y Motivo suburbano*.

<sup>20</sup> Con las peculiaridades de su caso –y en particular lejos de la característica experiencia en la multitud metropolitana– el artista condensa algunas de las figuras que encarna el *flâneur* en los estudios de Walter Benjamin, como productor de "textos ilustrativos" desde su obra plástica, incursionando además como productor de "textos periodísticos" y "textos literarios" que plasman esas experiencias. Cfr. Frisby, David, *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, pp. 41-44.

<sup>21</sup> "En la Exposición de Torrejón". Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Crítica*, fechado 24-5-1939.

<sup>22</sup> "Se realizó un acto cultural en la biblioteca «Mitre»", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Capital*, fechado 24-5-1939. Era frecuente, en este tipo de eventos y en este periódico en especial, que se resaltara la dimensión popular de la muestra sin detenerse en las presentaciones, a diferencia de lo que solía suceder con los salones oficiales que mostraban numerosas reproducciones a página completa.

<sup>23</sup> "Biblioteca Popular e Infantil Mitre", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *La Acción*, fechado 19-5-1939.

<sup>24</sup> Estas vertientes plantearon la recuperación de las tradiciones plásticas de Occidente desde una mirada moderna, expresados a través de una "figuración de nuevo cuño" y las "nuevas



Fig. 15: S/T, 5,3 x 4,4 cm. Catálogo Exposición El Poema Andariego, Archivo Biblioteca Mitre, Rosario, 1941.

formas del realismo". Cfr. Clair, Jean, *Malinconia, Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999 y Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

<sup>25</sup> Una gran mayoría de artistas incursionaron en esta zona de intereses, donde el tema suele ser un pretexto para la indagación de problemas plásticos. Este aspecto fue estudiado en el contexto nacional por Diana Wechsler, quien señala el incremento en la presentación de naturalezas muertas en los Salones del período. Cfr. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en Burucúa, José Emilio (Director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

<sup>26</sup> Desde el uso de aquellos recursos visuales, es posible comprender estas obras dentro de las vertientes que Aldo Pellegrini llamó "Realismo poético", dado en este caso por las alteraciones formales casi imperceptibles, que generan un ambiente de cierta irrealidad. Cfr. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 46-47.

<sup>27</sup> Esta exposición corresponde al *Segundo Salón de Barrio* de Refugio realizado en 1936, por intermedio de la biblioteca "Aureliano Suárez" de ese club. Expusieron: Tito Benvenuto, José M. Cafferata, Francisco García, Juan Strasser, Natalio Roda, Alfonso Milanés, Sebastián Besso, J. de Camilia, Rubén Marín, Joaquín Álvarez Muñoz, Isidoro Mognol, Luis Correale y José Marín Torrejón.

<sup>28</sup> Sobre la incorporación de estas tendencias Cfr. Wechsler, Diana, "Itinerarios del noventa.

Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata", en *Separata «Figuración y abstracción»*, año VI, n° 11, Rosario, CIAAL/UNR, noviembre de 2006, p. 3-18, y Fantoni, Guillermo, "Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño", en *Separata «Caminos hacia Gambartes»*, año III, n° 5 y 6, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2003, pp. 1-27.

<sup>29</sup> De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. I "Las Artes del hacer", México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 120-121.

<sup>30</sup> De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. II "Habitar, cocinar", México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 147-150.

<sup>31</sup> Rabinovich, Silvina, "Paisajes y estrategias: Refugio en los años '30", en *Separata «Un mundo próximo»*, año V, n° 9, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2005, pp. 19-46.

<sup>32</sup> Uno de los artículos periodísticos referidos a la *Primera Muestra Relámpago: plaza López a través del lápiz y el pincel*, del último de estos Ciclos, revela una percepción que condensa los presupuestos que venimos señalando. Según explicaba, artistas y aficionados "debían captar rincones del viejo paseo, lleno de sugerencias, con sus arboledas añosas y sus canteros, que aunque modernizados, conservan aún la conformación general de sus primeros tiempos". "Se Realizó Hoy en la Plaza López un Original Ensayo de Difusión del Arte. Muchos Jóvenes Participaron", atribuido a *Tribuna*, Archivo Biblioteca Mitre, fechado 23-5-1943.

<sup>33</sup> "Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Zona Norte*, fechado 29-6-1939.

<sup>34</sup> "Concurso Pictórico al Aire Libre para Noveles", *op. cit.*

<sup>35</sup> El lema es "Una avanzada de cultura en la sección sexta".

<sup>36</sup> "Marzo, Mes de Nueva Amorosa Vida Junto al Libro", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Tribuna*, fechado 24-3-1939.

<sup>37</sup> "Invitación a un concurso Pictórico al Aire Libre", *op. cit.*

<sup>38</sup> "Una cruzada de la cultura en la Sección Sexta", Archivo Biblioteca Mitre, atribuido a *Simiente*, fechado noviembre de 1941.



Fig. 16: S/T, S/F, grabado s/ papel, 18,3 x 10,8 cm.

<sup>39</sup> En todos éstos se plantea una concepción análoga de la imagen, que condensa a modo de síntesis elementos relacionados con algún aspecto del evento o de su entorno. Y en este sentido, se relacionan con aquel carácter "ilustrativo" atribuido a la imagen en el marco de estos Ciclos. Cfr. Rabinovich, Silvina, "Por el porvenir de la Sexta: los Ciclos Culturales en la Biblioteca Mitre", en Libro Electrónico de las *V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*, Rosario, FHyA/UNR, 2008.

<sup>40</sup> Analizamos estos linóleos en "Imágenes entre palabras. Pequeños grabados de José Marín Torrejón", en *Avances*, n° 14, Córdoba, Área Artes del CIFFyH/UNC, 2009, en prensa.

<sup>41</sup> Si bien se vincula por su materialidad con los demás linóleos analizados, desde la figura de cabellos ondulantes y los movimientos de las curvas del fondo la imagen remite a una estética simbolista, y permite también suponer que haya sido concebida en un momento más temprano de su producción.

## Silvia Dolinko\* / Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina

Si bien no creemos que haya técnicas ideológicamente neutras, es cierto que su empleo puede adquirir significados muy diversos. Éste es uno de los campos en que mejor puede verse la dialéctica entre práctica artística y contexto.

Néstor García Canclini<sup>1</sup>

En 1963, los artistas agrupados en la *Mesa de grabadores* aludían a la contemporánea transformación del “contenido popular” del grabado “para entroncarse decididamente en las corrientes estéticas que inquietan a las nuevas generaciones; deja de ser documental para dar cauce a la imagen personal del artista; no deja de ser punzante, irónico y combativo como en otras épocas, sino que simplemente enriquece su forma, usa un lenguaje contemporáneo e incorpora además a su quehacer una nueva militancia: la estética”.<sup>2</sup> En esos mismos tiempos, Alberto Nicasio sostenía que “el grabado contemporáneo se divide en dos grupos antagónicos: los figurativos que siguen la línea tradicional y popular, y los abstractos a quienes solo preocupan los puros valores estéticos”.<sup>3</sup> Estas lecturas eran sostenidas en un momento de clara renovación del grabado, cuando se incorporaban nuevos soportes, procedimientos y materiales<sup>4</sup> a la vez que eran exploradas nuevas posibilidades en términos de lenguaje visual como, por ejemplo, la realización de imágenes abstractas.<sup>5</sup>

Esta renovación fue muy resistida por parte de los artistas que sostenían la férrea ortodoxia de la disciplina. Planteadas en términos de oposición figurativos/abstractos, sus lecturas forzaban una división del campo gráfico para demarcar la especificidad de esa producción: si en el argumento de Nicasio aparecía señalada una división entre posturas estéticas, Adolfo Bellocq explicitaba su oposición a los postulados modernistas al sostener que el grabado tenía como estricto fin tanto “la divulgación científica, política, y religiosa, como la propagación cultural con sentido popular y humano. No fue ni será un medio de diversión de formas y complemento de colores, vacío de intención o hueco de mensajes. Es y será siempre un exponente de la presencia artística en un grito de protesta o de rebeldía frente a la hora de angustia o de incertidumbre de los pueblos.”<sup>6</sup> En esos tiempos de confrontación de poéticas y de revisión de discursos, Bellocq -único sobreviviente del grupo de los Artistas del Pueblo- era uno de los más reconocidos referentes de una sólida tradición del grabado en la Argentina.<sup>7</sup>

Discutida y revisada desde los años sesenta, esta tradición se había ido construyendo y desarrollando durante la primera mitad del siglo XX en conjunción con un proceso de paulatina valoración de esta producción en el seno del campo artístico, comprendida en su dimensión de obra de arte múltiple y cristalizada a través de la fórmula *grabado original*.<sup>8</sup> Desde la puesta en juego de determinados ejes iconográficos, de estrictas convenciones procedimentales, de específicos usos de la imagen y de la valoración de ciertos artistas, se fue conformando un canon o, en términos de Raymond Williams, una *tradición selectiva*, al operarse una selección y reselección de nombres e imágenes en función de sostener una continuidad *deseada*.<sup>9</sup> Es entonces sobre la tradición del grabado -especialmente en su rol de arte social- que se centra el presente trabajo, proponiendo algunas lecturas sobre sus convenciones y tópicos, sus nombres centrales y espacios de visibilidad que operaron en la conformación del canon de la gráfica social en la Argentina.

