

Mouguelar, Lorena V. "Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte", *TAREA*, 10, (10), pp. 216-249.

RESUMEN

Lucio Fontana retornó a su ciudad natal en 1921, luego de formarse como técnico constructor y decorador en Milán. En este artículo propongo una lectura situada de su recorrido inicial, del escenario cultural con el que se encontró y las vivencias que lo condujeron a dedicarse a la escultura. El objetivo es poner en diálogo a un conjunto de artistas soslayados en los relatos canónicos del arte moderno, con el joven Fontana en el momento en que despuntó su carrera profesional. A su vez, planteo la coexistencia de las bellas artes y las artes aplicadas dentro de una misma historia de vida, de una misma obra cuyo estudio en ámbitos disciplinares escindidos solo resta complejidad a una trayectoria. Por otra parte, intento rastrear figuras y objetos que fueron desplazados hacia los márgenes de una historia del arte centrada en escenarios metropolitanos y en obras autónomas.

Palabras clave: Arte moderno; escultura; canon; bellas artes; artes aplicadas

Figures on the Edges: Lucio Fontana and the Sculpture in Rosario at the Beginning of the Twenties

ABSTRACT

Lucio Fontana returned to his hometown in 1921, after training as a building technician and decorator in Milan. In this article I propose a contextualized reading of his initial path, of the cultural scene he found and the experiences that led to devote himself to sculpture. The aim is to put in dialogue a number of artists excluded from the canonical modern art history, with the young Fontana when he began his professional career. At the same time, I pose the coexistence of fine and applied arts within the same life history, the same work whose study in different disciplinary fields only reduces the complexity of a career. On the other hand, I intend to trace cultural figures and objects that were displaced to the edges of an art history focus on metropolitan places and autonomous works of art.

Key words: Modern Art; Sculpture; Canon; Fine Arts; Applied Arts

Fecha de recepción: 14/06/2023

Fecha de aceptación: 24/08/2023

Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte

Lorena V. Mouguelar

Universidad Nacional de Rosario. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Rosario, Argentina
lmouguelar@gmail.com

En la cartulina del tablero se dormían los trabajos que debía realizar para las necesidades del taller del padre y "mientras tanto 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 [...]"

Antonio Pascuale (citado en Ghilioni, 1998, p. 32).

Años atrás, cuando comencé a indagar sobre las estadías de Lucio Fontana en Rosario, estos períodos eran apenas mencionados dentro de la vasta bibliografía sobre el artista.¹ En un avance de aquel trabajo discutido en un simposio y publicado tiempo más tarde (Mouguelar, 2012) proponía pensar la amistad que sostuvieron a lo largo del tiempo Lucio Fontana y Julio Vanzo, en tanto vínculo afectivo que posibilitó fluidos intercambios de ideas y mutuos estímulos creativos. El

¹ Hago referencia aquí al proyecto de investigación que dio lugar a mi tesis doctoral (Mouguelar, 2010), realizada gracias a una beca de Conicet.

taller que ambos compartieron a mediados de la década de 1920 fue un espacio de encuentro para intelectuales y artistas comprometidos con la renovación estética. Entre ellos se destacó la presencia frecuente de Juan Zocchi, periodista, escritor y gestor cultural cuya huella quedó grabada en distintas publicaciones e imágenes.

En los textos editados hasta ese momento, el nombre de Vanzo había sido ligado en forma recurrente a la trayectoria temprana de Lucio Fontana sin que se conociera demasiado sobre su obra o su participación en los debates estéticos que se multiplicaron en Argentina desde los años veinte. Estas figuras, señaladas como protagonistas insoslayables en el devenir del arte moderno, no habían recibido hasta entonces una atención pormenorizada. A partir de ese estado de situación, intenté analizar la obra del escultor en íntima relación con el espacio cultural rosarino, con sus instituciones, con sus pares, con el público de la época manifestándose a través de la voz de los críticos. El objetivo era dejar atrás el modelo romántico del artista de vanguardia, aislado y en lucha con un medio hostil, para reubicarlo en la red de relaciones en la que en efecto participó. Con estas cuestiones en mente, el primer paso fue reconstruir la trayectoria de Julio Vanzo y en particular, su rol en la introducción del modernismo estético en Rosario.

Junto a él, Lucio Fontana inició un período de aceleradas experiencias plásticas que le permitieron gestar en suelo argentino una serie de esculturas en las que reelaboró temas clásicos con un lenguaje audaz e innovador (Mouguelar, 2008). A su vez, continuó trabajando en la empresa especializada en escultura funeraria y conmemorativa que su padre dirigía en sociedad con Juan Scarabelli. Las tareas realizadas en ese ámbito fueron para Lucio el comienzo de una labor que sostendría al retornar a Italia, a través de diversos proyectos llevados adelante en colaboración con arquitectos milaneses (Campiglio, 2014). Esa etapa formativa e iniciática propició en el joven escultor no solo el manejo seguro del dibujo, el yeso y la arcilla, sino también una valiosa y duradera experiencia con los valores espaciales y lumínicos de cada obra.

En esta ocasión, quisiera plantear una lectura situada de la trayectoria inicial de Lucio Fontana a partir de la reconstrucción del campo artístico donde actuó y, en particular, de la labor de una considerable cantidad de escultores activos por entonces. Todos ellos contribuyeron con su trabajo a forjar las bases de la cultura visual en Rosario y, sin embargo, fueron prácticamente olvidados con posterioridad. Mi objetivo es poner en diálogo a un conjunto de artistas y obras, por lo general soslayados en los relatos canónicos del arte moderno, con la producción de Lucio Fontana en el momento en que despuntó su carrera profesional. Si este sector de su trayectoria era prácticamente desestimado hasta hace una década, en el

último tiempo ha sido objeto de un interés renovado y evidenciado a través de la aparición de nuevos textos y exposiciones (Barbato y Spata, 2019; Sbaraglia, 2021).² No obstante, quedaba pendiente un estudio que permita observar en detalle la coyuntura, precisar fechas, recuperar imágenes, conocer a los demás productores que trabajaban en forma contemporánea en Rosario y ubicar en esa trama el accionar de Lucio. Un análisis de la escena local siempre en relación con marcos más amplios, que otorgue visibilidad a una peculiar manifestación de tendencias globales (Huysen, 2010).

Tomando como disparador la cita del artículo pionero de Emilio Ghilioni (1998) que abre este escrito, invito a pensar ciertas figuras situadas en los márgenes en un doble sentido. Por un lado, a partir de aquellas “figuras bosquejadas” en los bordes de la misma cartulina donde Lucio debía desarrollar algún proyecto ligado a la empresa paterna, quisiera plantear la hipótesis de la coexistencia casi inevitable de diversos tipos de imágenes, líneas estéticas o modalidades de trabajo, de producciones ligadas tanto a las bellas artes como a las artes aplicadas, en el marco de una misma historia de vida, de una misma obra cuya disgregación en ámbitos disciplinares escindidos solo resta complejidad al intento de reconstruir la actuación pública de un artista. Por otra parte, propongo rastrear figuras y obras que fueron desplazadas hacia los márgenes de una historia del arte centrada en escenarios metropolitanos y en producciones autónomas. Siguiendo a Nelly Richard, propiciar una “insubordinación de los márgenes en una demostración rebelde que insiste [...] en desocultar los prejuicios, censuras y omisiones en base a los cuales se forjó el canon occidental-dominante” (2021, p. 192).

Migraciones

Lucio Fontana nació en Rosario el 19 de febrero de 1899, como hijo natural de Lucía Bottini (1874-1925) y el escultor Luigi Fontana (1865-1946). Su padre fue quien se hizo cargo de su formación y consideró, como gran parte de la colectividad afincada en la zona, que en Italia había mejores instituciones educativas que en el Rosario de comienzos del siglo XX. Es por eso que al momento de tener que iniciar la escuela primaria, a mediados de 1906, Lucio fue llevado a Varese y dejado al cuidado de Emilia, su abuela, y su tío abuelo, Tito Nicora. La familia paterna de Lucio estaba dedicada a la escultura conmemorativa y a la decoración arquitectónica, por lo que

² La beca “Enrico Crispolti” para jóvenes investigadores otorgada este año por la Fundación Lucio Fontana de Milán y el Instituto de Historia del Arte de la Fundación Giorgio Cini a Benedetta Casini, con el objetivo de abordar los monumentos, proyectos y obras realizadas por el artista durante los periodos transcurridos en Argentina es otro indicador en este mismo sentido.

la voluntad de Luigi era que su primogénito siguiera este mismo camino. Esto se evidenciaba en la elección de las instituciones en las que inscribió a Lucio: el Colegio Internado Torcuato Tasso de Varese y el Instituto Técnico Carlo Cattaneo, donde recibió el título de Constructor Edil. Paralelamente, estudió un tiempo en el Liceo Artístico anexo a la Real Academia de Brera, dibujo y pintura decorativa (Crispolti, 2006; Sbaraglia, 2021).

Luego de la muerte temprana de Delfo, tercer hijo de Luigi con Anita Campiglio fallecido el 17 de agosto de 1920, la familia decidió trasladarse a la Argentina (Ghilioni, 1998). Algunos textos mencionan 1921 como año de retorno y otros 1922. Sin embargo, es posible afirmar que, tal como señaló Juan Zocchi (1946), la familia Fontana regresó a nuestro país en 1921. En noviembre de ese año el padre organizó junto a su socio Juan Scarabelli (1874-1942) la primera exposición de esculturas italianas en Rosario. La exhibición se realizó en el Salón Castellani, una casa de fotografía donde se presentaban en forma ocasional pinturas y esculturas. Desde la península llegaron hasta Rosario de Santa Fe obras de Giuseppe Grandi, Ernesto Bazzaro, Salvatore Pisani, Enrico Rusconi, Arcangelo Orsini y Albino Dal Castagné, entre otros (Exposición de esculturas, 1921, p. 9).

