

Espacios, recursos e imágenes en disputa: el arte en Rosario en la década de 1920

Lorena Mouguelar

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano – CIAAL
Universidad Nacional de Rosario – UNR
lmouguelar@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0064>

Resumen

El artículo propone analizar tanto los acuerdos como las disputas entre las instituciones culturales y los artistas de Rosario, hacia mediados de los años veinte. En 1926, ante la suspensión del Salón de Otoño gestionado por la Comisión Municipal de Bellas Artes, el grupo Nexus organizó con el apoyo de diferentes sectores de la cultura el Primer Salón de Artistas Rosarinos. La iniciativa se repitió al año siguiente cuando, pese a reanudarse la serie de Salones de Otoño, la flamante agrupación inauguró su segundo y último Salón.

No obstante, palabras e imágenes pusieron en evidencia tensiones existentes al interior del campo artístico. Autoridades públicas, escritores, críticos y los propios artistas debatieron con respecto a las políticas estatales en materia cultural y la orientación que debía seguir la producción visual. En este sentido, las obras de autores residentes en Rosario que circularon públicamente dan cuenta de las variantes estéticas por las que optaron y, en cada caso, de su adecuación a los modelos promovidos desde las instituciones o de su carácter disruptivo. El objetivo de este

Palabras clave:

grupo Nexus, salones, instituciones, arte moderno.

Espacios, recursos e imágenes en disputa: el arte en Rosario en la década de 1920. Lorena Mouguelar. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL), Universidad Nacional de Rosario (UNR)



artículo es contrastar las diversas posiciones que canalizó el grupo Nexus durante su breve, pero intensa existencia.

Espaços, recursos e imagens em disputa: a arte em Rosario nos anos 1920

Resumo

O artigo se propõe a analisar tanto os acordos quanto as disputas entre as instituições culturais e os artistas de Rosário, por volta da metade dos anos 1920. Em 1926, devido à suspensão do Salão de Outono gerenciado por a Comissão Municipal de Belas Artes, o grupo Nexus organizou com o apoio de diversos setores da cultura o Primeiro Salão dos Artistas Rosarinos. A iniciativa foi repetida no ano seguinte quando, apesar da retomada da série de Salões de Outono, o novo grupo inaugurou seu segundo e último Salão.

No entanto, palavras e imagens revelaram as tensões existentes no campo artístico. Autoridades públicas, escritores, críticos e os próprios artistas debateram as políticas estatais sobre questões culturais e a orientação que deveria seguir a produção visual. Neste sentido, as obras de autores residentes em Rosário que circularam publicamente mostram as variantes estéticas escolhidas por eles e, em cada caso, a sua adaptação aos modelos promovidos pelas instituições ou ao seu carácter disruptivo. O objetivo deste artigo é contrastar as diversas posições canalizadas pelo grupo Nexus durante sua breve, mas intensa existência.

Palavras-chave:

Grupo Nexus, salões, instituições, arte moderna.

Spaces, Resources and Images in Dispute: Art in Rosario in the 1920s

Abstract

The article propose to analyse both agreements and disputes between Rosario's cultural institutions and artists, in the mid-twenties. In 1926, because of Autumn Salon's cancelation, Nexus group organized, with the support of different culture sectors, the First Salon of Artists from Rosario. The initiative was repeated the following year when, despite resuming the series of Autumn Salons, the brand-new group opened its second and last show.

Key words:

Nexus Group, Salons, Institutions, Modern Art.

Nevertheless, words and pictures highlighted existing tensions within the artistic field. Public authorities, writers, art critics and the same artists debated about state policies on culture matters and the orientation that visual production should follow. In that sense, the works of artists who lived in Rosario that were shown in public put in evidence the aesthetic options they chose and in each case, its adjustment to the models promoted by the institutions or its disruptive character. The aim of this paper is to contrast the diverse positions that Nexus group canalized during its brief, but intense existence.

Introducción

El Salón constituyó tradicionalmente un espacio privilegiado para la búsqueda de visibilidad y legitimidad estética, una institución colectiva orientada a la construcción del gusto público (Crow, 1989). En Rosario, desde 1917 y como resultado de una iniciativa de la Asociación El Círculo, se sucedieron anualmente los Salones de Otoño.¹ Ese mismo año se oficializó la labor de la Comisión de Bellas Artes, conformada por un grupo de figuras prestigiosas de la alta burguesía, que tuvo a su cargo no sólo la organización de los salones sino también el proyecto de crear un museo

para la ciudad.² Las tareas realizadas por los miembros de la Comisión, en muchos casos coleccionistas de las mismas firmas que seleccionaban para exhibir en el ámbito público, recibieron tanto elogios como cuestionamientos. Si bien llevaron adelante un valioso programa de promoción e institucionalización del arte en Rosario, el hecho de que en un principio los artistas estuvieran al margen de la Comisión generó controversias sobre la idoneidad de sus integrantes y la validez de sus resoluciones.

Entre quienes alzaron su voz para objetar las decisiones oficiales estaba el escultor Herminio Blotta³ (c. 1893–1976). Activo

1. Siguiendo el modelo del Salón Nacional de Bellas Artes, por reglamento el Salón de Otoño admitió pinturas, esculturas, dibujos y grabados.

2. Entre sus primeros integrantes se destacaron: Nicolás Amuchástegui, Fermín Lejarza, Emilio Ortiz Grognet, Augusto L. Flondrois, Antonio F. Cafferata y Juan B. Castagnino.