### Parámetros para la imagen gráfica

Partiendo de su especificidad de obra multiejemplar, el grabado fue desde las primeras décadas del siglo XX una práctica artística frecuentada en función de la difusión de proyectos culturales o “civilizatorios” -como aquellos sostenidos en los primeros años del siglo por Pio Collivadino o Mario Canale-,<sup>10</sup> como vía para la ilustración literaria, o bien para la propagación de contenidos sociales o militantes vinculados a las políticas de las izquierdas. En todos los casos, si la particularidad de este medio radicaba en su posibilidad de difundir discursos visuales en forma plural, resultaba imperativo que las imágenes multiplicadas a través del grabado resultaran visualmente accesibles y de fácil decodificación en sus contenidos narrativos o programáticos. Una imagen comprensible.

Así, los artistas gráficos argentinos sostuvieron hasta entrados los años cincuenta un exclusivo imaginario figurativo a partir de estrictos lineamientos iconográficos y técnicos que, aunque no fueran enunciados abiertamente, operaron como parámetros regulatorios de la disciplina. A partir de reducidas modalidades de impresión -xilografía, aguafuerte, litografía- multiplicaron sus imágenes en estampas de sintéticos contrastes de planos o netos trazos lineales sobre fondos neutros: eran, eminentemente, grabados *monocromáticos*. Aunque es evidente que existían excepciones -estampas decimonónicas en color como las conocidas imágenes de Bacle o Pellegrini, o las primeras experimentaciones cromáticas en el aguafuerte realizadas por Alfonso Bosco a principios del siglo XX- el blanco y negro



Lino Enea Spilimbergo, S/T, aguafuerte, 25 x 32 cm.

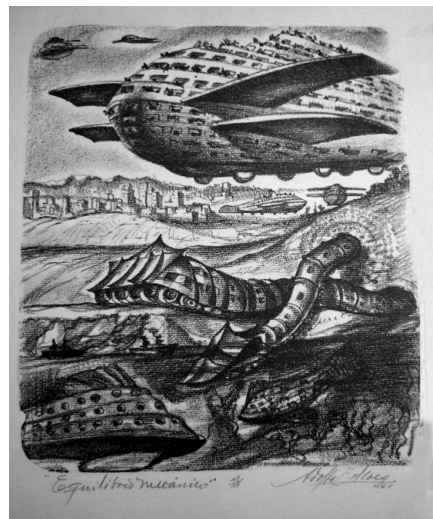
constituyó la norma, y el uso del color la excepción a una regla implícita que circunscribía al grabado a este restringido binomio. La lectura canónica remarcaba al factor cromático como un elemento vinculado a lo pictórico,

tendiente a lo decorativo y extraño al mundo de lo gráfico: “el complemento de colores no aporta sino un valor accesorio y convencional a los ya concretados en la plancha incisa, y por otra parte, bajo el punto de vista ortodoxo de la técnica restan calidad y pureza al medio, invadiendo jurisdicciones que pertenecen a la pintura”, sostenía la lectura purista de Víctor Rebuffo en 1948.<sup>11</sup> Abriendo moderadamente las posibilidades gráficas, Fernando López Anaya planteaba varios años después que: “el grabado en color debe ser realizado en forma que no desvirtúe su condición de estampa”.<sup>12</sup>

A la vez, la *condición figurativa* de la imagen gráfica fue un parámetro demarcatorio durante décadas a partir de un abanico temático que también pareció delimitarse ya en los primeros lustros del siglo pasado.<sup>13</sup> En este sentido, Adolfo Bellocq circunscribía los tópicos gráficos a “paisajes, aspectos de nuestras ciudades y sus costumbres, reflejos del espíritu y la vida provinciana, y en general de todo aquello que es característicamente nuestro y que viene a engrosar el caudal artístico y documental de nuestro país”.<sup>14</sup> Estas temáticas se asentaban contemporáneamente a otro repertorio asociado a un grabado de corte social, abordado también por el propio Bellocq.

El enfoque del grabado en su estrecha vinculación con la difusión de contenidos sociales y políticos es posiblemente uno de los aspectos más reconocidos de la tradición gráfica. A partir de la potencial circulación seriada de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido constituye un *topos* a partir del cual se ha entendido frecuentemente a esta producción. Así, la estampa múltiple resultó una vía para la transmisión de imaginarios críticos en vistas del potencial efecto movilizador de su circulación plural, y también debido a sus características técnicas: su sencillez de realización, el reducido costo del material, la posibilidad de efectuar ediciones amplias impresas velozmente y de fácil transporte por el soporte de papel.

En estas imágenes primaron los discursos visuales de denuncia y testimoniales, por ejemplo, respecto de los cambios en lo urbano como marco para los intercambios sociales: vistas de la calle y la ciudad moderna como el escenario de las reuniones y la acción política; también como el ámbito de la cultura popular; el puerto y los barrios, el hombre inmerso en



Adolfo Bellocq, *Equilibrio mecánico*, 1941, reporte litográfico, 31,1 x 27,7 cm.

la gran urbe, los espacios de sociabilidad, entramaron una puesta en imagen de las lecturas sobre la ciudad como conformador de la sensibilidad moderna y del devenir existencial de los sujetos. Si las xilografías de Víctor Rebuffo o las litografías de la serie “Buenos Aires” de Guillermo Facio Hebequer, resultan emblemáticas en este sentido, también se puede pensar dentro de esta línea iconográfica a las vistas de la periferia urbana desplegadas, por ejemplo, en la obra de Mario Cecconi o Juan Grella.<sup>15</sup> La imagen de los trabajadores realizando o padeciendo sus tareas, o bien en pie de lucha, resultó otro de los ejes temáticos desarrollados desde el grabado social; la representación de las actividades de obreros, campesinos (como en la obra de Rebuffo o Giambiagi) u oficinistas (representados por Clement Moreau) es asociable a otra lectura en clave intimista de este mismo tópico, como los ajados rostros de ancianos que pueden ser entendidos en tanto indicadores de las marcas del tiempo y los efectos de la dureza del trabajo, tal como desarrolló Lino Spilimbergo en algunos de sus aguafuertes. Sin embargo, son probablemente las imágenes de denuncia aquellas que constituyeron el núcleo temático clave desplegado desde la gráfica social; realizadas especialmente en las décadas del treinta y cuarenta, se trata de estampas que planteaban cuestionamientos respecto del hambre y la pauperización proletaria, la conmoción ante eventos internacionales como los avances del fascismo, la Guerra Civil Española, la llegada al país de exiliados y refugiados, la Segunda Guerra Mundial y los nuevos desastres de la guerra.

### El canon del grabado político, entre lo local y lo internacional

Encuadrando “la verdadera misión” del grabado en los emprendimientos que imbricaban las luchas políticas con la función social del arte, Demetrio Urruchúa proclamaba en 1933 que “en razón de su posibilidad de fácil circulación y penetración en la mente popular, cuando es una expresión gráfica de la vida del pueblo, debe colocarse entre uno de los medios más eficaces de vinculación y elevación.”<sup>16</sup> Imágenes de trabajadores combativos, madres indigentes, desposeídos y vagabundos; el puerto, los talleres y otros escenarios del trabajo y la sufrida cotidianeidad de las clases bajas circularon en distintos medios locales especialmente desde los años veinte, cuando la práctica del grabado comenzaba a ser reconocida y extenderse como recurso artístico, en correlación con la expansión de la impresión fotomecánica como recurso de multiplicación industrial y de nulo prestigio en términos de su valoración simbólica.<sup>17</sup>



Abraham Vigo, *Nazifascismo*, 1945, aguafuerte-aguatinta, 32 x 24,3 cm.