Los viajes de Luigi Fontana a Italia fueron frecuentes en las primeras décadas del siglo XX. El contacto con escultores activos en Milán, muchos de los cuales se habían formado igual que él en la Academia de Brera, le permitió actuar como intermediario entre aquellos y la floreciente burguesía rosarina.³ Durante la década de 1920 los trabajos de Fontana y Scarabelli no se limitaron a la realización de esculturas para monumentos funerarios de la ciudad, sino que también ofrecieron obras de artistas reconocidos de Italia. En estos casos, la empresa se encargaba de trasladar, acondicionar y emplazar las piezas en espacios arquitectónicos que ellos mismos proyectaban. Para los clientes de la colectividad, la decoración de los panteones familiares con réplicas de imágenes del Cementerio Monumental de Milán ejecutadas por los mismos autores europeos contribuía al prestigio de sus apellidos. Por tal razón llegaron a Rosario esculturas como *El pensador* de Ernesto Bazzaro, que se planeaba incluir en el mausoleo de la familia Bertolotto de 1926, o el grupo *La vida y la muerte* de Leonardo Bistolfi, que en 1927 se incorporó al panteón de la familia Recagno en el Cementerio El Salvador (Sbaraglia, 2015).

Con respecto al momento de regreso de Lucio Fontana a la Argentina, Giovanni Joppolo (1998) también consideró 1921 como fecha probable.

3 El rol de los propios artistas como gestores que favorecieron el ingreso de obras europeas en las colecciones públicas y privadas de nuestro país fue frecuente desde finales del siglo XIX. En el caso particular de la escultura moderna, cabe destacar la figura señera de Eduardo Schiaffino en relación con la llegada de la obra de Auguste Rodin a la Argentina (Corsani y Melgarejo, 2018).

Según este autor, al año siguiente debutó “en la carrera que su padre siempre había deseado para él, es decir, la de un escultor decorativo que respondiese con coherencia y profesionalismo a los encargos públicos y privados” (Joppolo, 1998, p. 18). Juan Zocchi fue quien escribió la primera monografía dedicada a Lucio Fontana en Argentina. Allí, entre otros recuerdos menciona un hecho determinante en el destino de Lucio, sin especificar qué lo llevó a tomar esta decisión: “Fontana asume el oficio de escultor de 1922 en adelante” (Zocchi, 1946, p. 13).

Lucio volvió a partir hacia Milán a finales de 1927 para concluir su formación como escultor en la Academia de Brera. Pero, ¿cuál fue el escenario artístico con el que se encontró al regresar a Rosario en 1921? ¿Cuáles eran las alternativas que podían presentarse para un joven interesado en el arte? ¿Qué vivencias lo condujeron a tomar la decisión de dedicarse a la escultura? ¿Por qué el año 1922 es aludido con tanta insistencia? La década de 1920 fue un momento particularmente intenso en el proceso de institucionalización del arte en Rosario y de diferenciaciones estéticas tanto a nivel nacional como local.⁴ Si bien entonces Lucio Fontana era aún un joven promisorio entre muchos escultores que trabajaban con esfuerzo y pasión por hacerse un nombre, con el tiempo llegó a ser el partícipe que mayor proyección alcanzó en la historia del arte moderno. Por lo tanto, cabe preguntarse, ¿qué circunstancias, vínculos y opciones personales posibilitaron ese peculiar recorrido?

Un templo con artísticos tesoros

Poco tiempo antes de que Lucio Fontana regresara a Rosario, el 15 de enero de 1920 fue inaugurado oficialmente el Museo Municipal de Bellas Artes. Ese día, el presidente de la Comisión, Nicolás Amuchástegui, celebró poder ofrecer a la ciudad una “incipiente y modesta planta”, con la esperanza de que el tiempo otorgase “a esta obra la exuberancia que merece [...] [que llegue a ser] exponente verdadero de artísticos tesoros y constituya, así, un templo donde acudir en busca de descansos para la mente fatigada y en busca de supremos consuelos para las grandes tempestades del alma” (Museo Municipal de Bellas Artes, 1920, p. 4). Como todo museo moderno, tenía entre sus principales objetivos la formación de un público y la regulación del gusto estético de la comunidad (Duncan, 2007). Las selecciones rigurosas que llevaron adelante los jurados de los Salones se orientaron en ese sentido.

4 Sobre el espacio artístico en el Rosario de las primeras décadas del siglo XX véase Fantoni (2014), en particular el capítulo “Maestros generosos y niños prodigio”, y Mouguelar (2015).

En un local alquilado al efecto se presentaron un centenar de piezas que la Comisión Municipal de Bellas Artes había logrado reunir a partir de los premios adquisición del Salón de Otoño y de la contribución del Museo Nacional de Bellas Artes.⁵ A esto se sumaron obras de colecciones particulares que en forma temporal fueron cedidas para su exhibición. Esas gestiones permitieron ofrecer al público de la ciudad una pequeña sala de escultura argentina: Alberto Lagos y Héctor Rocha, de Buenos Aires, junto a dos artistas residentes en Rosario, José Gerbino y Herminio Blotta.

José Gerbino (1886-1972) nació en Italia y se formó en Palermo como ceramista, escultor y arquitecto (Bragagnolo, 2001). En 1911 llegó a la Argentina y tuvo una activa participación en los primeros salones oficiales de Rosario, no solo en la sección de esculturas, sino también con dibujos, grabados y pinturas. De Gerbino, el Museo expuso en su inauguración *Cabeza de estudio*, un retrato verista que había ingresado a la colección por donación del artista, luego de ser presentado junto a otros dos bronce en el II Salón de Otoño.

Para ese entonces, Gerbino había alcanzado un lugar de privilegio en el arte argentino. Por un lado, había realizado junto a Alfredo Guido una serie de objetos que actualizaron el legado decorativo precolombino. A partir de motivos ornamentales de las culturas originarias americanas y en sintonía con el ideario de Ricardo Rojas, Gerbino y Guido produjeron un vasto conjunto de piezas de cerámica (Armando, 2014). Los resonados éxitos que obtuvieron en Buenos Aires fueron replicados por diversas revistas culturales del país. A la muestra en la galería Witcomb de Capital Federal en 1918 le siguieron los premios en el Salón de Artes Decorativas de ese mismo año y en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1919. Según Fasce y Mantovani (2022), esta última distinción colaboró tanto en la consagración de ambos artistas como en la valoración de las artes aplicadas en el marco del Salón Nacional.

Por otra parte, en forma simultánea José Gerbino realizaba esculturas decorativas para importantes panteones del Cementerio El Salvador, tales como las figuras que rodean el mausoleo de la familia Lagos o los altorrelieves que acompañan el panteón de los Pozzi. Resulta significativo que una de estas imágenes fuera reproducida en 1919 por *La Revista de El Círculo* dentro de la sección de Arte Argentino (figura 1), en la medida en que sería uno de los tantos indicadores del carácter laxo que presentaban los límites entre bellas artes y artes aplicadas por entonces en nuestro país.

5 Con respecto a las modalidades de federalización del patrimonio del Museo Nacional y a los préstamos iniciales que posibilitaron la apertura de museos provinciales, ver Herrera (2012).



FIGURA 1. José Gerbino, *Fe y Dolor*, 1918, alto relieve en bronce para el Mausoleo Familia Pozzi, Rosario. Ubicación actual desconocida. Reproducido en: "Arte Argentino", *La Revista de El Círculo*, 3(4), abril de 1919, p. 81.

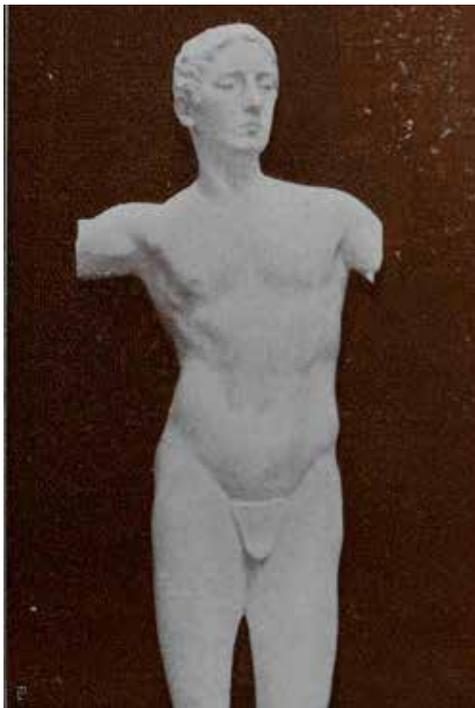
El otro escultor rosarino que figuró en la exposición inaugural del Museo fue Herminio Blotta (1893-1976), un artista de trayectoria reconocida desde su juventud. Protagonista de la bohemia cultural de los años diez, mantuvo un contacto intenso con artistas de Buenos Aires y fue una firma recurrente en la estatuaria pública de Rosario. Blotta participó en los primeros Salones de Otoño con retratos de familiares y otros bustos realizados por encargo, como los de Alberdi o Dante Alighieri. Justamente, el Museo exhibió en 1920 el *Alberdi* en mármol que había sido incorporado a su acervo por donación de Julio Bello (Museo Municipal de Bellas Artes, 1920).⁶

Según el reglamento del VI Salón de Otoño, las firmas que integraran las colecciones del Museo Municipal o del Nacional de Bellas Artes serían admitidas sin depender de la consideración del jurado. Sin embargo, una de sus esculturas, *Fragmento de desnudo de hombre*, pese a ser exhibida en el Salón de 1923 y reproducida en el catálogo (figura 2), fue seriamente cuestionada poco después por la Comisión Municipal de Bellas Artes. Según el dictamen, el yeso patinado de Blotta resultaba ser un calco fragmentado de una escultura parisina de carácter comercial y, en consecuencia, constituía un "acto censurable" (Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, 1923, p. 146).