3. Inmigrante italiano, comenzó trabajando como obrero en una yesería y se formó como escultor de manera autodidacta. Protagonizó la bohemia cultural de los años 10 y, junto con un grupo de jóvenes, organizó

integrante de la primera generación de artistas rosarinos, en 1925 no dudó en afirmar que el Salón de Otoño evidenciaba una «marcada decadencia» (Blotta, 1925:12). Blotta había ingresado tempranamente al Salón Nacional y fue un asiduo expositor en los Salones de Otoño hasta 1923, cuando la Comisión Municipal de Bellas Artes (en adelante, CMBA) descalificó con dureza una de sus obras por considerarla copia de una escultura de carácter comercial. Desde entonces, aunque continuó trabajando en forma ininterrumpida en la ciudad, se mantuvo al margen del Salón. Por esos años, la progresiva separación entre bellas artes y artes aplicadas obligó a muchos productores a buscar canales de circulación alternativos para sus obras, como vidrieras céntricas, salas privadas de arte y fotografía o muestras colectivas organizadas por artistas (Mouguelar, 2023). Pero más allá de los disensos que afloraron con respecto a la selección de obras, hacia mediados de la década el Salón de Otoño tenía un lugar consolidado en la vida cultural del país. Ese reconocimiento no impidió, sin embargo, que la CMBA debiera afrontar frecuentes problemas financieros para sostener el evento anual. En 1926 y por segunda vez desde su creación, el Salón de Otoño se

suspendió a causa de la falta de fondos y de espacio suficiente para el montaje. Ante esta situación, el flamante grupo Nexus gestionó una convocatoria diferente: el Primer Salón de Artistas Rosarinos.

El objetivo de este artículo es analizar tanto los acuerdos como las disputas que surgieron hacia mediados de los años veinte entre las instituciones culturales y los artistas de Rosario. Las pugnas por el uso de los espacios y el destino de los recursos económicos y simbólicos dejaron su huella tanto en textos publicados por la prensa, documentos y notas institucionales como en ciertas obras que, al no ajustarse a las tendencias canonizadas, dieron lugar a zonas de disidencia con lo instituido. La variedad de propuestas e intereses que congregó el grupo Nexus habilita un acercamiento a diversas posiciones en tensión al interior del campo artístico, en términos de Pierre Bourdieu (2010), donde pintores y escultores buscaban no solo la legitimidad estética sino también hacer del arte una profesión. En la medida en que hasta finales de la década de 1920 las decisiones institucionales estuvieron en manos de los sectores dominantes, las relaciones ambiguas entre ellos y los artistas fueron una constante.

en 1913 la primera exposición de arte nacional en Rosario. Pronto se convirtió en una firma recurrente en la estatuaria funeraria y conmemorativa de la ciudad.

La conformación del grupo Nexus

Desde las páginas del semanario *Fantoches*, el pintor y grabador José Marín Torrejón⁴ (1896–1969) se manifestó en abril de 1925 en nombre propio y de sus pares. Las columnas de arte de la revista estaban a su cargo y allí hizo referencia a una serie de cuestiones que atañían al arte en Rosario, interpelando a las autoridades municipales en varios sentidos. Por un lado, expresó el desánimo de los artistas ante la ausencia de convocatoria para un nuevo Salón de Otoño. Sabiendo que no era conveniente la superposición de fechas con el Salón Nacional, esperaba que la labor realizada hasta ese momento no se perdiera «por falta de recursos» ni «de voluntad» de quienes estaban a cargo de las instituciones (*Fantoches*, 1925:s/p). Por otra parte, aludió a un proyecto de los artistas locales: organizar una muestra colectiva con sus mejores trabajos en Rosario, para luego presentarla en Buenos Aires. La iniciativa traslucía una expectativa de proyección a nivel nacional no contemplada por la Comisión.

Como en otros momentos, también salían a la luz diferencias de criterio con respecto al uso de los recursos públicos. El Salón de Otoño abría sus puertas cada año a los artistas de todo el país, recibiendo

gran cantidad de envíos provenientes de Buenos Aires y Córdoba, mientras muchos productores de Rosario quedaban excluidos por decisión del jurado. Ante esa situación, algunos artistas impulsaron la búsqueda de alternativas. Hacia allí apuntaban las palabras de Marín Torrejón, quien invitaba a sus compañeros de ruta a dejar de lado egoísmos y resquemores para dar lugar a «una unión espontánea», «precursora de futuros triunfos» (*Fantoches*, 1925:s/p).

Ese año la convocatoria oficial se trasladó finalmente al mes de octubre y, días después de su clausura, se constituyeron dos entidades con el objetivo compartido de promover la labor cultural: el Círculo Literario Artístico Nacional y la Agrupación de Artistas Rosarinos Nexus. Nexus se conformó el 21 de noviembre de 1925 con las firmas de Alfredo Guido, Manuel Musto, Isidro García Rouzaut, Enrique Borla, Pedro Cravero, Demetrio Antoniadis, José Fantín, Manuel Ferrer Dodero, Luis A. Ouvrard, Antonio Daniel Palau, Miguel Roldán Batillé, José Beltramino, Nicolás Melfi, Eduardo Barnes, Lucio Fontana, Antonio Berni, Emilio Sánchez Sáez, Augusto Schiavoni, Antonio Macedonio y José Marín Torrejón.⁵ Era un grupo de varones

4. Artista de formación autodidacta, fue además un activo gestor de propuestas culturales orientadas, en especial, hacia los sectores populares. Su oficio de tipógrafo lo acercó a la vida bohemia y al periodismo. Escribió para las primeras revistas de arte de Rosario, entre las que se destacó *Pagana*, de 1919.