Pompeyo Audvert, ilustración para *España en sí de Clemente Cimorra*, c. 1940, xilografía con buril, 14 x 10 cm.

La recurrencia a dos nombres consagrados sintetizó la idea del sentido social del grabado: la alusión *quasi* obligatoria a Goya y Daumier como referentes centrales operó como canon del grabado comprometido. Estos nombres fueron retomados hace algunos años por Eva Cockroft para aludir a la condición del medio gráfico como “el único acercamiento apropiado para la expresión artística de temas sociales”: “A causa de la dominancia en la pintura y la escultura del abstraccionismo, la mayor parte del arte latinoamericano de conciencia social expuesto en los Estados Unidos durante los años cincuenta era de artistas gráficos y no de pintores. En la tradición de Goya y Daumier, quienes habían establecido la legitimidad de imágenes enojadas, mordaces y satíricas para criticar asuntos políticos y sociales, el comentario social era [más] aceptable en las artes gráficas que en la pintura”.<sup>18</sup> En su lectura, la autora señala una implícita escisión entre el arte “autónomo” y el “comprometido”, planteando una división del trabajo artístico en el que el plano social -regresivo, en términos modernistas- correspondería a la esfera de producción del arte gráfico, en este caso, latinoamericano.

Sin embargo, el arco de referentes era más amplio de acuerdo a los movimientos y la dinámica del campo cultural, y las imágenes de algunos gráficos alemanes como Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz, del flamenco Frans Masereel, o de los mexicanos José Guadalupe Posada y, poco después, de los miembros del Taller de Gráfica Popular, también consolidaban la idea del grabado como vehículo para la difusión del discurso social o comprometido. Si la recepción de los mexicanos resulta un poco más tardía,<sup>19</sup> las obras de estos artistas europeos circularon fluidamente en Buenos Aires ya desde fines de los años veinte. Especialmente las obras de Kollwitz eran bien conocidas tanto por su publicación en revistas como por su presentación en exposiciones en la galería Müller, uno de los pocos espacios comerciales que por aquellos años incluía en su agenda de muestras al grabado.<sup>20</sup> Justamente a raíz de una exhibición de Kollwitz, en diciembre de 1933, Demetrio Urruchúa sostenía que “esta notable grabadora ocupa, conjuntamente con Grosz y Masereel, un puesto de combate en la avanzada contemporánea del arte, con el espíritu y las fuerzas renovadoras de la causa revolucionaria”.<sup>21</sup> Fueron sus imágenes basadas en una iconografía tradicional de la historia del arte -con temas como *Madre e hijo*- o sus representaciones de las luchas obreras que se enmarcaban en una línea de protesta y denuncia por las difíciles condiciones de los trabajadores, aquellas que impactaron especialmente en la obra de Guillermo Facio Hebequer, miembro destacado de la formación Artistas del Pueblo.<sup>22</sup>

Precisamente, las lecturas sobre el grabado social en la Argentina definieron su paradigma en torno a esta agrupación. Integrada por José Arato, Adolfo Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham R. Vigo, los Artistas del Pueblo desplegaron su programa tendiente a “interpretar la conciencia del pueblo”<sup>23</sup> y sus actividades principalmente a lo largo de las décadas de 1910-1920. Además de la participación con ilustraciones en la prensa de izquierda y en ediciones económicas de literatura, estos artistas organizaron la Sociedad Nacional de Artistas, el Salón de Recusados y el Salón de Independientes, “acciones con las que se enfrentan a su oponente de entonces, la academia. En esos años juveniles se trata de llevar al campo plástico las estrategias de la lucha obrera contemporánea, la ‘acción directa’.”<sup>24</sup> Su representación de obreros, ancianos y niños humildes, vagabundos y personajes del arrabal, madres en lucha y manifestaciones proletarias fue materializada generalmente dentro de las variables de lo gráfico -sobre todo el grabado en metal y la litografía- debido a su posibilidad de multiplicar su llegada a un público popular; a la vez, desde el uso de estas modalidades reivindicaban al arte como oficio manual, vinculando su propuesta a la lectura anarquista sobre el sentido de esta producción.

Fallecido Arato en 1929, las trayectorias de los restantes miembros de la agrupación fueron tomando perfiles diferenciados. En el marco de su estrecha participación en el Partido Comunista, Vigo prolongó sus imágenes sobre oradores políticos, como *El agitador* (1933) o de denuncia sobre la explotación capitalista y las luchas obreras en su producción centrada sobre los efectos del *Nazifascismo* (1945) y del “neofascismo”. Bellocq se incorporó rápidamente al circuito oficial: recibió el Primer Premio al grabado en el XIX Salón Nacional de 1929 y también enseñó -hasta 1955- en el taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes; en su producción alternó imágenes de contenido social, como el antibelicista *Equilibrio mecánico* (1940) o *Asilados* (1941), con otras obras dentro de los lineamientos del grabado de ilustración y “académico”, como él mismo definiera en 1935.<sup>25</sup> Ese año había fallecido Facio Hebequer, uno de los principales referentes del grabado social en la Argentina y el “artista del pueblo” que, a partir de un gradual proceso de revisión de su obra y reconocimiento de su figura, alcanzó el mayor prestigio simbólico de entre los miembros de esta agrupación.<sup>26</sup>

A principios de los años treinta, Facio Hebequer gozaba de un extendido consenso respecto de la trascendencia social que se desprendía de su obra gráfica. En esos tiempos signados local e internacionalmente por la crisis socioeconómica, por los debates sobre las posibilidades del arte re-



Gustavo Cochet, *Monstruo de la guerra*, c. 1939, xilografía, 13,6 x 9,8 cm.



Guillermo Facio Hebequer, *El refugio*, serie "La mala vida", litografía

volucionario y los alcances de la lucha antifascista, el artista desarrolló varias series de litografías y dibujos donde representó las difíciles condiciones de la vida de la clase obrera y los desposeídos.<sup>27</sup> Estas series, como *La mala vida*, *Apuntes de la calle* y *El conventillo*, se sitúan dentro de la "tercer época" de su obra, según la clasificación establecida al momento de la organización de su exposición póstuma, en julio de 1935.<sup>28</sup> La imagen de pesadumbre que atraviesa este período de su obra mutó en sus últimas imágenes, trocando el registro de denuncia de la marginalidad y la indigencia por una presencia progresiva del obrero en actitud combativa, como en la saga litográfica *Tu historia compañero* (1933). Eran momentos en los que Facio Hebequer reforzaba su posición anti-institucional y el tono militante de su obra.<sup>29</sup>

Profundizando su toma de distancia respecto de su anterior inscripción en el marco institucional -como, por ejemplo, su exposición de 1928 en la Asociación Amigos del Arte-<sup>30</sup> en esos tiempos el artista salía a "la calle verdadera".<sup>31</sup> Al sostener diversas intervenciones por fuera del circuito "académico" y "modernizador", su rechazo de la céntrica vidriera de Florida encontraba una contracara en las exposiciones en ámbitos no convencionales para lo artístico y que reafirmaban su posición discursiva desde la acción. Así, por ejemplo, rotaba sus obras a bordo de un camión por plazas, puertas de algunas fábricas y sedes de organizaciones obreras y partidarias.<sup>32</sup> En 1934 Julio Rinaldini comentaba que

No tengo de Facio Hebequer más noticias que las propias de su obra y de su actitud de voluntario alejamiento de los centros más poblados del arte. De ello puede imaginarse en estado de rebeldía con su medio y en continua lucha con las dificultades de su más íntima vocación. Tras breves incursiones en los dichos centros poblados ha llevado sus exposiciones a los más inesperados rincones de la ciudad, ha andado excursionando por la ciudad, fija la atención y el propósito en su arte y en el crudo espectáculo de las espesas masas populares, protestando por una noble causa que ha concluido por cristalizarse en la noble síntesis de su obra actual.<sup>33</sup>

Los desplazamientos del artista pueden asociarse al auge de las nuevas redes de la sociabilidad popular urbana que se desarrollaban desde los años veinte en Buenos Aires: centros de fomento barriales, asociaciones y bibliotecas populares, muchas de ellas impulsadas por disposiciones del Concejo Deliberante y la acción del Partido Socialista. Estas asociaciones populares apuntaban a transformarse en "ámbitos donde se forja la mentalidad del pueblo";<sup>34</sup> y fue en esos centros donde Facio Hebequer dictó conferencias sobre temas como "La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya" o "Apuntes de la época del dolor social".