A partir de entonces, le fue negada la posibilidad de integrar salones oficiales de la ciudad. Esta severa resolución daba cuenta del peso que

⁶ Desde abril de 1925 y por decisión del donante, la obra pasó a una institución educativa.

FIGURA 2. Herminio Blotta, *Fragmento de desnudo de hombre*, 1923, yeso patinado, s/d. Reproducido en: Catálogo del VI Salón de Otoño, Rosario, p. 76.



comenzaban a tener en el marco de las instituciones culturales ciertas discriminaciones fundamentales para el arte moderno: la obra original y la copia, el arte autónomo y el utilitario, el gran arte y las artes menores. Un concepto de arte generado en la Europa ilustrada y adoptado en forma indiscutida por los países latinoamericanos por mucho tiempo, que implicaba aceptar como tal un

conjunto de prácticas que tengan como notas básicas [...] la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción (Escobar, 2021, p. 84).

Tiempo más tarde, Blotta sostuvo que “los grandes ‘señores’ en cuyas manos está la representación oficial del arte” no perdonarían a quien se atreviera como él, a vivir sin mendigar recursos (citado en Montini, 2020, p. 72). La determinación de la Comisión Municipal de Bellas Artes pudo resultar arbitraria en virtud de los usos y costumbres de los primeros escultores y pintores de la región. En efecto, a comienzos del siglo XX era habitual que los artistas decoradores siguieran modelos

Europeos (Boni, 2011) o que los comitentes solicitaran réplicas de obras conocidas a los mismos autores, que incluso podían ser resueltas por discípulos de sus talleres.⁷ En sus prácticas cotidianas la concepción de un objeto bello no necesariamente estaba deslindado del sentido utilitario y la idea de artista podía dar lugar a diversas acepciones. Frente a esta situación, propia de una escena cultural recientemente constituida, las flamantes instituciones de cultura trazaron nuevos límites que fueron a menudo objeto de controversia entre los protagonistas.

La labor del arte rosarino

El colectivo que propuso por primera vez alternativas al Salón oficial, al Museo y, por ende, a los criterios esgrimidos por los integrantes de la Comisión de Cultura, fue el Círculo Artístico de Rosario. A diferencia de las Comisiones de Bellas Artes, integradas en su mayoría por miembros de la alta burguesía local que eran coleccionistas y aficionados, su grupo directivo se constituyó en forma exclusiva por artistas. Algunos de ellos eran inmigrantes y todos debieron realizar tareas paralelas al desarrollo de una obra autónoma para sostenerse económicamente. Varios eran profesores de dibujo y pintura en instituciones públicas o academias privadas y, por lo general, se dedicaron a su vez a las artes aplicadas, desempeñándose como ilustradores, letristas, fotógrafos, tallistas, vitralistas, decoradores, escenógrafos, medallistas.⁸ A su vez, también compartían ciertos modos de sociabilidad ligados a la vida bohemia, que los distanciaba de los gustos, hábitos y formas de comportamiento público de las clases más acomodadas.

En 1920 inauguraron su primer salón, que según los organizadores era una “síntesis de la labor del arte rosarino”, una manifestación local “lo más completa posible” (Círculo Artístico de Rosario, 1920, p. 1). Junto a los primeros maestros extranjeros afincados en Rosario, participaron jóvenes artistas y artesanos, disciplinas cuyas fronteras eran difíciles de trazar por entonces. Todos residían en la ciudad y sin embargo, la mayoría de sus nombres resultaban desconocidos para el público general. La carencia de estímulo que sentían y el esfuerzo que implicó gestionar la muestra, eran cuestiones que destacó Agustín Rossi en su reseña: “con el salón, han roto en parte el anonimato obteniendo una gran victoria.

7 Martín Rodríguez Galisteo adquirió durante un viaje a Italia una copia de *La belleza de la montaña* de Leonardo Bistolfi, que hoy se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe. Sobre esta modalidad de encargo ver Musetti (2010).

8 El caso de Eugenio Fornells es paradigmático en este sentido. Pintor formado en su Cataluña natal, desde su llegada a Rosario además de dedicarse a la enseñanza, realizó importantes trabajos como ilustrador y vitralista (Boni, 2011; Mouguelar, 2013).

Han llegado sin cartel, sin apoyo oficial, sin auspicios de asociaciones de bombo mutuo, serenamente, airoosamente” (Rossi, 1920, p. 4).

La falta de colaboración estatal se sostuvo hasta último momento, cuando la solicitud del Círculo Artístico de utilizar las salas del Museo fue denegada. Pese al motivo que antepuso la Comisión de Bellas Artes, las tensiones previas entre ambos grupos dieron lugar a otras interpretaciones de la respuesta oficial. Por ejemplo, desde las páginas de un periódico de la colectividad italiana se afirmó:

De hecho quienes tienen conocimiento del llamado mundo artístico rosarino sabían que la negativa era una pequeña venganza o una lección: los comisionados designados por el Municipio para velar por las bellas artes y fomentarlas, quieren castigar a los artistas de Rosario –en gran parte connacionales nuestros– por no haber concurrido al Salón de Otoño. (Disgrazie di una commissione, 1920, s/d)

En efecto, en el IV Salón de Otoño participaron tan solo siete pintores y tres escultores con domicilio en Rosario.

Al año siguiente el Salón de Otoño fue suspendido por falta de presupuesto y por lo tanto, el II Salón del Círculo Artístico inaugurado en noviembre de 1921 fue la única ocasión que tuvieron los rosarinos de ver una exposición colectiva de cierta magnitud. Es muy probable que los Fontana hayan estado entre los visitantes que apreciaron las obras de una cantidad de artistas considerable, aunque significativamente menor que en la primera edición. De los casi cincuenta artistas que se congregaron en aquella muestra, solo la mitad volvió a reunirse un año más tarde.

Uno de los nombres que se reiteraba era el de Santiago Girola (1894-1955), escultor de origen milanés formado en la Academia de Bellas Artes de Brera, especialista en fundición y cincelado. Girola se radicó en Rosario pero nunca participó en los Salones de Otoño. En su lugar, actuó como jurado en el Primer Salón del Círculo Artístico y presentó obras que ratificaron su opción por la escultura conmemorativa, por las que la crítica lo calificó como “un artista de talento, expresivo, vigoroso” (Rossi, 1920, p. 4).⁹ Con el tiempo su producción quedaría restringida al ámbito de las artes aplicadas, a diferencia de sus hijos Claudio Girola (1923-1994) y Enio Iommi (1926-2013), destacados escultores argentinos desde la década de 1940.

En este sentido, es posible trazar ciertos paralelismos entre esta familia de artistas y la de Luigi Fontana. Tanto Girola como Fontana fueron inmigrantes formados en Milán que se radicaron en Rosario sobre el cambio de siglo y dedicaron gran parte de sus carreras a la escultura

9 Envió una *Placa a los caídos en Francia*, un *Motivo funerario* y un busto de *César Battisti*, todos en yeso, junto a otras tres piezas vinculadas a su trabajo como cincelador.

funeraria. Luego de trabajar para el Taller de Fundición de Marcos Vanzo (1858-1930), Santiago Girola pudo abrir su propio emprendimiento especializado en la realización de placas y el cincelado de medallas. Allí se formaron sus hijos, quienes convivieron con la creación de imágenes y el contacto físico con los materiales plásticos desde su infancia.¹⁰ Tras la partida de la familia hacia Buenos Aires, Claudio y Enio continuaron sus trayectorias artísticas por carriles diferentes al iniciado por su padre. Pero al igual que en el caso de Lucio Fontana, al ser hijos de artistas instalados en el terreno comercial, contaron con un respaldo fundamental para poder experimentar en materia estética. Esta relativa seguridad económica y laboral les permitió iniciar búsquedas plásticas para las cuales las instancias de reconocimiento aparecían necesariamente diferidas.¹¹

A la situación familiar cabe sumar el hecho de que los tres se trasladaron a zonas metropolitanas. Lucio Fontana resaltó siempre el estímulo que encontró en la intensa vida cultural milanesa, en un espacio donde las galerías, bienales y grandes exposiciones oficiales se multiplicaron a lo largo del siglo XX. Allí pudo afianzar vínculos con grupos de artistas innovadores, tales como el reunido hacia 1931 en torno a la galería Il Milione y el crítico Edoardo Pérsico (Caramel, 1990). De un modo similar, cuando Enio y Claudio Girola llegaron a Buenos Aires, su tío materno, el poeta Godofredo Iommi, los acercó a Edgar Bayley y Carmelo Arden Quin, también poetas, artistas y editores de la revista *Arturo* (García, 2011). Muy pronto los hermanos comenzaron a experimentar con las estéticas del arte concreto.