5. Sus miembros fundadores tenían un promedio de 28 años de edad. Posteriormente, otras figuras de la ciudad se integraron a sus actividades, aunque no se han conservado fuentes que indiquen una afiliación formal.

jóvenes con diversas trayectorias formativas y expositivas, aunados por la voluntad de sumar fuerzas para potenciar sus carreras artísticas. Salvo contadas excepciones, la mayoría provenía de familias de pequeños comerciantes o dedicadas a los oficios, y muchos de ellos desplegaban actividades laborales paralelas a su producción autónoma.

Años más tarde, el pintor Luis Ouvrard⁶ (1899–1988) recordaba que Nexus surgió del deseo de ayuda mutua, «de la necesidad de defendernos frente a la indiferencia que nos planteaba el ambiente y de demostrar quiénes éramos» (Fantoni, 1985:303). Los artistas no se congregaron a partir de un interés estético particular ni por cuestiones de índole política, sino que se unieron para favorecer el desarrollo de sus prácticas pictóricas y escultóricas, dando lugar a una «formación de especialización» de base amplia, en términos de Raymond Williams (2015).⁷ En este sentido, fue un

precedente de agrupaciones constituidas en la ciudad a lo largo de la década del treinta, tales como Refugio o la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.⁸

Casi dos décadas atrás, una agrupación homónima había consolidado en Buenos Aires el proceso iniciado por la generación del 80 con el Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. El grupo Nexus (1907–1911) ocupó un lugar central en el Salón Nacional, en la Academia de Bellas Artes y, consecuentemente, en el mercado artístico (Malosetti Costa, 2010).⁹ Teniendo en cuenta este antecedente, cabe suponer que los artistas rosarinos buscaban emularlo desde el interior del país. En efecto, sostuvieron una presencia constante en las convocatorias oficiales, impulsaron espacios de formación, se posicionaron con respecto a las políticas públicas en materia cultural y llegaron a organizar un salón exclusivamente destinado a los artistas locales.

6. Hijo de inmigrantes franceses, estudió dibujo y pintura en el Ateneo Popular, pese a lo cual se consideraba autodidacta. Trabajó durante mucho tiempo como imaginero y restaurador.

7. Williams define las «formaciones» como formas laxas de asociación, movimientos y tendencias en la vida intelectual y artística que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo de una cultura y que presentan una relación variable con las instituciones formales. Al tratarse de colectivos relativa o totalmente informales, suelen ser poco perdurables en el tiempo y muy variables en su composición y dinámica interna. A su vez, el autor propone una clasificación en función de las relaciones externas que establecen y define las «formaciones de especialización» como aquellas destinadas a promover un medio o una rama particular de un arte.

8. Estas agrupaciones se formaron en 1932 y 1937, respectivamente, y continuaron activas al menos hasta la década de 1960.

9. Entre quienes integraron Nexus en Buenos Aires se encontraban los pintores Carlos Ripamonte, Pío Collivadino, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, y el escultor Rogelio Yrurtia. Los lazos con el poder político les permitieron una rápida inserción en instituciones destinadas a la formación y consagración artística.

Figuras consagradas e imágenes inesperadas

Como anticipamos, la acción pública inicial de Nexus fue la convocatoria al Primer Salón de Artistas Rosarinos, inaugurado el 1 de julio de 1926. Ante la falta de espacio en el museo, la muestra se montó durante dos semanas en la conocida Galería Witcomb, que junto a Castellani eran las únicas salas dedicadas a la exhibición artística en Rosario. Para este evento, la CMBA no solo participó en la organización y en la edición del catálogo prologado por Emilio Ortiz Grognet (1926), sino que tuvo una incidencia determinante en la designación del jurado de selección y premios. La otra gran colaboradora fue Rosa Tiscornia de Castagnino, quien, en memoria de su hijo, donó una importante suma de dinero para premios.¹⁰

Meses antes, algunos artistas habían solicitado al presidente de la CMBA que en los Salones de Otoño hubiera premios adquisición destinados a firmas de Rosario. El pedido, que buscaba un apoyo puntual para los productores locales ante la falta de instituciones formativas estatales o de programas de becas sostenidos, tuvo una respuesta negativa por parte de la Comisión, que alegó que solo se tendría

en cuenta el «valor artístico» de cada obra (Libro de Actas, n. 92, 1925). En este sentido, al ser el Salón Nexus un llamamiento abierto exclusivamente a los artistas de Rosario, resultaba atractivo tanto a nivel simbólico como económico.

La prensa local recibió con entusiasmo al Salón Nexus, afirmando que la pintura era la «expresión dominante, tonal de nuestra vida; tanto que es lo único que puede disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires» (*La Capital*, 1926:4). Allí expusieron gran parte de los artistas activos en Rosario y fueron premiados quienes ya tenían un reconocimiento considerable, tanto en el ámbito local como en la capital del país.¹¹ A su vez, las obras que enviaron no se alejaban de lo que el público conocía y valoraba. En la sección pintura se exhibieron paisajes, retratos o interiores plasmados con lenguajes personales que cruzaban elementos naturalistas, impresionistas y simbolistas, acercándose en algunos casos a las nuevas formas de figuración. Entre las esculturas predominaban las cabezas y los bustos, más veristas o más sintéticos según el autor.

Caras y Caretas (1926:s/p), un exitoso semanario de información general editado en Buenos Aires, publicó una foto del

10. Asimismo, las principales instituciones culturales de Rosario —la Asociación El Círculo, el Jockey Club, la Bolsa de Comercio y la CMBA— aportaron premios especiales.