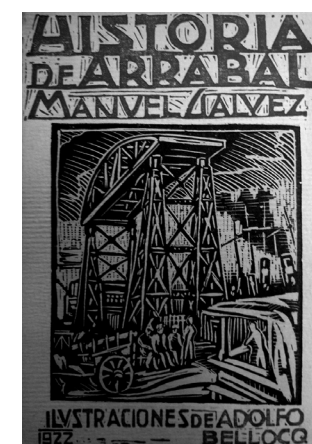
Hasta su muerte, Facio Hebequer fue radicalizando sus posiciones, difundiendo a través de sus críticas de arte,<sup>35</sup> conferencias y exposiciones en bibliotecas populares o locales socialistas u obreros. La toma de posición por un arte de contenido político se manifestaba entonces en las imágenes de este "artista-militante" a través del protagonismo de la figura del obrero combativo y heroico. Este era el sentido de su serie de seis litografías *Bandera Roja* donde ponía en imagen el canto revolucionario: *La hora de la revancha*, *En los campos...*, y *en los mares*, *En los talleres...*, y *en las minas*, *Bandera roja triunfará*. Los obreros en los talleres o los campos se encuentran interpretados en actitudes expectantes; sus torsos desnudos son masas sólidas, rígidas, casi pétreas, que refuerzan una lectura más bien estática; por el contrario, en las imágenes más militantes en términos programáticos predominan grupos dinámicos de hombres con sus brazos en alto, portando armas en posición de combate y banderas revolucionarias.<sup>36</sup>

En tiempos de alta conflictividad social y de conformación de los Frentes Populares, estas imágenes de Facio Hebequer eran reproducidas en publicaciones vinculadas a distintas orientaciones partidarias, y dirigidas a lectores políticamente diferenciados dentro del arco de la izquierda en la Argentina, tendiendo así a la conformación de un dinámico y entrelazado campo de intercambios artísticos más que a una división tajante derivada de las propuestas editoriales e ideológicas.<sup>37</sup> En verdad, este miembro de los Artistas del Pueblo era uno de los muchos grabadores que participaron con sus imágenes en revistas y libros, medios gráficos comprendidos como uno de los principales espacios de visibilidad y circulación para el grabado en nuestro país.

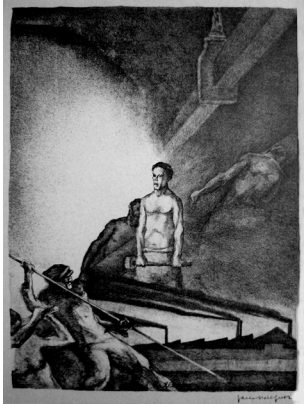
### Espacios de visibilidad

La obra gráfica tuvo en las primeras décadas del siglo XX una fuerte presencia en distintas publicaciones político-culturales argentinas. Ganando una mayor circulación al potenciarse su inherente multiplicidad, los grabados daban apoyo o anclaje visual a los planteos sostenidos desde los textos, imbricando así su proyección ampliada de un discurso social con su histórica función ilustrativa. En efecto, la vinculación entre *grabado* e *ilustración* constituye otro aspecto central de la tradición del grabado; esta función confirió algunos rasgos particulares a esta producción, por ejemplo, la generalizada condición del pequeño formato de las estampas debido al destino de la imagen -la página del libro o de la revista-,<sup>38</sup> o bien, como ya se ha mencionado, el predominio de la resolución monocromática.

En verdad, las imágenes impresas dialogaron históricamente con



Adolfo Bellocq, *Historia de Arrabal*, xilografía, portada de la edición de 1922



Guillermo Facio Hebequer, *En los talleres...*, serie "Bandera roja", 1934, litografía, 38,5 x 28,5 cm.

textos editados en diversas publicaciones, instalando el discurso visual en el universo de la cultura letrada. Si el origen del grabado en occidente se vincula con la difusión del libro,<sup>39</sup> desde el siglo XIX, y especialmente en Francia, la producción del *peintre-graveur* -categoría que otorgó un viso de prestigio a los artistas plásticos que exploraban las posibilidades gráficas-<sup>40</sup> se vinculó muchas veces con la ilustración.<sup>41</sup> Así, la frecuente asociación entre artistas y escritores mantuvo al género del libro ilustrado como una sub-rama específica del campo gráfico. Esta vinculación también se produjo en el plano de la historia gráfica local desde sus orígenes,<sup>42</sup> y la apelación al grabado como recurso para la ilustración fue uno de sus usos más extendidos. Jorge Romero Brest sostenía este enfoque cuando preguntaba:

¿no se advierte que el mundo de blanco y negro creado por el grabado está de por sí más de acuerdo con la sobriedad expresiva de la palabra, asentada sobre inmovibles bases racionales, que con el color inquieto y animal, desobediente e imaginativo? ¿No se advierte que en el planismo obligado de la xilografía y en el nerviosismo de la litografía -las dos técnicas del grabado que son específicamente ilustrativas- se halla el punto de comprensión entre la imagen plástica y la palabra escrita?<sup>43</sup>

Este encuadre fue sostenido claramente desde la orientación didáctico-académica: por ejemplo, *Grabado y Arte del Libro* fue, hasta 1955, la denominación que tuvo la materia en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", uno de los principales espacios para la enseñanza de la disciplina. Pero asimismo fueron profusas en la primera mitad del siglo pasado las imágenes de artistas de la tradición del grabado social en la Argentina realizadas especialmente como ilustración de textos literarios. En este aspecto, fue desatada la temprana producción de Bellocq -activo participante de ambos "circuitos" del grabado- quien en 1922 ilustró *Historia de Arrabal* de Manuel Gálvez, recreando con sus sintéticas xilografías el contexto portuario y fabril que da marco a la trágica vida de Rosalinda Corrales, obrera de un frigorífico devenida prostituta.<sup>44</sup> También se pueden consignar trabajos como los de Mario Cecconi para *El barco en la botella* de Leónidas Barletta, de Pompeyo Audivert para *España en sí* del exiliado español Clemente Cimorra, o de Facio Hebequer para *Malditos* de Enrico Castelnuovo, por ejemplo. Las alusiones a la obra, figura y actividades públicas de Facio Hebequer fueron constantes en la revista *Metrópolis*, desde donde Castelnuovo sostuvo que ese "un pintor del bajo fondo porteño" podría ser considerado "el Máximo Gorky de la pintura argentina".<sup>45</sup>

Entre otras publicaciones periódicas que difundieron diversos

proyectos político-culturales se puede mencionar a *Izquierda* y al *Suplemento Semanal* del diario *La Protesta* y *La Campana de Palo*, donde los grabados propagaban en los años veinte el imaginario político anarquista y a la vez significaban una fuente de recursos para el mantenimiento de emprendimientos editoriales.<sup>46</sup> En otras revistas de la década del treinta, como *Contra*, *La revista de los franco-tiradores* -dirigida por Raúl González Tuñón en 1933- *Nervio* o la ya mencionada *Metrópolis*, se reprodujeron gran cantidad de obras gráficas de Pompeyo Audivert, Facio Hebequer, Rebuffo, Sergio Sergi, Vigo, entre otros, leídas como una contribución a la conformación visual de un imaginario político. Estas publicaciones periódicas fueron marco para diálogos visuales entre artistas locales y europeos, especialmente en tiempos de reposicionamientos políticos frente al avance del fascismo y la llegada al país de exiliados europeos.<sup>47</sup> Obras de Masereel, Kollwitz o Grosz compartían el espacio de las revistas con imágenes de Rebuffo, Sergi o Audivert.