El amigo vanguardista de Lucio Fontana

También en 1921 volvió Julio Vanzo, quien fue miembro del Círculo Artístico de Rosario pese a no participar en sus salones, luego de una estadía en Buenos Aires por su trabajo como ilustrador (Chiappini, 1993). Allí se había vinculado con el grupo reunido en torno a la revista mural *Prisma* y a su regreso distribuyó la hoja ultraísta junto al joven escritor Francisco Piñeiro. A fines de ese mismo año, un semanario local lo destacaba entre los “hábiles y conocidos dibujantes” que conformaban su equipo (Sui Géneris, 1921, p. 11). Pero mientras realizaba imágenes pensadas para circular en la prensa periódica, Julio Vanzo comenzó a

10 Al respecto, Enio Iommi recordaba: “Con toda esa enseñanza de mi padre y la sensibilidad que sabía transmitir, fui aprendiendo lo que era la escultura. Mi padre era un escultor clásico, él era figurativo y yo no. Había discusiones entre nosotros pero nos llevábamos bien” (citado en Oliveras y Herrera, 2010, p. 76).

11 Sobre las consecuencias económicas inmediatas de las opciones por el arte de vanguardia, cfr. Bourdieu (2005).

desplegar una serie de producciones ligadas al arte moderno y de vanguardia que solo expondría de manera eventual durante ese período. Recién a finales de los treinta, cuando su situación en el campo artístico se consolidó y las instituciones locales tomaron un giro modernizador, la obra de Vanzo logró un importante grado de visibilidad que sostendría a lo largo de su extensa trayectoria (Mouguelar, 2013b).

El espacio de producción que compartieron Julio Vanzo y Lucio Fontana fue mencionado por ambos en entrevistas y cartas personales, sin embargo continúa siendo un enigma en muchos sentidos. No se sabe cómo se conocieron ni en qué fecha exacta comenzaron a trabajar juntos, pero hay indicios que permiten suponer que ese acercamiento tuvo lugar hacia 1925, año de conformación del grupo Nexus de Rosario. Lucio Fontana participó en noviembre de la reunión fundacional, luego de presentarse en los salones anuales de Bellas Artes de Rosario y Santa Fe. Según Juan Zocchi (1946, p. 10), en 1924 había instalado su primer taller de escultor en calle España: “dos cuartos, uno para dormir y otro para trabajar, éste con su puerta a la calle siempre abierta”. Julio Vanzo vivía entonces con su familia también por España, a pocas cuadras de ese taller.¹² ¿Se habrán conocido al cruzarse casualmente en el barrio? ¿Habrá sido en alguna reunión del grupo de artistas rosarinos? ¿Los habrá presentado un amigo en común? En cualquier caso, hay un cambio notorio en la producción plástica de Lucio Fontana y en la proyección pública de la obra de Julio Vanzo desde finales de 1925.

En 1926, Lucio y Julio presentaron esculturas y pinturas en el *Primer Salón de Artistas Rosarinos* organizado por Nexus en la casa local de la galería Witcomb.¹³ Hasta ese momento, Julio Vanzo había expuesto ante el público de Rosario solo en 1919, también en las salas de Witcomb, una serie de caricaturas. Desde entonces, no había vuelto a mostrar su obra pese a continuar dibujando y pintando en forma cotidiana. Recién en 1926, y probablemente gracias al estímulo de Lucio, participó en el Primer Salón Nexus con dos retratos: uno del poeta y crítico de arte Juan Zocchi, también modelo de su compañero de taller, y otro del escultor Lucio Fontana. Por su parte, al año siguiente Lucio envió al IX Salón de Otoño un retrato del pintor Vanzo (figura 3). Las referencias a un visitante frecuente en el taller y los retratos mutuos, así como la opción común por los nuevos realismos y la síntesis visual, confirman los recuerdos de sus protagonistas y dan certezas sobre un tiempo, un lugar de trabajo e intereses estéticos y culturales compartidos (Mouguelar, 2012).

12 Según Chiappini (1993) en España 828.

13 En el catálogo del Salón figura como dirección de Lucio Fontana, España 565, y de Julio Vanzo, España 365. Es casi seguro que en alguno de los dos casos haya habido un error de tipeo.



FIGURA 3. Lucio Fontana, *El pintor Julio Vanzo*, c. 1927, yeso patinado, 36 x 21,5 x 25,5 cm. Ubicación desconocida. La imagen corresponde a una copia en bronce de la colección Castagnino+macro, Rosario.

En el taller de Fontana y Scarabelli

Como señalé antes, Lucio regresó a la Argentina junto a su familia en 1921, pero en un principio decidió vivir en Sunchales, una zona rural santafesina. Fue debido a la insistencia del escultor Juan Scarabelli que se instaló en Rosario e ingresó a la empresa paterna (Ghiloni, 1998). En el estudio Fontana, Scarabelli y Cía. también trabajaba a comienzos de los años veinte otro artista promisorio: Antonio Daniel Palau (1896-1975). Luis Ouvrard afirmaba haber conocido a Lucio Fontana a través de su amigo Antonio, quien entonces colaboraba en ese taller (Fantoni, 1985). Los rastros de su presencia quedaron en algunas placas funerarias donde coinciden las tres firmas: el sello en letra imprenta de Fontana y Scarabelli en el soporte de mármol y la firma cursiva de A.D. Palau en la imagen de bronce.

Descendiente de españoles, Antonio Palau comenzó su formación artística en el Ateneo Popular bajo la guía de Eugenio Fornells y tomando clases de dibujo con Enrique Munné en la Asociación Catalana. Luego viajó a Madrid y Valencia para perfeccionarse en escultura con Julio Antonio y Victorio Macho. A su regreso en 1919, abrió su propio estudio donde continuó reuniéndose con sus amigos del Ateneo, Luis Ouvrard, Isidro García y Antonio Martorana (Fantoni, 1985). Tanto García como Ouvrard incursionaron en

determinados momentos en la escultura, aunque finalmente se inclinaron por la pintura.¹⁴

Antonio Palau participó en el Salón de Otoño desde 1922 con obras en cera, yeso o bronce. Se especializaba en retratos y dos años más tarde logró ingresar en un ámbito consagratorio como el Salón Nacional. Su presencia en los salones oficiales del país fue intensa pero breve. Al mismo tiempo, compitió en la gran mayoría de los concursos escultóricos convocados en la región y retrató a varios de sus compañeros de ruta con una estética realista.

En el Salón de Otoño de 1925 obtuvo un premio estímulo por *El amigo Borla*, un busto de líneas suaves del pintor. Su nombre se destacó entre el reducido grupo de escultores rosarinos presentes en la muestra: Eduardo Barnes con su *Retrato del Sr. Luis C. Vila* y Lucio Fontana con *Melodías* (figura 4). Un rostro femenino de cabello recogido y párpados bajos, ensimismado y relajado, fue la pieza con la que Lucio ingresó por primera vez en la convocatoria local.¹⁵ Al año siguiente, Antonio Palau ganó el primer premio del Salón Nexus con su retrato en bronce de Antonio Berni que figuró en el catálogo ilustrado bajo el título *Estudio* (figura 5). En forma paralela, como muchos de los escultores radicados en Rosario, realizó numerosos trabajos para las necrópolis locales.

Hasta este punto, las carreras de Antonio y Lucio no se diferenciaban demasiado. Ambos habían pasado un período en Europa, compartían horas de trabajo en el taller de Fontana y Scarabelli, enviaban esculturas a salones oficiales y competían por encargos públicos de obras conmemorativas. Sin embargo, mientras Lucio volvió a Europa para continuar su derrotero en la historia del arte moderno, Antonio quedó prácticamente relegado al ámbito de las artes aplicadas.

El año 1928 fue determinante en su trayectoria. Palau participó en el Concurso para el Monumento a la Bandera con un proyecto que fue considerado inapropiado como todos los demás, incluido el que había enviado desde Italia Lucio Fontana junto a dos arquitectos romanos (Ghilioni, 1998). En ese momento Palau era miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes, que debía ratificar el veredicto del jurado convocado al efecto. Frente a la exigencia de firmar un consentimiento que iba en contra de sus propios intereses y convicciones, decidió dar un paso al costado. Tras su renuncia y por muchos años, Antonio Palau no volvió a figurar en los salones municipales.

14 En el Salón de Otoño de 1922 Isidro García presentó un retrato en yeso de su padre. Luis Ouvrard también realizó bustos en yeso o barro y expuso por primera vez una cabeza en el Salón Nexus de 1926.

15 En mayo de ese mismo año, *Melodías* había sido exhibida en el III Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura de la ciudad de Santa Fe. En esa ocasión, Lucio Fontana también envió otros dos yesos: *Cabecita de oro* y *Cristo*.



FIGURA 4. Lucio Fontana, *Melodías*, c. 1925, yeso, s/d. Ubicación desconocida. Reproducida en: catálogo del III Sal6n Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura, Santa Fe, p. 72.



FIGURA 5. Antonio Daniel Palau, *Estudio (Retrato de Antonio Berni)*, 1926, bronce, 32 x 19 x 21 cm. Castagnino+macro, Rosario.

Otra figura que transit6 por el taller de Fontana y Scarabelli fue Filomena Vittoria (1903-1990), la primera escultora rosarina con una actuaci6n p6blica tanto a nivel local como nacional. Era hija de Juan Vittoria, inmigrante de origen italiano y descendiente de una familia de artistas, que en 1899 haba fundado en Rosario una importante casa de escultura. Junto a su hermano Domingo, Filomena se inici6 all6 en el oficio y colabor6 intensamente en la empresa desde su adolescencia. Luego perfeccion6 sus estudios con Juan Scarabelli, quien la respald6 en su lucha por ser reconocida en su propia ciudad. Pese a que su obra fue admitida por el Sal6n Nacional de Bellas Artes en 1920, los juicios de los jurados locales solan tener un resultado adverso para ella (Mouguelar, 2022).