11. Enrique Borla (1900–1959), pintor nacido en Córdoba, que al menos entre 1922 y finales de 1925 vivió en Rosario, fue el único artista que, al momento de la exposición, tenía su residencia efectiva en Buenos Aires. Miembro fundador de Nexus, continuó participando en el arte de Rosario a lo largo de su carrera.

acto inaugural¹² (Imagen 1), donde se destacaba un retrato pintado por Luis Ouvrad.¹³ La figura con boa del cuadro era la única mujer entre el grupo de varones elegantemente ataviados, formado por pintores y concurrentes al evento. En el extremo opuesto, otro retrato coronado de flores abría la escena y, en gran medida, posibilitaba el salón: Juan B. Castagnino los seguía acompañando en ausencia. Su labor a nivel institucional desde la CMBA

y su rol como coleccionista, fundamental para el ingreso al mercado de las firmas locales, había servido de estímulo a muchos rosarinos y fue el motivo del reconocimiento público que realizó el grupo Nexus en el segundo aniversario de su fallecimiento (Montini, 2012).¹⁴

Quizás por su carácter autogestivo, el Salón Nexus incluyó a una serie de artistas por lo general ausentes en los salones rosarinos. Tal fue el caso de Filomena Vittoria¹⁵



Imagen 1. Fotografía publicada en *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1926.

12. Fotografía publicada en *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1926. Créditos: Fototeca. Colección Galería Renom. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000596.1096 (f00559). Centro de Estudios Espigas (UNSAM), Fundación Espigas.

13. La reseña gráfica se completaba con fotografías de los artistas premiados —Palau, Ouvrad, Berni y Musto—, que, a través de un medio masivo, alcanzaban una fuerte visibilidad.

14. La placa realizada por Antonio Palau —que el grupo Nexus ofreció en su memoria— fue colocada en el interior del mausoleo familiar en julio de 1927.

15. Hija de inmigrantes italianos, formada en el oficio junto a su padre en Casa Vittoria y en dibujo con el escultor Giovanni Scarabelli, se dedicó principalmente a la escultura funeraria y conmemorativa.

(1903–1990), joven directora artística de la empresa de escultura fundada por su padre, que presentó *Ida* (Imagen 2), un sintético retrato en cera exhibido en el Salón Nacional de 1925. Por esos años, pese a que su obra ingresaba en otros salones del país y recibía elogios de la crítica, a menudo era desestimada en los Salones de Otoño. Su temprana decisión de iniciar una carrera profesional en un medio dominado por varones, sin ajustar su producción a un «estereotipo femenino» del arte (Pollock,



Imagen 2. Filomena Vittoria, *Ida*, 1925. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

2015:63), fue obstaculizada desde un principio por quienes ocupaban espacios de poder (Mouguelar, 2022). Filomena era de las pocas escultoras activas en la región y la única que había expuesto en Buenos Aires; sin embargo, mantenía —al igual que algunos pares— una relación tensa con los jurados de Rosario.

Tal fue el caso de Miguel Romano (c. 1900), un escultor nacido en Francia que integró la bohemia rosarina de comienzos de siglo y cuya obra nunca figuró en los Salones de Otoño. Al menos en dos ocasiones, 1923 y 1927, intentó participar con piezas en yeso que fueron rechazadas por los jurados de selección. Entre ellas, *Torso*, un desnudo que envió sin éxito al Salón de Otoño finalmente se expuso en la muestra de Nexus de 1927. El año anterior había exhibido dos cabezas en el Primer Salón Nexus, *Gesto* y *Retrato de joven*, que presentaban una factura basta del material, un tratamiento sumamente expresivo y desapegado de la representación naturalista, aspectos que las conectaban con la escultura moderna y pudieron determinar su exclusión. Si bien las variantes renovadoras en el arte argentino eran admitidas en el Salón de Otoño e incluso premiadas cuando se trataba de artistas de Buenos Aires formados en Europa, no ocurría lo mismo con las figuras locales.¹⁶

16. Un ejemplo sería el caso de Alfredo Bigatti (1898–1964), quien, luego de estudiar en Buenos Aires, viajó por primera vez a Europa en 1923. Allí asistió al taller de Antoine Bourdelle y, en el VIII Salón de Otoño

Distinto fue el caso de Humberto Catelli (c. 1900), quien en 1923 había sido becado por la provincia de Santa Fe para estudiar pintura en Roma. A su regreso, sin



Imagen 3. Humberto Catelli, *Retrato de María Lía Marquardt*, bronce. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

embargo, las primeras obras que exhibió fueron esculturas. En 1925 expuso, en los salones de un local comercial, tres retratos en bronce —de un aviador, de un amigo, uno propio— que demostraban la pericia adquirida en un género muy requerido por los coleccionistas (*Dama*, 1925:14). Esa fue su opción para el Primer Salón Nexus, donde presentó el *Retrato de María Lía Marquardt* en bronce (Imagen 3) y una cera titulada *Serenidad*, dos cabezas de mujer simétricas y hieráticas.¹⁷ Pese a la buena recepción que su producción tuvo desde un primer momento, Catelli no volvió a exponer esculturas en salones oficiales de Rosario.¹⁸

Por su parte, Lucio Fontana¹⁹ (1899–1968) presentó un tipo de obra diferente a la que había desplegado desde su regreso de Italia y por la que era reconocido en Rosario tras su incorporación al taller Fontana & Scarabelli. Lejos de los retratos conmemorativos y la estética verista a los que estaba habituado el público, la síntesis y los fuertes contrastes lumínicos

de Rosario, presentó *Rebilde*, una cabeza en bronce que, por su propuesta estética, se distanciaba considerablemente del resto de las obras reproducidas en el catálogo ilustrado. La producción de Bigatti no solo fue admitida en las ediciones de 1927, 1928 y 1929 del Salón de Otoño, sino también premiada en varias ocasiones.

17. En 1930 presentó el mismo retrato en el VII Salón Anual de la Provincia de Santa Fe y es probable que entonces estuviera afincado en esa ciudad.