Estos artistas, nacidos en Italia (Rebuffo y Sergi) y España (Audivert), se habían radicado en nuestro país a principios de siglo XX, iniciando o desarrollando sus respectivas carreras en el campo cultural local.<sup>48</sup> Distinta era la situación de aquellos que, escapando de la persecución fascista, falangista o nazi, se incorporaron a la trama del campo gráfico local desde mediados de los años treinta, como el italiano Attilio Rossi. Este fue también el caso de Luis Seoane quien, nacido en la Argentina en el seno de una familia gallega y formado artística y profesionalmente en Galicia, regresó al país con el estallido de la Guerra Civil Española; su obra gráfica tuvo un lugar destacado en algunas de las editoriales locales llevadas adelante por exiliados españoles, desde principios de los años cuarenta, como Losada, Emecé o Nova.<sup>49</sup> En esta trama también se destacó el dibujante y grabador alemán Clément Moreau quien, exiliado en Argentina desde 1935, tuvo una intensa participación en el campo local, sobre todo desde sus trabajos en publicaciones como *Izquierda*, *Crítica y Acción socialista*, *Unidad*, *Por la defensa de la cultura* (órgano de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), *Argentinisches Tageblatt*, *La Vanguardia* o *Argentina Libre*, en donde tuvo un espacio permanente como ilustrador.<sup>50</sup> También Gustavo Cochet tuvo por esos años un rol activo entre Argentina y Europa: con actuación artística en Barcelona y París y actividad militante en la Guerra Civil en España entre 1936 y 1939 -cuando debe volver a la Argentina con el triunfo de Franco- fue el único artista



Pompeyo Audivert, *S/T*, c. 1930, xilografía, 17 x 28 cm.

argentino incluido en el connotado Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 y uno de los pocos extranjeros junto a Alexander Calder.<sup>51</sup> A fines de los años treinta, su *Monstruo de la guerra*, incluido en el libro *Sesenta y cinco grabadores en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, no dejaba margen a dudas sobre el sentido de esta tradicional alegoría.<sup>52</sup>

Si la circulación de las obras gráficas de artistas europeos resultó un fenómeno en aquellos años, cabe señalar que el mismo no se acotó al ámbito local, sino que encontramos circunstancias similares en otras escenas latinoamericanas: mientras que Gabriel Peluffo Linari menciona que hacia fines de los años veinte aparecen en la prensa uruguaya reproducciones de xilografías alemanas y nórdicas con connotaciones de crítica social,<sup>53</sup> estas obras también eran destacadas dentro de ciertos círculos de Brasil. En este sentido, es relevante señalar que el primer texto de Mário Pedrosa sobre artes plásticas refería a “las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz” a partir de la influyente exposición de la grabadora en el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo en 1933: si para el crítico, “a arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma”, la grabadora alemana representa el paradigma del artista social: “o destino da arte de Käthe Kollwitz não está, pois, na propia arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidaria e tendenciosa. Mas que asombrosa universalização!”.<sup>54</sup>

Si la obra de Kollwitz había impactado particularmente en la obra de Facio Hebequer, fueron los recursos gráficos y la temática social de las “novelas en imágenes” -o *roman in bildern*, como fueron conocidas internacionalmente- de Frans Masereel los que tuvieron impacto en el trabajo del joven Rebuffo, como puede interpretarse en muchas de sus vistas urbanas o en las imágenes luego agrupadas en el libro *Contraluz*.<sup>55</sup> Masereel y Rebuffo se “encontraban” en Buenos Aires en las páginas de *Contra* o en las de *Nervio*, publicación que incluyó una nota de Urruchúa sobre el artista: aunque lo trataba como un “hombre nuevo en las plásticas argentinas”, encontraba en las estampas de Rebuffo

esa compatibilidad, sino con los símbolos del espíritu revolucionario, con la realidad, por la cual fue preciso la creación de éstos. Luego hay en los grabados conseguidos con sencillez, sin alardes de tecnicismos raros, un grito de disconformidad, una protesta, un gesto airado y, ante todo, una verdad grande, interpretada con penetración: la vida humilde.

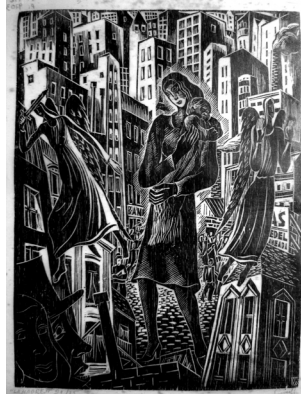
Dentro de esta semblanza especial que caracteriza los grabados de Rebuffo, que los hace tan necesarios a los renovadores sociales, como ejemplo y elemento gráfico, esperamos que quizá en tiempo no lejano, la concepción de

una obra grande, completa y pictórica, si se quiere, que pueda mostrar, tal como es, el verdadero artista, en toda su plenitud, frente a los problemas de mayor penetración moral del pueblo.<sup>56</sup>

Mientras que la obra de Rebuffo fue cobrando visibilidad dentro de esta trama de publicaciones, también comenzó a ser exhibida en el Salón Nacional, vidriera privilegiada para el conocimiento y la consagración de los grabadores locales.<sup>57</sup> El artista participó por primera vez en el Salón Nacional en 1928 y obtuvo en 1934 el Premio Nacional de Grabado, primera de una sucesión de distinciones dentro de este certamen que se vería coronada con el otorgamiento del Gran Premio en 1955. Sin embargo, entre las primeras apariciones del joven grabador y la distinción al artista maduro mediaron años donde su carrera continuó las líneas de trabajo ya esbozadas desde fines de los años veinte: a través de una resolución sintética, la iconografía urbana y fabril -con un protagonismo progresivo del escenario portuario- alternó con imágenes del paisaje y los trabajadores del noroeste argentino, conformando los dos ejes que desplegó a lo largo de su obra.<sup>58</sup>

Rebuffo desarrolló un vasto corpus xilográfico -más de dos mil estampas, el mayor realizado por un artista en el país- en el que fue indagando en diversos matices iconográficos, compositivos y técnicos. La alegre *Callecita* (1929) mutaba al escenario de *La Rebelión* (1935) en los mismos momentos en que la lavandera deviene una *Verónica proletaria* (1933). Del desasosiego intimista del *Nocturno* (1939) o *Momento gris* (1935) al poderoso marco urbano que somete a las pequeñas figuras en las sutiles *Verano* (1943) o *La sombra* (1946) y de allí a la “contundente” *Ciegos, sordos y mudos* (1952) o la épica *La nave de los muertos* en su diálogo con *Refugiados* (ambas de 1951), el artista desplegó su imaginario sobre el “hombre castigado por los padecimientos que vienen de la sociedad o de la naturaleza.”<sup>59</sup>

Instalado institucionalmente, respetado por sus colegas, asociado con la trama de artistas e intelectuales liberales y reconocido por la crítica especializada,<sup>60</sup> Rebuffo obtuvo en 1955 la mayor distinción en el 5° Salón Nacional de Grabado y Dibujo, un premio que revalidaba oficialmente a un artista legitimado previamente por otras instancias del propio campo artístico. Su *Cosechadora de Yerbabuena* -la xilografía premiada, de grandes dimensiones para los parámetros de aquellos años- representaba el sufrido trabajo en el campo tucumano a través de una figura protagónica llamativa: una mujer campesina, elección de género que cobra mayor singularidad a partir de su gesto que alude al trabajo físico encarado con rudeza, casi



Victor Rebuffo, *La madre*, 1943, xilografía



Victor Rebuffo, *Verano*, 1943, xilografía



Mario Cecconi, *Calle*, 1936, xilografía, 23 x 25,2 cm.

estoicismo. Junto a la obra de Rebuffo y otros artistas de la tradición del grabado —como Adolfo Bellocq, también premiado por su xilografía *Collón Curá (máscara de piedra)*— en esa edición del Salón también se incluyeron algunas notas que “actualizaban” el tratamiento de la imagen. Por ejemplo, la interpretación de una escena del Altiplano en clave onírica de Alda M. Armagni, la sugestiva imagen de Alfredo de Vincenzo de clima surrealista o una escena portuaria de Albino Fernández, despojada de obreros o esbidadores y centrada en las estructuras geométricas de grúas y mástiles de barcos, en una resolución cercana a las versiones más abstractas sobre las que profundizaría este artista en los siguientes años.<sup>61</sup>

Lentamente, nuevas propuestas estéticas, técnicas, iconográficas iban a redefinir la producción gráfica en Argentina. Desde esos momentos, nuevas generaciones de artistas discutieron, cuestionaron o resignificaron esta tradición que, incluso con contundentes impugnaciones, persistió como referente para enmarcar e interpretar a esta producción múltiple. La impronta de la historia del grabado local fue cuestionada pero, paralelamente, conformó un paradójico motor o factor dinamizador de la disciplina. Se puede entonces pensar esta relación dinámica concluyendo con las palabras de Hal Foster cuando sostiene que “la tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece [y se sigue] proyectando sobre ella un peso que ya no tiene, como si la necesitáramos como un objeto habitual al que aferrarnos o al que oponernos”.<sup>62</sup>

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales / Universidad Nacional General San Martín.