Ese mismo a6o haba enviado dos esculturas al IV Sal6n de Oto6o y ante el rechazo del jurado, Filomena se dirigi6 a la Comisi6n de Bellas Artes para solicitar una reconsideraci6n del dictamen, esta vez con el consejo de cinco escultores: Juan Scarabelli, Andr6s Rotta, Carlos Rod6, Diego Masana y Jos6 Fioravanti, 6nico residente en Buenos Aires. Finalmente la Comisi6n acept6 incluir el yeso *¡Hasta las bestias domina!*

(figura 6), una bravía mujer desnuda que sujetaba a un toro por las astas. El planteo iconográfico propuesto por Filomena se alejaba de la tradición representativa del tema que confinaba a las mujeres a un lugar pasivo y de debilidad. La actitud determinada y valiente de la protagonista de algún modo replicaba el comportamiento de la autora que con solo 16 años no dudó en interpelar a hombres prestigiosos de la ciudad que decidían en materia artística.

En 1923 los yesos que envió al Salón de Otoño volvieron a ser rechazados: *Éxtasis*, otra figura desnuda con un arpa y *Birrichino*, niño travieso en italiano. Este busto ingresó ese mismo año en el Salón Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires con sede en La Plata.¹⁶ La insistencia de Filomena, pese a la falta de estímulo en su ciudad natal, le permitió lograr a mediados de los veinte un grado de visibilidad significativo. Los retratos eran una de sus especialidades y un género muy valorado en la época. Con el sintético busto en cera de Ida Resasco (figura 7) volvió a participar en 1925 en el Salón Nacional y al año siguiente, en el Primer Salón Artistas Rosarinos Nexus. Este retrato con cabello *a la garçonne*, de cejas pronunciadas y ojos huecos se acercaba a los nuevos realismos y, por lo tanto, a la cabeza de Juan Zocchi presentada por Lucio Fontana también en Nexus.

FIGURA 6. Fotografía de Filomena Vittoria junto al boceto de *Hasta las bestias dominal*, c. 1920, yeso patinado, 45 x 54 x 25 cm. Colección particular, Rosario.



¹⁶ El Museo había sido fundado en 1922 y fue dirigido hasta 1930 por Ernestina Rivademar, pintora y realizadora cinematográfica (Suárez Guerrini et al., 2017).



FIGURA 7. Filomena Vittoria, *Ida*, 1925, cera, 48 x 23 x 24 cm. Colección particular, Rosario. Reproducida en el catálogo del XV *Salón Nacional*, Buenos Aires, p. 206.

Tanto por el vínculo cercano de Filomena con Juan Scarabelli como por las disputas que su obra generaba en Rosario, es seguro que Lucio conoció a esta audaz escultora tan solo dos años menor que él. En 1928 Filomena contrajo matrimonio y aunque no tuvo hijos, no quedan registros de que haya vuelto a actuar públicamente como escultora hasta mediados de los años cuarenta, luego del fallecimiento de su marido. Como sucedió en las historias de vida de muchas mujeres artistas, la tensión entre el desarrollo de una profesión y el ajuste con respecto a los ideales de feminidad vigentes pudo resultar determinante en la interrupción de una carrera sólida y promisorias (Nochlin, 2007). Y al igual que en otros tantos casos, su nombre tampoco figuró en los relatos canónicos.

Obras conmemorativas y concursos

Los actos en fechas significativas a nivel ciudadano o en memoria de figuras ilustres fueron ocasiones propicias para el despliegue de una cantidad de artefactos visuales que tuvieron un rol importante en la cultura de entresiglos. Para materializar cada una de estas piezas, la comisión conformada al efecto llamaba a concurso público o directamente solicitaba proyectos a determinados artistas. Este tipo de encargos constituía un modo de obtener no solo un ingreso económico extraordinario, sino también visibilidad y prestigio en la región. Por tal razón, las frecuentes convocatorias para realizar medallas, placas, bustos y monumentos fueron un espacio de disputa para los escultores residentes en el país. En este aspecto, el derrotero de Lucio Fontana no fue una excepción.

Los actos conmemorativos por el centenario del natalicio de Luis Pasteur se iniciaron en 1922 no solo en Francia, sino también en la Argentina. Rosario, en particular, fue sede de homenajes organizados por la colectividad francesa y las autoridades municipales el 27 de diciembre (El centenario del nacimiento de Pasteur, 1922). En ese marco se inauguró la Plazoleta Luis Pasteur frente a la Facultad de Medicina, donde fue colocada la piedra fundamental del monumento en su memoria. El busto de Pasteur fue realizado por Herminio Blotta e inaugurado mucho tiempo después, recién en 1952.

Miguel Romano Arena fue uno de los escultores activos en Rosario durante la década del veinte que intentó tornar productivo el clima de festejos por el centenario de Pasteur. En el modesto estudio que ocupaba hacia 1923 lo entrevistó un periodista de *El Quijote*, quien destacó la presencia entre otras obras de un “original y bien pulido maquete del gran Pasteur” (Arte escultórico, 1923, s/d). El elogioso comentario probablemente hiciera referencia a una de las tres esculturas rechazadas poco antes por el jurado del VI Salón de Otoño, un boceto en yeso para una *Estatua sedente de Pasteur*.

Miguel Romano era un escultor de origen francés que se había integrado a la vida bohemia en el Rosario de los años diez junto al mencionado Antonio Palau, Enrique Borla, Isidro García Rouzaut y Antonio Martorana (Slullitel, 1968). Su carrera profesional volvió a tener visibilidad pública a mediados de la década del veinte, cuando participó en los dos Salones de Artistas Rosarinos Nexus. Las cabezas de estudio (figura 8) reproducidas en el catálogo ilustrado del Primer Salón mostraban rostros expresivos y un tratamiento basto de la materia que acentuaba la fuerza de los gestos. Luego de estas exhibiciones sucesivas en 1926 y 1927, su presencia en el arte de la ciudad se diluyó.



FIGURA 8. Miguel Romano Arena, *Gesto (cabeza de estudio)*, c. 1926, yeso, s/d. Ubicación desconocida. Reproducida en: catálogo del *Primer Salón de Artistas Rosarinos Nexus*, Rosario, s/p.

Para el centenario de Pasteur en 1922 la Municipalidad de Rosario también hizo acuñar una medalla conmemorativa rectangular (figura 9). Santiago Girola fue el autor de la pieza que mostraba en uno de sus lados el escudo de la ciudad y en el reverso, la copa de Higea con la serpiente enroscada, símbolos de los procesos de curación. La imagen se completaba con una pila de libros y un candil encendido, alegorías visuales de la búsqueda de conocimiento que signó la vida del químico. A comienzos de 1923, o quizás unos meses antes, se debió realizar el llamado a concurso para la placa en Homenaje a Pasteur que Lucio recordaba mucho tiempo después, confundiendo la institución convocante y la fecha de realización de su proyecto.¹⁷ Frente a la pregunta por sus inicios en el arte, Fontana respondía que en 1924: “En la Facultad de Medicina de la ciudad de Rosario hubo un concurso para una placa en la Sala Pasteur. Fue aceptado mi dibujo. Eso me movió a modelar” (El temperamento en el arte argentino, 1943, p. 2). Esos datos fueron retomados en casi todas las biografías del escultor.



FIGURA 9. Santiago Girola, Medalla conmemorativa *Municipalidad de Rosario. Homenaje a L. Pasteur. Centenario de su natalicio, 1922*, metal, 3 x 2,1 cm. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Medicina, Biblioteca Central.

¹⁷ La Comisión organizadora del homenaje a Pasteur se reunió en el Círculo Médico desde mediados de enero de 1923.

En realidad, la presentación pública del trabajo fue en junio de 1923 en el mismo espacio donde su padre había organizado la muestra de escultura italiana: “En una de las vidrieras del Salón Castellani se exhibe la hermosa placa de bronce dedicada a la memoria de Pasteur [...] La ejecución del bajorrelieve es digna de todo encomio” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). La nota periodística, elogiosa de principio a fin y acompañada por fotografías del escultor y del retrato, confirma que la trayectoria profesional de Lucio Fontana comenzó en Rosario al menos un año antes de lo que señalaban la mayoría de los textos sobre el artista.¹⁸

El artículo presentaba al joven artista y trazaba su derrotero entre Italia y Argentina. Tras un período de formación en Milán, Lucio Fontana había regresado a su país natal con el propósito de dedicarse a la arquitectura y colaborar así en la empresa familiar. Sin embargo, sus intereses personales lo condujeron por otros carriles: “un día de ocio, por pasar el tiempo, púsose a modelar una delicada figura femenina... Fue una revelación para todos. Desde entonces Lucio Fontana dedica sus horas de descanso a modelar figuras y retratos” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). A partir de entonces, los relatos periodísticos y los textos críticos sobre Lucio colaboraron en la conformación de la leyenda de un artista que había encontrado su destino en un ámbito poco propicio, en soledad, sin pensarlo ni proponérselo, en virtud del impulso de su genio creador.¹⁹ En ese sentido, el artículo de 1923 aseveraba: “Sería exagerado considerar sus obras perfectas, [...] pero es plausible constatar que un hijo de Rosario, modestamente, y sin esfuerzos, haya sabido en pocos días resolver con acierto un tema bastante difícil como el de traducir en el bronce los semblantes del gran sabio Pasteur” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11).