18. Su firma continuó apareciendo en trabajos conmemorativos, luego en ilustraciones y hacia la década del 40, en dibujos y pinturas presentados junto a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes.

19. Hijo del escultor de origen italiano, Luigi Fontana, siendo niño fue enviado a Varese con la familia paterna para cursar los estudios iniciales y formarse como Constructor Edil. A finales de 1921, regresó a Rosario y poco después decidió dedicarse a la escultura. En esos años compartió un taller con Julio Vanzo.

de sus esculturas en yeso para el Salón Nexus proponían una variante dentro de los realismos modernos, característicos del período de entreguerras. Lo mismo sucedió con los retratos de Julio Vanzo²⁰ (1901–1984), quien tenía una trayectoria considerable en el ámbito de la gráfica, pero por primera vez participaba con



Imagen 4. Julio Vanzo, *Retrato de Juan Zocchi*, c.1926. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

su pintura en un salón de bellas artes (Imagen 4).

Los envíos de Fontana y Vanzo fueron los más cuestionados por el crítico del diario *La Capital* y los que desde la revista *Argos* defendió con mayor énfasis Juan Zocchi, un escritor y periodista cercano a ambos, que poco tiempo después se unió a la CMBA (Mouguelar, 2005).²¹ Según su opinión, había en la muestra tres artistas de avanzada no solo en Rosario, sino a nivel nacional: Julio Vanzo, Ángel Guido y Lucio Fontana. Junto al escultor Eduardo Barnes²² (1901–1977) eran, a su entender, quienes no se limitaban a resolver cuestiones técnicas o de estilo, sino que dotaban a su producción de un sentido filosófico (Zocchi, 1926:132). Independientemente de sus preferencias, Zocchi se pronunció a favor de la iniciativa de los artistas locales, afirmando que «las mejores selecciones del país (...) se enriquecen y se caracterizan con los aportes del Rosario» (Zocchi, 1926:131). En contraposición, criticó la labor del jurado que, al entregar una veintena de

20. El temprano fallecimiento de su padre lo obligó a colaborar en el sustento de su familia y siendo adolescente comenzó a trabajar para la prensa como periodista e ilustrador. Formado de manera autodidacta, durante los primeros años de su trayectoria se dedicó paralelamente a la gráfica humorística, el dibujo publicitario y la experimentación con tendencias de vanguardia como el cubismo y el futurismo.

21. *La Capital* de Rosario era el periódico de información general de mayor tirada de la región, con una columna casi diaria sobre arte y teatros, con frecuencia a cargo de Dante Mantovani. *Argos* era una publicación mensual ilustrada de cultura, arte y estética, dirigida por Luis Ortiz de Guinea y editada en Rosario a lo largo de 1926.

22. Formado de manera autodidacta y con el estímulo del escultor español Diego Masana, expuso por primera vez en el Salón del Círculo Artístico de Rosario de 1920. Pronto logró ingresar en salones oficiales de Rosario y Buenos Aires.

premios estímulo, no había hecho más que «rebajar el valor del salón»²³ y concluyó la nota con una afirmación polémica: «es fatal que el jurado sea el aguafiestas de las exposiciones de arte (...) Ahí tienen un problema de primera magnitud los artistas rosarinos para sus futuras muestras colectivas» (Zocchi, 1926:133).

Un edificio digno para el museo y la academia

El Museo Municipal de Bellas Artes había sido inaugurado en 1920, pero quedaba pendiente aún la consecución de un edificio propio donde se alojara y exhibiera tanto la colección permanente como las muestras temporarias, con una biblioteca especializada e inclusive una academia que funcionara como alternativa a los onerosos

institutos privados de Rosario. A mediados de la década, y al menos por algunos meses, la academia fue un logro de Nexus. Con los escasos recursos disponibles y el apoyo de la CMBA, que subvencionó el costo de los modelos vivos y autorizó el uso de las salas del museo, Nexus organizó una Academia Libre de Dibujo que inició sus actividades a mediados de 1926 (*La Capital*, 1926:6). Según la prensa, la labor pedagógica del grupo Nexus, orientada a que el alumnado adquiriera «seguridad de línea, claroscuro y modelado», se desarrollaba en un local «inapropiado» para el dictado de las clases (*La Capital*, 1926:5). En una fotografía publicada por el diario *La Capital* (Imagen 5) se veía un grupo de varones que dibujaba el cuerpo desnudo de una mujer, replicando el esquema de



Imagen 5. Academia Libre de Dibujo del grupo Nexus. *La Capital*, 19 de septiembre de 1926.

23. La premiación simbólica de dos tercios de los concurrentes equiparaba la mayoría de las propuestas e implicaba una actitud condescendiente hacia los artistas locales.

las academias europeas decimonónicas, en un espacio reducido, sin mesas y con muy pocos caballetes, entre las obras de la colección permanente. Pese a la falta de continuidad del proyecto, quizás determinada por las condiciones precarias del espacio, la iniciativa fijó un precedente importante que sería reeditado en 1932 y puso sobre el tapete una necesidad concreta de los artistas locales.