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1998 [1° ed. 1979], p. 121.

<sup>2</sup> Anónimo [Alfredo de Vincenzo?], s/t, editorial de *El gato negro. Boletín de la Mesa de grabadores*, Buenos Aires, octubre de 1963. Archivo Aída Carballo, Fundación Espigas. La Mesa de Grabadores estaba liderada por Alfredo de Vincenzo y Aída Carballo.

<sup>3</sup> Alberto Nicasio, en Carpeta *Grabados ejecutados en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1963.

<sup>4</sup> El caso más resonante es el de los xilo-collage-relieves de Antonio Berni.

<sup>5</sup> Como en la obra desarrollada desde fines de los años cincuenta por Mabel Rubli, Beatriz Juárez, Julio Le Parc, Fernando López Anaya, Luis Seoane, entre otros.

<sup>6</sup> Palabras de Bellocq pronunciadas el 30 de abril de 1964 por Radio Nacional y el 11 de mayo de 1964 en Radio Belgrano. Fundación Espigas, Archivo Bellocq, mimeo.

<sup>7</sup> Una lectura sobre Bellocq en Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Florida (Pro-

vincia de Buenos Aires), *Tiempo de Cultura*, 1977 y Marcelo E. Pacheco, *Adolfo Bellocq (1899-1972). Obra grabada*, Tesis de licenciatura, FFyL, UBA, 1986, (mimeo).

<sup>8</sup> Sobre este proceso, cf. Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

<sup>9</sup> Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1° reimpresión], p. 174. El destacado es del original.

<sup>10</sup> Cf. Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006; Silvia Dolinko, “Arte para todos”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR, 2003; Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

<sup>11</sup> Víctor Rebuffo, “El grabado”, *Ars*, año VII, n° 37, Buenos Aires, 1948.

<sup>12</sup> En *Historia y técnica del grabado*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 34.

<sup>13</sup> Hasta los años cincuenta no se realizaron grabados abstractos en nuestro país. Un antecedente de este tipo de enfoque lo constituyó la exposición realizada en Buenos Aires en diciembre de 1936, *Dibujos y grabados abstractos*, que Atilio Rossi organizó en la galería Moody. Si bien incluía a Juan Bay y Lucio Fontana, se trataba en su mayoría de obras de artistas italianos (Ezio D’Errico, Fausto Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati y Luigi Veronesi). Aunque esta muestra provocó una resonante serie de enfrentamientos entre distintos críticos de arte de la época —especialmente a partir de la posición crítica de Julio Rinaldini— no produjo una fuerte impronta en el campo de la gráfica local. Cf. las posiciones de Rinaldini y Rossi recogidas en Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (orgs.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 262-270.

<sup>14</sup> Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, en *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto-setiembre de 1935.

<sup>15</sup> Sobre Grela, cf. Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997.

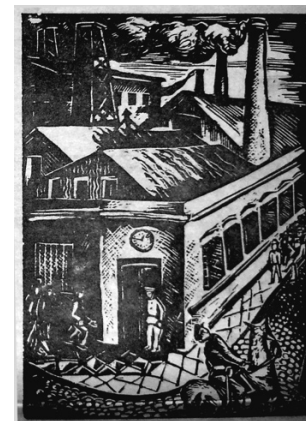
<sup>16</sup> D.U.C. [Demetrio Urruchúa], “Artes Plásticas”, en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, año III, n° 30, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 46.

<sup>17</sup> Una lectura sobre el proceso de industrialización de la imagen en este período en el texto de Sandra Szir, “Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad”, en *Original-copia... original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230.

<sup>18</sup> Eva Cockcroft, “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970”, en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, New York, Museo de Artes del Bronx- Harry N. Abrams, 1988, p. 206.

<sup>19</sup> En 1943, Luis Seoane publicó en la Colección Mar Dulce de Editorial Nova un ensayo sobre “Las calaveras y otros grabados de José Guadalupe Posada”. En agosto de 1948 se realizó en Buenos Aires la exposición *Grabados mexicanos de artistas integrantes del Taller de Gráfica Popular y Estampa mexicana*, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), que contó con una presentación de Antonio Berni. Cf. *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1948, p. 98.

<sup>20</sup> En tiempos en los que el circuito de exhibición más habitual para los grabadores se limitaba a los salones oficiales y concursos organizados por distintas agrupaciones, además de la inclusión de sus imágenes en revistas y publicaciones, el Gabinete de Estampas de Müller fue una de las pocas opciones “comerciales” estables para el grabado. Con algunas excepciones que resultaban una connotada señal de legitimación —como las muestras de Gustavo Cochet en 1942 y o la de Mauricio Lasansky en 1943— lo que generalmente se exhibía allí en materia



Víctor Rebuffo, xilografía en revista *Contra. La revista de los franco-tradadores*, n° 3, julio de 1933

gráfica era obra francesa, inglesa, holandesa o alemana de los siglos XVI al XIX. Fundada por Federico Müller en 1913, la galería se trasladó a la calle Florida en 1927 y se instaló en su local definitivo en 1934; entre sus ocho salas se encontraba el Gabinete de Estampas. Cerró a fines de 1955. Algunos rasgos sobre esta galería en Eduardo Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", en *Lyra*, año XVI, n° 171-173, segundo número extraordinario de 1958, s/p.

<sup>21</sup> D.U.C. [Demetrio Urruchúa], "Artes Plásticas", en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, año III, n° 30, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 46.

<sup>22</sup> Sobre la obra de la artista alemana, cf. Elizabeth Prelinger et al., *Käthe Kollwitz*, Washington, National Gallery of Art- Yale University Press, New Haven and London, 1992.

<sup>23</sup> Guillermo Facio Hebequer, "Artistas del Pueblo: el pintor y grabador José Arato", I de mayo de 1929; reproducido en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 33. Para una lectura sobre la agrupación, véase Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006; Miguel A. Muñoz, *Los Artistas del Pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008.

<sup>24</sup> Miguel Ángel Muñoz, "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en *Causas y azares*, n° 5, Buenos Aires, otoño de 1997, p. 124.

<sup>25</sup> Adolfo Bellocq, "El grabado y la ilustración", *op. cit.*

<sup>26</sup> Cf. Silvia Dolinko, "El retorno de Facio Hebequer en los años sesenta", en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 121-134.

<sup>27</sup> Alberto H. Collazo, *Facio Hebequer*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colección Pintores argentinos del siglo XX n° 84/ serie complementaria Grabadores argentinos del siglo XX n° 4, 1981.

<sup>28</sup> El artista falleció el 28 de abril de 1935; un día después, algunos legisladores de extracción socialista presentaron un proyecto de decreto en el Concejo Deliberante porteño para la organización de una exposición retrospectiva-homenaje a Facio Hebequer. La exposición se inauguró en el Salón de Bellas Artes del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires el 22 de julio de 1935, e incluyó obras pertenecientes a la familia y amigos del artista, como así también de algunos coleccionistas. En total, constó de 174 trabajos, divididos según "tres épocas": 1914-1919, 1919-1929 y 1930-1935.

<sup>29</sup> Aunque en sus últimos años cuestionó el rol de las instituciones oficiales y buscó espacios alternativos para la difusión de su obra, Facio Hebequer tampoco descartó su participación en algunas actividades del circuito artístico. Por ejemplo, en 1933 formó parte -junto con Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, Mario Canale y Abel Chaneton- de la comisión organizadora del *Primer Salón Municipal de Grabado*, llevada a cabo en el Honorable Concejo Deliberante. Este Concejo, con fuerte intervención de los representantes del Partido Socialista en esos tiempos, estudiaba entonces el proyecto para la conformación del Museo Municipal de Bellas Artes, actual Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires.

<sup>30</sup> En la misma institución se presentaron las exhibiciones de sus compañeros Riganelli en 1924, 1926 y 1927, Bellocq en 1927 y 1929 y la exposición póstuma de Arato en 1929. Un comentario sobre esta cuestión en Marcelo E. Pacheco, "Historia cronológica de Amigos del Arte 1924-1942", en *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2008, p. 187.

<sup>31</sup> "En 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior, y en todas,

buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. Si incluimos las exposiciones en el interior [...] pasan de cien las que llevamos realizadas y que no son por cierto las 'muestras' frías, llenas de empaque, de la calle Florida". Guillermo Facio Hebequer, "Autobiografía". Reproducida en catálogo *G. Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935*, Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante, 1935, p. 4.