El trabajo constaba de un medallón con el retrato rodeado por una frase laudatoria en latín y hojas de laurel, todo fundido en bronce y fijado sobre una base de mármol rectangular (figura 10).²⁰ La imagen

18 Entre ellos destacamos el último libro sobre Lucio Fontana dedicado específicamente a pensar sus orígenes artísticos en nuestra ciudad, que acompañó una muestra organizada por la Società Dante Alighieri y montada en el Museo Castagnino+macro en julio / agosto de 2019 (Barbato y Spata, 2019). También el último catálogo razonado de su obra que pudimos consultar, a cargo de Enrico Crispolti (2006). Finalmente, el artículo de Sbaraglia (2021) que replica el título de la muestra realizada en Rosario. Cabe señalar que esta última autora fue quien localizó la placa en Rosario (Sbaraglia, 2015).

19 Sobre este tópico reiterado en textos biográficos desde el renacimiento ver Wittkower (2017). Por su parte, Shiner (2014) puntualiza estos antecedentes para luego subrayar el proceso definitivo de diferenciación entre el artesano y el artista en el siglo XVIII, cuando al último se le adjudicaron como rasgos distintivos la libertad y el genio.

20 La firma en letra cursiva de Lucio Fontana es visible en dos lugares: a la derecha del rostro y, con más nitidez, en la parte inferior izquierda de la composición. No aparece en cambio



FIGURA 10. Lucio Fontana, *Placa Laboratorio Luis Pasteur*, 1923, bronce patinado, 50 x 52,5 x 5 cm. (base, mármol, 70 x 85 x 2 cm.). Escuela Superior de Comercio "Libertador Gral. San Martín", Rosario.

se basaba en una famosa fotografía de Paul Nadar, que facilitaba tanto la rápida identificación del homenajeado como la confirmación de la pericia del escultor.²¹ La preocupación por la fisonomía fue una constante en los retratos de figuras públicas en América Latina desde el siglo XIX, frente a la cual la disponibilidad de fotografías no siempre fue una solución (Malosetti Costa, 2022). En el caso de la placa Pasteur, Lucio Fontana pudo aprovechar al máximo este recurso. El "notable parecido" que logró determinó en gran medida su valoración por parte del público y de la crítica (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). La forma en que modeló el rostro, así como el emplazamiento de la placa requerían que el espectador la observara desde un punto de vista único, ligeramente inferior y justo frente al eje central de la obra, para poder apreciar tanto el efecto de volumen como las proporciones adecuadas. Tal como señaló Sbaraglia (2015), el estilo verista del retrato mostraba que en un principio Lucio Fontana se ajustó a los criterios estéticos que su padre había internalizado en Milán y que signaron la realización de numerosos bustos y bajorrelieves funerarios en Rosario.

ninguna mención del fundidor, por lo que cabe suponer que el trabajo se deba al mismo Lucio. Aunque no hay registros que permitan tener certeza al respecto, en una biografía de Enio Iommi (Oliveras y Herrera, 2010) se menciona la presencia de Lucio Fontana como aprendiz en el taller de fundición de su padre, Santiago Girola.

21 El negativo es de 1886 y una copia de la imagen se puede ver en <https://www.getty.edu/art/collection/object/104B32>. Como cliché fue reproducido en *La vie de Pasteur* de René Vallery-Radod, primera biografía del químico cuya edición de 1905 por Hachette se conserva en la Biblioteca Argentina de Rosario. Sbaraglia (2018) menciona como referente otra fotografía similar, una toma donde se lo ve de pie con la misma vestimenta. Me inclino por el primer retrato por su efectiva disponibilidad en Rosario, aunque también considero posible que Lucio haya trabajado con ambas imágenes.

Presencia en la necrópolis

En 1925 Lucio Fontana participó en otro concurso, esta vez para la ejecución de una placa funeraria en memoria de Ernesto Celli (figura 11), un jugador de fútbol fallecido en forma inesperada a comienzos de año. Su boceto obtuvo el primer premio y fue reproducido en junio en un periódico local. Según la imagen, se trataba de un altorrelieve con la figura sedente del homenajeado, coronado por un medallón con su retrato (En memoria de Ernesto Celli, 1925). En los laterales, dos figuras apenas distinguibles en la fotografía quizás fueran ángeles dolientes. La composición se organizaba a partir de una simetría axial: el deportista de cuerpo completo, con los pies cruzados y las manos apoyadas en el banco, la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, fijado en el momento de concentración previo a la salida al campo de juego. Pese al hallazgo de este registro, no es posible asegurar que la obra finalmente se haya llevado a cabo. Los restos de Ernesto descansan en el Cementerio El Salvador de Rosario junto a los de su hermano Adolfo, pero no hay ninguna placa por su fallecimiento sobre el nicho.²²

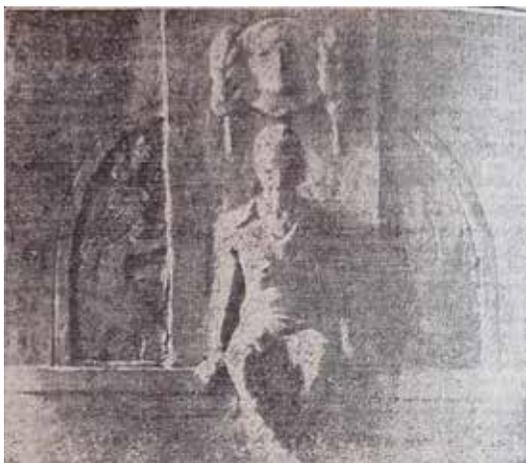


FIGURA 11. Lucio Fontana, boceto para la *Placa en Memoria de Ernesto Celli*, 1925.

²² Agradezco la información brindada desde el área de Patrimonio en el Cementerio El Salvador y en especial a Jessica Contreras Galarza. Desconozco si por alguna circunstancia el proyecto se desestimó o si la placa fue realizada y tuvo otro destino.

Ese mismo año, Lucio Fontana ganó el concurso organizado por la comisión Protectora de la Infancia Desvalida para el *Monumento en Homenaje a Juana Elena Blanco* (Dama, 1925). Este encargo, que incluía tanto la obra escultórica como el mausoleo a emplazar en el Cementerio El Salvador, fue fundamental para la proyección pública de Lucio en la región. Por su formación como constructor pudo hacerse cargo no solo del modelado de las figuras, sino también del proyecto arquitectónico cuyos planos presentó en 1926. Su orgullo por este logro consagratorio se evidenciaba en la inscripción sobre la base de granito, donde hizo constar en letras mayúsculas: Lucio Fontana Escultor.

Como bien afirma Corsani (2021) en su tesis sobre la escultura en el Buenos Aires de entresiglos, la realización de grandes obras implicaba la labor conjunta del artista autor del proyecto, del marmolista o fundidor encargado de su materialización, de ayudantes o demás técnicos en el oficio. Sin embargo, la diferencia de jerarquía entre estas figuras hizo que por lo general solo se recuperara la firma del escultor, quien debía coordinar al grupo y hacerse responsable frente a los comitentes ante cualquier dificultad. Esto fue, en efecto, lo que sucedió con el monumento a Juana E. Blanco de Fontana, pese a que seguramente en la fundición de esta importante pieza hayan colaborado operarios del taller.²³ La exigencia de subsanar defectos en el bronce, sumada a ciertas cuestiones institucionales, demoraron la aceptación definitiva de la obra y su inauguración hasta agosto de 1927.²⁴ Como era habitual, las figuras fueron exhibidas en público antes de esa ceremonia. En septiembre de 1926, año pactado para su entrega y fecha que consta en el mausoleo, el grupo escultórico fue expuesto en el estudio de Fontana y Scarabelli (El mausoleo a Juana Blanco, 1926).

A diferencia de las obras conmemorativas que Lucio había realizado hasta entonces, la concepción del *Monumento a Juana Elena Blanco* conllevó un importante proceso de síntesis formal y abstracción. El boceto de 1925 (figura 12) fue modificado en sucesivas oportunidades hasta llegar a la versión final. En principio, las dos llamas de los laterales, que según Dante Mantovani simbolizaban el amor, fueron eliminadas. Luego, al pasar a una escala mayor, Fontana realizó cambios que alteraron el carácter compacto del grupo. La figura arrodillada y replegada sobre sí misma se abrió al adelantar una de las piernas flexionadas y generar un espacio vacío que destacaba el rostro sereno y la palma de la mano

23 Según Ghilioni (1998), la empresa llegó a contar con cerca de 100 artesanos especializados.

24 Fermín Lejarza y Alfredo Guido, presidente y miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes respectivamente, fueron quienes certificaron un par de meses antes que el trabajo estaba en condiciones de emplazarse (El monumento a Juana Elena Blanco, 1927).

abierta (figura 13). De esta manera, al abrazo maternal le sumó un gesto de argumentación proveniente de la estatuaria antigua. Finalmente, el niño con el libro abandonó su postura inicial para replicar las direcciones del cuerpo de la mujer (figura 14). El resultado fue un conjunto estable y dinámico a la vez, donde el vacío central actuaba como “eje y acento” (Silberstein, 2008, p. 10).



FIGURA 12. Lucio Fontana, boceto para el *Monumento a Juana Elena Blanco*, 1925.



FIGURA 13. Fotografía de Lucio Fontana junto al boceto del *Monumento a Juana Elena Blanco*, c. 1926. Fundación Fontana, Milán.



FIGURA 14. Lucio Fontana, *El pueblo de Rosario a Juana Elena Blanco*, 1926, bronce, 104 x 134 x 110 cm. Cementerio El Salvador, Rosario.