Hacia 1925 había reflatado el problema del museo y por más de dos años se sucedieron intensos debates sobre el espacio más conveniente para instalar el futuro edificio. Fermín Lejarza sostenía la conveniencia de mantener el emplazamiento céntrico por «la comodidad del público para asistir no solo a muestras sino también a los institutos de enseñanza proyectados», mientras que Ángel Guido y Antonio Cafferata se inclinaban por un sitio próximo a los ámbitos de esparcimiento (Príncipe, 2012:51). A finales de 1927, la agrupación Nexus también dio su palabra al respecto a través de una nota enviada al intendente, en la que no solo avalaba la ubicación sugerida por Lejarza, presidente de la CMBA, sino que además solicitaba el apartamiento de la Comisión de varios miembros «con poca competencia artística» (*La Capital*,

1927:4). Como en otras oportunidades, Nexus buscaba tener una incidencia directa en las políticas culturales de la ciudad a través de manifestaciones públicas de carácter colectivo. Pero al mismo tiempo, los posicionamientos individuales en la materia generaron discrepancias al interior del grupo que no tardaron en aflorar. Alfredo Guido²⁴ (1892–1967) respaldó el proyecto del Parque Independencia y fue el miembro de la CMBA que con más fuerza se opuso a Lejarza, sucediéndolo tras su renuncia. Tanto él como su hermano Ángel y su amigo Julio Vanzo se mantuvieron al margen del Salón Nexus de 1927 y, en su lugar, organizaron a finales de ese mismo año una inesperada muestra colectiva en Galería Witcomb.

Un estímulo para jóvenes laboriosos

Varios aspectos distanciaron al Segundo Salón de Artistas Rosarinos de su primera edición. La CMBA ofreció en 1927 el espacio que disponía en las salas del museo para el montaje de la exposición, pero esta vez no colaboró en la organización. Fue una muestra sin jurados y sin premios, con un catálogo mucho más modesto que el año anterior. A diferencia de la completa edición ilustrada de 1926, se trató de una

24. Hijo de inmigrantes genoveses dedicados al comercio, se formó primero en la academia de Mateo Casella y luego en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Junto con sus hermanos, realizó viajes de estudio por Latinoamérica y Europa. Pintor, grabador, ceramista, ilustrador y docente, desde la década de 1910 expuso en Buenos Aires y alcanzó un fuerte reconocimiento en el ámbito artístico de Rosario.

hoja plegada con el listado de participantes y obras. Las nuevas condiciones, sumadas a la reposición del IX Salón de Otoño celebrado en mayo de 1927 —donde muchos rosarinos ingresaron e incluso fueron premiados—, probablemente determinaron la menor participación de los artistas.

Para el jurado de admisión y premios del mencionado IX Salón de Otoño, había sido elegido entre los concurrentes Antonio Daniel Palau²⁵ (1896–1978). Resulta significativo que, al momento de aceptar la designación, ese integrante fundacional de Nexus retomase un asunto controversial: los criterios para la distribución de los recursos municipales y la necesidad de promover el desarrollo del arte rosarino a través de «premios especiales» en concepto de «bolsa de viaje» o «beca». En la nota destinada a la CMBA sugería incorporar algún incentivo para quienes recién comenzaban, en particular para «ciertos artistas laboriosos» que se superaban año a año «a costa de grandes sacrificios». Consciente del rechazo que este tipo de pedido había generado con anterioridad, Palau justificaba su posición e insistía solicitando que una tercera parte

de los fondos reunidos en los salones se destinara a tal fin, con la certeza de que la iniciativa no molestaría al resto de los artistas nacionales concurrentes ni alteraría el «camino trazado por esta entidad en estos certámenes» (Carta del 12/5/1927, Archivo Museo Castagnino+macro).

Algún efecto tuvo la nota en el seno de la CMBA, porque ese año la mitad de las obras adquiridas en el Salón de Otoño con el dinero donado por Rosa Tiscornia fueron de firmas rosarinas. La mayoría eran pinturas de paisajes y todos sus autores, figuras reconocidas en la ciudad. Sin embargo, al comparar los montos que recibieron cada uno de los premiados, se advierte que las sumas destinadas a artistas radicados en Buenos Aires continuaban siendo considerablemente superiores.²⁶ Esa diferencia se compensó meses más tarde, cuando la misma benefactora realizó otra importante donación para que obras expuestas en el Segundo Salón Nexus enriquecieran el patrimonio del museo (*La Capital*, 1927:11).

La convocatoria al Salón Nexus de 1927 se hizo sin demasiada antelación y a esta edición respondieron solo la mitad de los

25. Inició su formación en el Ateneo Popular y en la Asociación Catalana, con maestros españoles como Eugenio Fornells y Enrique Munné. Luego viajó a España para perfeccionarse en escultura con Julio Antonio y Victorio Macho. A su regreso, abrió un estudio y comenzó a exponer en distintos salones, destacándose como retratista. Paralelamente, obtuvo encargos por concurso y realizó numerosos trabajos para la necrópolis.

26. Mientras que entre los artistas rosarinos se repartieron \$ 4300 en premios, a Buenos Aires se giraron \$ 5700, pese a que eran menos los premiados. Cfr. nota a Fermín Lejarza enviada por Rosa T. de Castagnino el 30/5/1927. Archivo Museo Castagnino+macro.

participantes que en la primera. Pese a todo, el salón volvió a reunir ciertas obras que hasta entonces el público no había visto. Según la prensa, la muestra era a un mismo tiempo «expresión de arte acabado y manifestación de voluntad» (*La Capital*, 1927:13). Como era habitual, primaban las firmas conocidas en Rosario, como Manuel Musto²⁷ (1893–1940) o Manuel Ferrer Doderó²⁸ (1900–1983), con exposiciones colectivas e incluso individuales en su haber. Pero también figuraron artistas sin mayores antecedentes, que recién iniciaban sus trayectorias.