<sup>32</sup> En el artículo "La muestra de Facio Hebequer" (*Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n° 19, Buenos Aires, noviembre de 1932, p. 29), Enrique Pichón Rivière enumera los locales donde se llevaron a cabo las exposiciones del artista durante ese año. Entre ellas, la Casa del Pueblo, la Liga Anti-imperialista de Avellaneda, Centro Socialista de Villa Paternal, Centro Socialista de Nueva Pompeya, Club El Progreso, entre las veinte sedes citadas.

<sup>33</sup> Julio Rinaldini, "El Salón del Grabado y las litografías de Facio Hebequer", en *El Mundo*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1934. Agradezco esta referencia a Cecilia Lebrero.

<sup>34</sup> Ricardo González Leandri, "La nueva identidad de los sectores populares", en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 220.

<sup>35</sup> Sobre los discursos críticos de Facio Hebequer, cf. Miguel Ángel Muñoz, "Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista", en *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica siglos XIX y XX, Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, pp. 131-142 y Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, Serie Monográfica n° 8, 2003.

<sup>36</sup> Vuelta a exponer en los años sesenta, esta serie fue denominada bajo el menos provocativo título de "Los trabajadores".

<sup>37</sup> Siguiendo a Roger Chartier, si las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas, cabe entonces considerar las diferenciaciones culturales no como la traducción de divisiones estáticas y fijas sino como el efecto de procesos dinámicos. En *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 60.

<sup>38</sup> El pequeño formato también se podía deber a las limitaciones físicas de la platina de la prensa de impresión, o a las dimensiones de las propias matrices.

<sup>39</sup> Cf. el clásico texto de W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

<sup>40</sup> Una referencia clásica es la edición de Adam Bartsch, *Le Peintre-graveur*, 21 vol., Viena, 1803-1821.

<sup>41</sup> Sobre la relación entre grabado e ilustración literaria en el campo internacional se puede consultar Domenico Porzio (ed.), *Lithography. 200 years of art, technique and history*, New Jersey, The Wellfleet Press, 1984 y Francois Chapon, "Un tournant dans l'histoire du livre: 1938-1948", en *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992 [1ª edición 1981], entre otras.

<sup>42</sup> El trabajo de ilustración del guaraní Juan Yapani editado en 1705 para el libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Juan E. Nieremberg, miembro de la Orden de las Misiones Jesuíticas, es mencionado como el primer grabado publicado en el territorio local. Su impactante imagen "infernol" fue portada del catálogo de la exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada por el Museo del Grabado en la Biblioteca Nacional, en 1967. Esta muestra presentó un exhaustivo panorama sobre esta cuestión, exhibiendo 529 ejemplos entre libros, revistas y carpetas de estampas.



Victor Rebuffo, *Ciegos, sordos y mudos*, 1952, xilografía



Victor Rebuffo, *La rebelión*, 1935, xilografía, 32 x 25,5 cm.



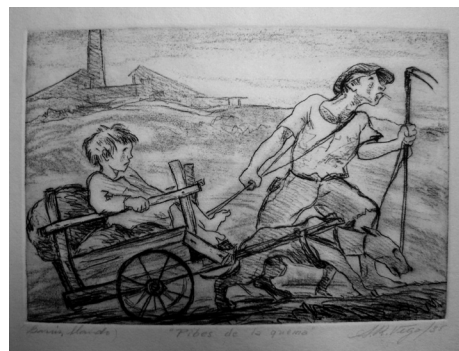
Portada de la revista *Nervio* con reproducción de xilografías de Frans Masereel, año 2, n° 22, 1933

<sup>43</sup> Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas*, Tomo IV: *Las Artes derivadas*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 391. El destacado es mío.

<sup>44</sup> Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922. Sobre las imágenes de Bellocq, cf. Lidia Moroziuk, "Del taller a la propaganda política y la denuncia social", en Alfredo Benavídez Bedoya (cur.), *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 35-36.

<sup>45</sup> Elías Castelnuovo, "Un pintor del bajo fondo porteño", en *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, año I, n° 2, Buenos Aires, primera quincena de junio de 1931, s/p [17-24]. Estas ideas de Castelnuovo también se encuentran en "Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer", en *Inicial*, Buenos Aires, setiembre de 1924, p. 48.

<sup>46</sup> Cf. Patricia Artundo, "La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, Pittsburg, julio-diciembre de 2004, pp. 773-793. Al analizar la primera época de la publicación, la autora cita que "fue en sus números 4, 5 y 6 donde la revalorización del grabado alcanzó gran fuerza y coherencia en tanto el discurso visual remitía directamente a los postulados que dieron vida a la revista." Ya en la segunda época (1926-27) "el grabado mismo se convierte en un valor. [Juan A.] Ballester Peña fue el encargado de definir una nueva imagen para el tiraje de 100 acciones cuyo valor nominal era de \$ 5 [...]. El objetivo del grupo era crear un fondo de reserva para las nuevas publicaciones de la Editorial de La Campana de Palo y esa acción daba derecho a dos folletos 'y de yapa le regala un grabado de nuestro insigne grabador' [...]."



Abraham Regino Vigo, *Pibes de la quema*, 1935, barniz blando, 17,7 x 25 cm.

<sup>47</sup> Cf. Diana B. Wechsler, "Imágenes en el campo de batalla", en *Fuegos cruzados. Representaciones de la guerra civil española en la prensa argentina (1936-1939)*, Córdoba, Fundación de Artes Plásticas Rafael Boti, 2005; Marcela Gené, "Diálogos entre buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino", en *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 137-143.

<sup>48</sup> Sobre los artistas europeos mencionados, se puede consultar el trabajo de Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

<sup>49</sup> Cf. Silvia Dolinko, *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006.

<sup>50</sup> Véase Clément Moreau. *Con el lápiz contra el fascismo*, Buenos Aires, Goethe-Institut y Fundación Banco Patricios, 1994; Isabel Plante, "'El fuego universal de la libertad' que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)", en *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Córdoba, UNC, 2003, CD-ROM; Marcela Gené, "Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas...* op. cit., pp. 265-292.

<sup>51</sup> Expone el aguafuerte *Vista del canal*. Cf. *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 197.

<sup>52</sup> Oscar Pécora y Ulises Barranco (eds.), *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1943. Incluye obras de Ainscough, Audivert, Bellocq, Clara Carrié, Rodolfo Castagna, Leandro Castellanos Balparda, Cecconi, Cochet, Víctor Delhez, Dell'acqua, Francisco De santo, Marta Domínguez, Carlos Giambiagi, González, Guido, Juan Antonio, Beatriz Juárez, José Lanzaro, Fernando López Anaya, Ana María Montalvo, Alberto Nicasio, María Catalina Otero Lamas, Adolfo Pastor, José Planas Casas, Rebuffo, María Rocchi, Guillermo C. Rodríguez, Catalina Rotondaro, Luis Seoane, Sergi, Marina Yvorra, Agustín Zapata Gollán.

<sup>53</sup> En *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, pp. 17-19.

<sup>54</sup> Mário Pedrosa, "As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz", *O Homem Livre*, n. 6-9, julho de 1933. Incluido en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa, Política da Artes*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-56. El texto publicado correspondía a la conferencia pronunciada por Pedrosa en ocasión de la muestra de la alemana. Sobre la significación de la exposición de Kollwitz en Brasil y el texto de Pedrosa, cf. Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: itinerario crítico*, São Paulo, Scritta, 1991, pp. 1-19. Agradezco a María Amalia García por facilitarme estas referencias.

<sup>55</sup> Víctor Rebuffo, *Contraluz. 130 xilografías originales*, Buenos Aires, Albino y asociados, 1979. Las imágenes fueron realizadas hacia 1951 y permanecieron inéditas hasta la edición dirigida por Albino Fernández.

<sup>56</sup> Demetrio Urruchúa, "Los nuevos valores. V. Rebuffo", en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n° 29, Buenos Aires, octubre de 1933, p. 39.

<sup>57</sup> El hecho que fuera un espacio institucional no resultaba incompatible con la actividad "militante" de los artistas. Si Facio Hebequer participó en la organización del *Primer Salón Municipal de Grabado* en 1931 y en el ya consiguado *Primer Salón Municipal de Grabado* de 1933, Abraham Vígo frecuentemente enviaba obras al *Salón Nacional* y Pompeyo Audivert y Sergio Sergi obtuvieron premios en distintas ocasiones a lo largo de la década del cuarenta. Claro que, por otra parte, no toda la producción presentada por estos artistas en los salones se trataba de "obra comprometida".