La composición se basó en la pirámide clásica adoptada para la representación de *Madonnas* desde el renacimiento. Fontana conservó la actitud protectora y amorosa de la madre, dada por el juego de miradas y la cercanía física con el niño que sostiene un libro y el que la observa arrobado. Los pequeños sin ropas y la mujer con un vestido de líneas simples que apela al efecto de paños mojados resaltan el carácter clásico de la imagen. De esta manera, Lucio materializó el vínculo entre docente y alumnos enfatizando el rol maternal atribuido al magisterio, sin situarlo en un tiempo ni lugar específico.

A diferencia del verismo perseguido con la placa de Pasteur, en la resolución del rostro de la educadora no primó este criterio estético. Al comparar la imagen con otros bustos de Juana Elena Blanco emplazados en espacios públicos de la ciudad, se destaca la voluntad de idealización de Lucio.²⁵ Su versión resulta similar a la cabeza de párpados bajos y cabello recogido que había presentado en los salones de 1925, el año del concurso. ¿Era *Melodías* un fragmento de la gran composición en la que estaba trabajando

25 Pienso en los bustos del Parque Independencia y de la escuela con su nombre.

simultáneamente? ¿Se trataba solo de otra representación de conceptos abstractos a través de la figura humana? En todo caso, su Juana Blanco era una imagen alegórica, distante de los retratos que realizó en esa misma década.

Su opción pudo haberse inspirado en la obra de Adolfo Wildt, escultor simbolista milanés muy admirado por los Fontana, que había sido compañero de estudios de Luigi y luego sería maestro de Lucio en la Academia de Brera. En *La viuda* de 1893, obra temprana que con seguridad ambos conocieron en Milán, Wildt retornó al clasicismo de Cánova simplificando al máximo el rostro para transmitir la sensación de serenidad unida a cierta melancolía (Bacchi, 2016). En efecto, Sbaraglia (2018) afirmó que “contrariamente a lo creído por la historiografía artística, el proceso de seducción respecto de Wildt maduró en Lucio Fontana ya desde los años argentinos. Proceso que, con mucha probabilidad, tiene raíces milanesas” (p. 143). La nota sobre Wildt publicada en la revista *Italia* de 1925 que Lucio ilustró, así como la exposición individual del escultor simbolista en Milán en 1919, le permitieron sostener esta hipótesis. Creo que la cercanía estilística entre las cabezas mencionadas es otro indicador en este sentido.

Por su estilo, el *Monumento a Juana Blanco* no solo se vinculaba con ciertas obras de Wildt sino también con las tendencias de retorno al orden y, en particular, con el *Novecento*.²⁶ La búsqueda de armonía, de equilibrio, de síntesis visual, la voluntad de recuperar las raíces culturales latinas, son aspectos que caracterizaron la producción contemporánea en la península itálica y que Lucio pudo conocer durante su estadía en Milán. A su vez, cabe destacar el contacto permanente con la cultura de origen que los Fontana sostuvieron tanto a través de la relación directa con artistas residentes en Italia como por la participación en actividades de la colectividad en Rosario y la recepción de publicaciones periódicas editadas en Europa. Finalmente, es interesante notar los esgrafiados lineales y las volutas que decoran la superficie del vestido, el cabello de la mujer y el de los niños (figura 15). Un trazo incisivo que reiterará en el retrato antes mencionado de *El pintor Julio Vanzo* y que perdurará en gran parte de la obra del escultor. Lucio estaba dibujando sobre el volumen escultórico, una acción que profundizará en los años treinta con sus terracotas y *tavolette graffite*.

26 El rol de los Fontana en el programa de propaganda de la “italianidad” promovido por el fascismo fue desplegado por Sbaraglia (2018). En este marco, se inserta el acercamiento a las estéticas del *Novecento* que influyeron en el *Monumento a Juana Blanco*.



FIGURA 15. Lucio Fontana, El pueblo de Rosario a Juana Elena Blanco, 1926, bronce, 104 x 134 x 110 cm. Cementerio El Salvador, Rosario.

Un artista destacado en el Segundo Centenario

Independientemente de sus primeros trabajos conmemorativos, el ingreso de Lucio Fontana al circuito de las bellas artes se produjo en 1925, año en que Rosario celebró su Segundo Centenario. En el marco del programa oficial de festejos, el Salón de Otoño pasó a denominarse Salón Rosario y se postergó su fecha de inauguración hasta el 4 de octubre, para que coincidiera con el día de la ciudad. Asimismo, desde diciembre de 1925 y hasta marzo del año siguiente se organizó la Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria en el predio de la Sociedad Rural (Segundo Centenario de Rosario, 1925). Al reseñar el primero de estos eventos, *La revista de El Círculo* afirmó que el “progreso cultural” de Rosario quedaba ratificado en las pequeñas salas del Museo Municipal a través de la producción de jóvenes que trabajaban “con tesón”, pasando inadvertidos en medio del “trajín nervioso” de una ciudad primordialmente mercantil (L.R.M., 1925, p. 3). Entre ellos, Antonio Palau, Eduardo Barnes y Lucio Fontana fueron destacados como “promesa” para un futuro cercano (L.R.M., 1925, p. 22).

Dentro de la Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria, las pinturas y esculturas reunidas en el pabellón de artes plásticas fueron seleccionadas por jurados designados por la Comisión Municipal de Bellas Artes.²⁷ En esta convocatoria Lucio volvió a participar, pero esta

²⁷ Para la sección de escultura, los responsables fueron José Gerbino, Antonio Daniel Palau y

vez con un tipo de obra que provocó una respuesta muy diferente a la del VIII Salón Rosario. Su envío estuvo compuesto por dos yesos que hasta el momento solo conocemos por sus títulos y el comentario que suscitaron. Desde las páginas del diario *La Capital*, haciendo gala de su conservadurismo en materia estética, Dante Mantovani dio su opinión sobre *Giocatrice di tennis* y *Aurora*:

No se trata más que de dos bocetos. ¿Son buenos? ¿Son malos? Lo uno y lo otro, según el criterio que se emplea al examinarlos. Los sintetistas [sic], dinamistas, inquietistas [sic] y toda la innumerable cohorte de los vanguardistas los ensalzarían de todo punto, pero nosotros, que luchamos abiertamente contra todo este innovacionismo [sic], no podemos sentir, pensar y escribir como ellos. Fontana probablemente quiere decir con sus bocetos que el “movimiento” y el “dinamismo” son las solas condiciones del verdadero arte, mientras no se necesita ningún esfuerzo para demostrar que la velocidad y la energía de una turbina no podrán jamás ser elevados a la esfera estética, a no ser que nos encaprichemos en ver la belleza donde no existe (Dama, 1926, p. 5).

Las palabras del crítico subrayaban el impacto en Fontana del futurismo italiano, hecho nada extraño si se tiene en cuenta el derrotero del artista. A esto cabe sumar la inminente visita de Filippo Marinetti, el máximo promotor del movimiento, cuyo viaje por Latinoamérica había convulsionado el mundo de la cultura. Los anuncios de su llegada comenzaron con el año y al acercarse la fecha se multiplicaron las notas a favor o en contra de su ideario estético y las consignas que proclamaba. Finalmente, no se puede dejar de considerar la amistad de Lucio con Julio Vanzo, quien desde 1919 experimentaba con tendencias de vanguardia (Mouguelar, 2005). El mismo Fontana expresó muchos años más tarde su reconocimiento hacia el “querido amigo y maestro” que lo había estimulado para construir una carrera en el terreno de las artes plásticas (citado en Ghilioni, 1998, p. 85).

Los jugadores de tenis habían sido un tema presente tanto en el futurismo como en el marco del *Novecento*, a través de las obras de Umberto Boccioni, Arturo Ciacelli y Carlo Carrá. Pero más allá de los posibles referentes iconográficos dentro del arte europeo, hay que considerar que durante los años veinte muchos elementos y actividades propios del mundo moderno ingresaron en la cultura visual argentina. La práctica regular de algún deporte, vinculada a la vida sana y al nuevo modelo de delgadez como atractivo femenino, fue reflejada tanto por las revistas de gran circulación como por el espacio del arte (Ariza, 2017). Mientras las revistas ilustradas comenzaron a incluir fotografías de nadadoras o tenistas, con sus piernas al descubierto y un tipo de indumentaria que facilitaba el

Crescencio de la Rúa. Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria (1925).

movimiento, el Salón Nacional también se hizo eco de las nuevas costumbres. En la primavera porteña de 1925 Luis Falcini presentó *Jugadora de tennis*, modelado que según Atalaya era “la suma máxima del dinamismo contenido en potencia” (citado en Artundo, 2020, p. 143).

En todo caso, y en función de las palabras publicadas en *La Capital* sobre la obra de Fontana, es seguro que las piezas mostraban una resolución plástica influida por el arte moderno, que en *Giacitrice di tennis* se conjugaba con una temática nueva. Estas características generaron una recepción completamente distinta a la de *Melodías*, exhibida en Rosario y Santa Fe tan solo unos meses antes. En efecto, desde finales de 1925 Lucio Fontana comenzó a desplegar en forma paralela a los retratos conmemorativos una obra ligada a las últimas tendencias operantes en el arte occidental, que tematizaba aspectos concretos del mundo contemporáneo. El acelerado proceso de experimentación estética que inició junto a Julio Vanzo, permiten comprender la radicalidad de planteos generados poco antes de regresar a Milán como *Bailarina de Charleston* o *La mujer y el balde*. A partir de entonces, su presencia se destacó en Rosario en tanto integrante de un pequeño círculo de artistas, periodistas e intelectuales interesados por conocer y promover la renovación cultural (Mouguelar, 2020).