Con solo doce años, fue la primera vez que la pintora Paulina Blinder (1915–1990) expuso públicamente. Presentó un *Autorretrato* al pastel y un *Estudio* en sepia que fueron destacados por la crítica local junto a los yesos de Eduardo Barnes y Antonio Palau, artistas consagrados de la generación anterior, como «las [obras] más dignas de estimación» (*La Capital*, 1927:11). La opción en sus primeros envíos a los salones de Rosario por la técnica del pastel y determinados motivos, como los

retratos o los muñecos, ligaba su obra a la de una figura laureada como Emilia Bertolé²⁹ (1896–1949), lo que pudo facilitar su inmediata aceptación. A partir del año siguiente, la joven participó tanto de los Salones de Otoño como de muestras colectivas en Buenos Aires, donde fijó su residencia en 1932.

1927 también fue el año de ingreso a los salones para Alberto Pedrotti (1899–1980). Durante una estadía en la provincia de Córdoba por motivos de salud, había conocido a Fernando Fader e iniciado sus estudios de pintura de manera autodidacta (López Carvajal, 2007). Ya de regreso en Rosario, envió al Salón de Otoño dos óleos junto a una carta donde, con mucha modestia, advertía al jurado que eran «sus primeros trabajos, ejecutados sin otro aprendizaje que el que pudo darle, en unos meses, el contacto directo con la naturaleza» (29/4/1927, Archivo Museo Castagnino+macro). *Algarrobos de mi patio*, una de las pinturas, era una imagen naturalista y muy próxima por su encuadre, con árboles que desbordaban los límites

27. Pintor formado en las Academias de Ferruccio Pagni y de Mateo Casella. Con recursos familiares pudo realizar en 1914 un largo viaje a Italia, donde estudió con Giovanni Costetti.

28. Hijo de un pintor de origen español a cargo de una librería artística, estudió en el Ateneo Popular y en la Asociación Catalana. En 1926 inauguró su primera muestra individual de pintura y, poco después, se trasladó a Santa Fe para trabajar como reportero gráfico del diario *El Orden*.

29. Se formó en la academia de Mateo Casella, mientras trabajaba retocando placas fotográficas. Tempranamente ingresó en un espacio legitimador como el Salón Nacional, se radicó en Buenos Aires y sus retratos circularon con éxito en el mercado artístico. Los Salones de Otoño de Rosario incluyeron sus obras desde un principio y en la edición de 1925 integró el jurado de selección y premiación, un rol inusual en esa época para una mujer.

del soporte. En ocasión del Segundo Salón Nexus volvió a presentar dos paisajes, *Día triste* y *Corral de pirca*, y desde entonces fue un participante asiduo de los Salones de Otoño.

Las tendencias de vanguardia

Lucio Fontana sabía que un mes después del cierre del Salón Nexus regresaría a Milán para completar su formación como escultor. Al no perseguir nuevos encargos y ante la ausencia de un jurado de admisión, pudo arriesgarse a enviar sus obras más radicalizadas y alejadas del gusto del público. En efecto, las cuatro piezas que exhibió llevaron a un periodista de la época a calificarlo como «avanguardista rosarino» (*La Capital*, 1927:5). El término en italiano en el título del artículo, que no volvió a aparecer en el cuerpo del texto y pudo deberse a la voz del mismo artista, advertía sobre la posición de avanzada de una obra que apostaba a un público futuro (Bourdieu, 2010). La tensión temporal implícita en el proyecto moderno impulsó a sus protagonistas a una búsqueda de actualización permanente con respecto a las dinámicas metropolitanas, que en su encuentro con las culturas locales dio lugar a variantes peculiares del modernismo (Huysen, 2010).

Tal fue el caso de las propuestas de Lucio Fontana y Julio Vanzo, quienes hacia 1925 compartieron un espacio de trabajo donde circulaban libros y revistas, textos e imágenes sobre las últimas tendencias artísticas europeas y latinoamericanas. En ese taller se dieron cita artistas e intelectuales, tales como el mencionado Juan Zocchi y el escritor Fausto Hernández, promotores activos del cambio cultural en Rosario. La sinergia que generaron Fontana y Vanzo dio lugar a una producción disruptiva para la época, donde los intercambios a nivel temático y formal fueron una constante (Mouguelar, 2012). Algunas de esas obras, donde temas clásicos fueron resueltos con un alto grado de abstracción, resultaron desconcertantes en la ciudad.

Con *Maternidad* (Imagen 6) del Segundo Salón Nexus, por ejemplo, Fontana revisitaba un tema abordado en su envío al salón de 1926, siguiendo esta vez la iconografía de la Virgen de la Humildad en una versión de ritmos curvos, más sintética y compacta.³⁰ Las cabezas ovoides y sin rasgos de las figuras, las piernas gruesas y romas, los pies demasiado pequeños y las manos rectilíneas evidenciaban una serie de operaciones formales también presentes en la producción contemporánea

³⁰. En el último catálogo razonado de la obra de Lucio Fontana, la escultura es considerada un boceto del *Monumento a Juana E. Blanco* (1926). Sin embargo, más allá de la relación temática, no encontramos razones para pensarla en este sentido.



Imagen 6. Lucio Fontana, *Maternidad*, c. 1927. Salón Nexus. El vanguardista rosarino Lucio Fontana. *La Capital*, 16 de septiembre de 1927.



Imagen 7. Julio Vanzo, *Camarín*, 1927. Acuarela sobre cartulina, 40 x 41 cm. Museo Castagnino+macro, Rosario.

de Julio Vanzo. En efecto, pocas semanas más tarde este último exhibió en el Salón Ben Hur una acuarela titulada *Camarín* (*Toilette*) (Imagen 7), otro motivo clásico reelaborado en clave moderna. La escena con mujeres frente al espejo, un encuadre tradicional de la *vanitas*, fue representada en un interior contemporáneo, a través de colores planos y fuertes contrastes, cuerpos abstractos de borde neto y una composición sólida.