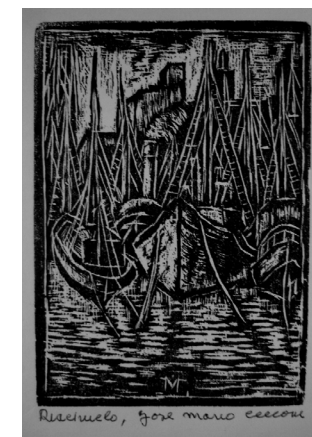
<sup>58</sup> Sobre este artista, cf. Marcela Gené y Silvia Dolinko, *Rebuffo y el grabado moderno*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2008.

<sup>59</sup> Víctor L. Rebuffo, sin título, manuscrito, 1944. Archivo Víctor Osián Rebuffo.

<sup>60</sup> Julio E. Payró, "Víctor L. Rebuffo xilógrafo", en *Ars*, año XII, n° 57, Buenos Aires, 1951; "Víctor L. Rebuffo", galería Bonino, 1952; Jorge Romero Brest, "Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina", en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, entre otros.

<sup>61</sup> Me refiero a las obras *Cenizas del Puyá* de Alda María Armagni (Primer Premio), *Transfiguración*, de Alfredo De Vincenzo (Segundo Premio) y *Puerto de Buenos Aires*, de Albino Fernández (Tercer Premio).

<sup>62</sup> Hal Foster, "Archivos de arte moderno", en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, pp. 67-68.



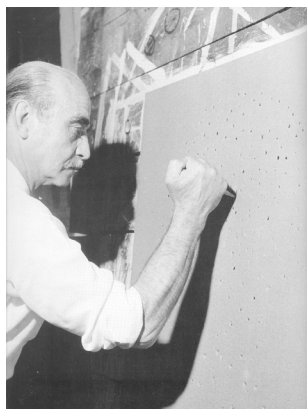
José Mario Cecconi, *Riachuelo*, s/d, xilografía, 14 x 9,7 cm.

### 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.”<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>



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.<sup>4</sup> Las distintas narraciones remarcaron en qué medida su desplazamiento hacia Europa posibilitó el desarrollo de una capacidad artística intuitiva.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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*,<sup>7</sup> de modo que fuera posible determinar en cada momento “el sentido y el valor social de los acontecimientos biográficos”.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

### 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 Pésico. Él fue quien a su vez estuvo a cargo del primer libro sobre Fontana, publicado en 1936.<sup>10</sup> A su regreso a Argentina, en la década del cuarenta, fue Juan Zocchi el crítico y amigo que escribió la primera monografía en español.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.”<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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”.<sup>17</sup> 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”.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> ¿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.<sup>20</sup> 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.”<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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”.<sup>25</sup> 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 Tantarini. 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.<sup>26</sup> 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.

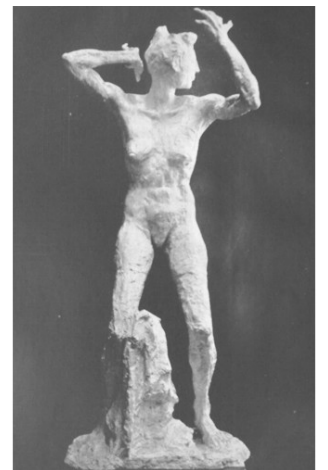
La *Signorina*, retrato de su cuñada Jole, era un volumen cerrado, coloreado en dorado y negro, que podría vincularse con la *Mujer con máscara* realizada en Rosario en 1940. La *Vittoria* era otro retrato, esta vez de su futura esposa Teresita en dorado y azul, cuya superficie modulada preservaba la 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”.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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”.<sup>29</sup> 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.”<sup>30</sup> 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”.<sup>31</sup> 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.”<sup>32</sup> Según la autora, Fontana “tenía que satisfacer a los colegas”, cuyo “gusto intermedio (...) no consideraba aceptable la ruptura radical de las vanguardias”.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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”.<sup>35</sup>

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

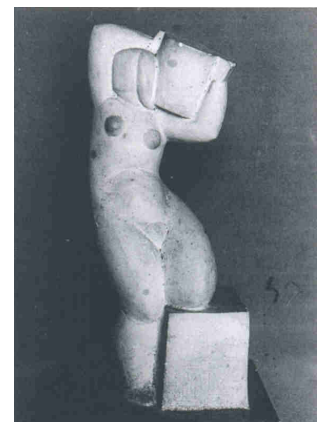


*Bailarina de Charleston*, c. 1927, cerámica esmaltada, 36 x 19 x 11,5 cm., Milán, col. part.

última escultura abstracta que realizó Fontana en la década del treinta fue fechada en 1934, seis años antes de su llegada a Rosario.<sup>36</sup> 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.”<sup>37</sup>

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.”<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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 Colombine le habían permitido entonces aludir a las consecuencias de la guerra y la función del artista dentro de la sociedad.<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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*.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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"<sup>49</sup> 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...".<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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".<sup>52</sup> ¿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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.”<sup>55</sup> 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.”<sup>56</sup>

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.”<sup>57</sup>

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”.<sup>58</sup> 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.”<sup>59</sup> 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”.<sup>60</sup> 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.”<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup>

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...”<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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”.<sup>65</sup>

Ambos tuvieron un origen similar y sin embargo, el destino los condujo por derroteros sumamente diferentes.<sup>66</sup> 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.”<sup>67</sup> 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.”<sup>68</sup>

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.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup>

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

<sup>1</sup> 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.

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

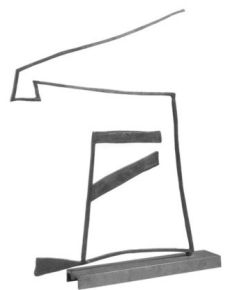
<sup>3</sup> Sobre la caracterización del artista moderno y otras nociones vinculadas que permiten su emergencia y sentido histórico, consultar Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> “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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte...*, op.cit., p. 384.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Pérsico, Edoardo, *Lucio Fontana*, Milán, Campo Gráfico, 1936.

<sup>11</sup> Zocchi, Juan, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.

<sup>12</sup> Ballo, Guido, *Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Ilte, 1970.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Ballo, op. cit., p. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 85-86.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

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

<sup>23</sup> Ballo, op. cit., p. 44-45.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Carta del 29-I-1935. *Ibidem*, p. 40.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>27</sup> Whitfield, Sarah, *Lucio Fontana*, Londres, Hayward Gallery, 1999, p. 176.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 109.

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

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> 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.

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

<sup>36</sup> Cfr. Jóppolo, op. cit.

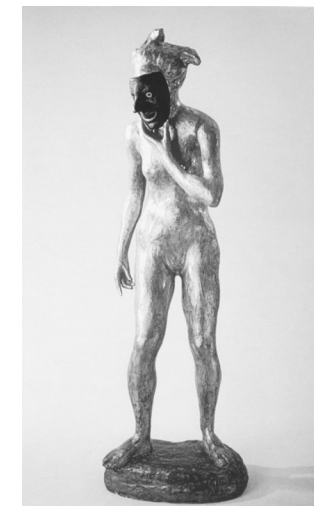
<sup>37</sup> Crispolti, 1999, p. 26.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.

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

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

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> Ghilioni, *op. cit.*

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Jóppolo, *op. cit.*

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

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

<sup>54</sup> 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.

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

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

<sup>57</sup> Jóppolo, *op. cit.*, p. 16.

<sup>58</sup> 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".

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

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

<sup>61</sup> Catálogo exposición Vanzo, Buenos Aires, Galería Bonino, 1953, p. 4-5.

<sup>62</sup> 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.

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

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> 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.

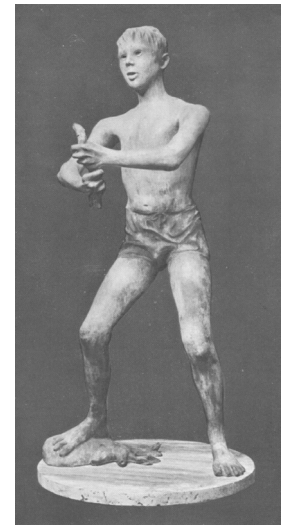
<sup>68</sup> Carta de Fontana a Vanzo, 25-VI-1966, *op. cit.*

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> 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"