Desde los márgenes

Cuando Lucio Fontana regresó a Rosario, la pujanza de la burguesía local había convertido a la ciudad en un espacio sumamente propicio para el desarrollo de las artes aplicadas. La empresa de su padre era una de las más prestigiosas de la región y su participación en la firma parecía un destino casi incuestionable al que Lucio no se ajustó en forma completa desde un principio. Sin embargo, los concursos para la realización de diversas piezas en homenaje a Luis Pasteur convocados desde 1922 resultaron un estímulo para probarse en el ámbito de la creación de imágenes.

Durante esos años, el campo cultural de la ciudad atravesó un importante proceso de institucionalización. La creación de organismos destinados específicamente a las Bellas Artes generó una situación paradójica: se comenzó a trazar una férrea línea divisoria entre bellas artes y artes aplicadas cuando no estaban dadas las condiciones para que los protagonistas pudieran dedicarse en forma exclusiva a la producción autónoma. Mientras las variantes modernas de la figuración ingresaban en la obra de la generación nacida sobre el cambio de siglo, favoreciendo el despliegue de diferenciaciones estilísticas, otra disyuntiva se abrió ante Lucio: cumplir con las expectativas de la familia o lanzarse tras un objetivo incierto de búsquedas estéticas estimuladas por las torsiones del arte moderno.

Los dibujos espontáneos que trazó en los márgenes de proyectos para monumentos funerarios fueron un signo de que la decisión de unirse al taller del padre no iba a prolongarse por demasiado tiempo. Cuando en diciembre de 1925 exhibió esculturas que traspasaron los límites de lo posible, de lo esperable en el arte argentino contemporáneo, dio el primer paso en su trayectoria como artista de vanguardia. Un artista proveniente de los márgenes del modernismo clásico que, como tantos otros migrantes latinoamericanos, pronto se insertó en la escena metropolitana europea. En efecto, las obras en las que Lucio Fontana abordó nuevos temas con una resolución plástica desconcertante para el público de su época así como los trabajos ligados a las artes aplicadas que desarrolló en Argentina, fueron la base sobre la que cimentó su exitosa carrera en la Italia de entreguerras. Los tránsitos e intercambios humanos y culturales que se produjeron entre los grandes centros y las geografías alternativas del modernismo, en términos de Huyssen (2010), demandan aún la construcción de un panorama más complejo de la cultura moderna que inevitablemente cuestione sus categorías canónicas.

Referencias documentales

- Arte escultórico (1923, 1 de junio). *El Quijote*, s/d.
- Círculo Artístico de Rosario (1920) *Primer Salón Anual*, catálogo exposición.
- Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario (1923, 6 de julio). *Libro de Actas*, número 69, pp. 145-149.
- Dama (1925, 8 de septiembre) Mausoleo en memoria de Juana E. Blanco. *La Capital*, p. 11.
- Dama (1926, 25 de marzo) Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria. Una visita al pabellón de arte. Artes Plásticas. *La Capital*, p. 5.
- Disgrazie di una commissione (1920, 11 de mayo) *La patria degli italiani*, s/d. Traducción de la autora.
- El centenario del nacimiento de Pasteur (1922, 27 de diciembre). *La Capital*, p. 4.
- El mausoleo a Juana Blanco (1926, 25 de septiembre). *La Capital*, p. 4.
- El monumento a Juana Elena Blanco (1927, 8 de junio). *La Capital*, p. 4.
- El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana (1943, 6 de junio). *La Nación*, p. 2.
- En memoria de Ernesto Celli (1925, 18 de junio). *La Capital*, p. 14.
- Exposición de esculturas (1921, 30 de noviembre). *La Capital*, p. 9.
- Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria (1925, 18 de diciembre). *La Capital*, p. 4.
- L.R.M. (1925, octubre) VII Salón Rosario. *La revista de El Círculo*, pp. 3-22.

- Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III (1920, 16 de enero). *La Capital*, p. 4.
- Rossi, A. (1920, 9 de octubre) La exposición del 'Círculo Artístico de Rosario'. *La Capital*, pp. 4 y 5.
- Segundo Centenario de Rosario. Diversas informaciones (1925, 21 de mayo). *La Capital*, p. 5.
- Sui Géneris (1921, 25 de diciembre). *La Capital*, p. 11.
- Un escultor rosarino. Lucio Fontana (1923, 8 de junio). *La Capital*, p. 11.

Referencias bibliográficas

- Ariza, J. (2017). *Imagen impresa e historia de mujeres. Representaciones femeninas en la prensa ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)* [Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes]. Universidad de Buenos Aires.
- Armando, A. (2014). Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En R. Amigo (cur.) *La hora americana: 1910-1950* (pp. 189-203). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Artundo, P. (Ed.). (2020). *Atalaya. Actuar desde el arte*. Fundación Espigas.
- Bacchi, A. (Ed.). (2016). *Novecento. Italian twentieth-century sculpture and decorative arts*. Brun Fine Art.
- Barbato, C., y Spata, V. (Cur.). (2019). *Lucio Fontana. Los orígenes*. Mandrágora.
- Boni, N. (2011). Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales. *Separata*, XI(16), 33-47.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bragagnolo, E. (Dir.). (2001). *Una modernidad sin vanguardia: la obra de José Gerbino*. UNR / Asociación cultural Dante Alighieri.
- Campiglio, P. (2014). *Lucio Fontana. Torso itálico*. Scalpendi.
- Caramel, L. (1990). Arte abstracto en Italia hasta 1945. En G. Celant, y I. Gianelli (Curs.), *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra* (pp. 99-109). Bompiani / Centro de Arte Reina Sofía.
- Chiappini, J. (1993). *Julio Vanzo. Zeus*.
- Corsani, P. (2021). *Hacer esculturas: proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*. Prohistoria.
- Corsani, P., y Melgarejo, P. (2018). De París a Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino y el Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin. Centenario en Bellas Artes* (pp. 38-48). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- Crispolti, E. (2006). *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di scultura, dipinti, ambientazione*. Skira.
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Nausicaa.
- Escobar, T. (2021). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. En *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021* (pp. 79-123). CLACSO.
- Fasce, P., y Mantovani, L. (2022). Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la primera mitad del siglo XX. *Iberoamericana*, XXII(81), 85-116. DOI: 10.18441.
- Fantoni, G. (1985). Aproximación a la historia de las vidas: conversaciones con Luis Ouvrard. *Anuario de la Escuela de Historia de la UNR*, 11, 279-339.
- Fantoni, G. (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Beatriz Viterbo / UNR.
- García, M. A. (2011). Enio Iommi. Direcciones. En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 1118-1120). Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Ghilioni, E. (1998). Fontana, Rosario: tres momentos. En *Lucio Fontana: un seminario* (pp. 23-94). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Herrera, M. J. (2012). El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943. En M.I. Baldasarre, y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II (pp. 529-552). CAIA / Eduntref.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.
- Joppolo, G. (1998). *Fontana*. Fundación Federico Klemm.
- Malosetti Costa, L. (2022). *Retratos públicos: Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Montini, P. (Comp.). (2020). *Los desterrados: Artistas rosarinos en Cinema para todos: 1931-1933*. Iván Rosado.
- Mouguelar, L. (2005). 1919: Cubismo y Futurismo en Rosario. *Separata*, V(10), 13-27.
- (2008). Nuevas estéticas y temas clásicos: Vanzo y Fontana durante 1927. *Avances*, XI(13), 89-104.
- (2010). *La obra temprana de Lucio Fontana y Julio Vanzo. Una variante del modernismo estético en Argentina* [Tesis de doctorado en Humanidades y Artes]. Universidad Nacional de Rosario.
- (2012). De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana. En M.I. Baldasarre, y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II (pp. 275-302). CAIA / Eduntref.

- (2013). De bohemios y profesionales. Eugenio Fornells en *Caras y Caretas. Avances*, 22, 147-161.
- (2013b). *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*. Fundación OSDE.
- (2015). Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 6, 119-132.
- (2020). Alianzas y estrategias para la difusión del modernismo estético en Rosario: *Ahora y La Gaceta del Sur. Separata*, XVIII(26), 39-67.
- (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *Avances*, 31, 403- 442.
- Musetti, B. (2010). Leonardo Bistolfi. La belleza de la montaña. En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 410-413). Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman, y I. Sáenz (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de México.
- Oliveras, E., y Herrera, M. J. (Curs.). (2010). *Enio Iommi: el filo del espacio. Obras 1945-2010*. Centro Cultural Recoleta.
- Richard, N. (2021). Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte. En *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. CLACSO.
- Sbaraglia, D. (2015). Cavalier Luigi Fontana. Scultore. *L'uomo nero*, XII(11-12), 217-239.
- (2018). Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX. *Anuario Tarea*, 5(5), 118-155.
- (2021). Lucio Fontana in Argentina (1922-1928): le origini. *Valori Tattili. Rivista di Storia delli Arti*, 17, 65-97.
- Silberstein, F. (2008). *Vacío y creación: la experiencia creativa en tres artistas rosarinos*. UNR.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Slullitel, I. (1968) *Cronología del arte en Rosario*. Biblioteca.
- Suárez Guerrini, F., Gustavino, B., Savloff, L., Panfili, M. y Gentile, L. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”.
- Wittkower, R. y M. (2017) *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra.
- Zocchi, J. (1946) *Lucio Fontana*. Poseidón.