En una reseña del Salón Ben Hur —la exposición colectiva organizada por los hermanos Guido en la Galería Witcomb—, el autor sostenía que con ese trabajo «geométrico y constructivista» Vanzo buscaba probar «el criterio de

la modernidad» de «Franz Roh en su realismo mágico» (Observador, 1927:15). La referencia al libro sobre pintura europea reciente, editado en alemán en 1925, daba cuenta del grado de actualización estética y teórica de quienes frecuentaban el taller. Entre las direcciones del «postexpresionismo», Roh desplegaba el derrotero de quienes seguían «pisando el suelo antiguo» al tiempo que se entregaban «al encanto de la construcción estereométrica». Se trataba, a su entender, de una tendencia de posguerra de carácter transnacional que «respiraba el espíritu nuevo del clasicismo» (Roh, 1927:86–87).

El otro yeso que presentó Fontana en el Salón Nexus de 1927 fue *La mujer y el*

balde, un desnudo de carácter arcaico, extremadamente sintético y basto en su materialidad, con un marcado contraste entre formas macizas y espacios vacíos. La postura de una diosa antigua, con su cuerpo en *contrapposto* y los brazos elevados dejando al descubierto el torso, que provenía de las representaciones de Venus dormida o saliendo del mar, también podía verse en pinturas de su amigo Julio Vanzo o en esculturas del ucraniano Alexander Archipenko, un artista contemporáneo muy influyente en la obra temprana de Fontana (Crispoli, 2006), cuya producción circuló ampliamente a través de revistas como *Der Sturm*. En las esculturas de ambos, el tratamiento despojado y rotundo del volumen destacaba la estructura de la figura humana en detrimento de sus connotaciones temáticas originarias.

En suma, si bien en algunas ocasiones las obras más radicalizadas de Fontana y Vanzo lograron filtrarse en el espacio artístico rosarino de los años veinte, eran imágenes que no tenían cabida en los circuitos oficiales. Yendo tras horizontes que consideraban más propicios al arte moderno, sus autores intentaron insertarse en ámbitos metropolitanos. Lucio Fontana regresó a Milán con su familia paterna y desde allí le aconsejó insistentemente a su amigo que lo siguiera, sin dudar que triunfaría en las exposiciones europeas. Por su parte, Julio Vanzo fue invitado en 1928 a exponer en Boliche de Arte de Buenos Aires y es probable que su obra haya circulado

a partir de entonces por galerías privadas, dado que recién a mediados de los treinta volvería a presentarse en salones colectivos.

Reflexiones finales

Tras la organización del Segundo Salón Nexus en Rosario, las acciones del grupo se diluyeron. Sin embargo, su influencia en la región fue inmediata. Dos semanas más tarde, el 30 de septiembre de 1927, otro proyecto autogestionado se inauguró en la capital de la provincia: el Primer Salón de Artistas Santafesinos. Después de «un largo período de lamentables discordancias», se reunieron en el Círculo Italiano de la ciudad de Santa Fe «conocidos maestros y aficionados» junto a un grupo de jóvenes «independientes» con el objetivo de generar un espacio para productores que «no se hubieran revelado por excesiva modestia, contenidos por el severo tono de los certámenes oficiales» (*La Capital*, 1927:9). Entre ellos había un grupo de figuras que se destacaría en el arte argentino, como los pintores José Domenichini (1903–1989) y Enrique Estrada Bello (1897–1964), el grabador y dibujante Agustín Zapata Gollán (1895–1986) y un obrero de origen extranjero que era considerado la revelación del salón, el escultor José Sedlacek (1900–1981). Fuera de concurso, aunque participando en la iniciativa, estaba el mencionado artista rosarino Humberto Catelli.

Tanto esa primera muestra colectiva de Santa Fe como los salones organizados en Rosario por el grupo Nexus fueron

indicadores de la existencia de un conjunto de productores activos en la región, cuya obra no encontraba espacios de circulación y validación. Su emergencia fue un llamado de atención a los poderes públicos con respecto a las necesidades de quienes, pese a la escasez de recursos y estímulos, buscaban dedicarse en forma profesional a la producción plástica. La mayoría provenía de sectores medios y debía combinar múltiples actividades para ganar el sustento cotidiano. Para ellos, la falta de becas y programas de formación estatales sostenidos era un factor determinante en su futuro y una solicitud reiterada por distintas agrupaciones de artistas, que recién tuvo una respuesta definitiva en la década del cuarenta con la creación de las Escuelas Provinciales de Artes Plásticas en Santa Fe.

Sin embargo, ciertas cosas se modificaron en poco tiempo dentro de las instituciones de Rosario. Luego de muchos cuestionamientos sobre la idoneidad de los encargados de definir y gestionar políticas culturales, finalmente en 1928 se sumaron a la CMBA dos artistas ampliamente reconocidos en el medio y con un fuerte respaldo por parte de sus pares: el pintor Alfredo Guido y el escultor Antonio Daniel Palau. A su vez, el jurado de admisión y premios del X Salón de Otoño, inaugurado en mayo de ese año, fue conformado por figuras que habían pasado por Nexus: el mismo Guido, Eduardo Barnes y Manuel Musto, quien fue homenajeado con una

invitación especial para exponer un conjunto significativo de su pintura. Casi todos los artistas nucleados en Nexus exhibieron en este salón, inclusive figuras recientemente integradas a la vida cultural de la ciudad como Paulina Blinder y Alberto Pedrotti. Estos cambios por parte de las instituciones evidenciaban una voluntad de incorporar tendencias modernas y una actitud favorable hacia la producción local, que encontró su límite con las propuestas de vanguardia.

En este sentido, los salones Nexus fueron una caja de resonancia de tendencias estéticas renovadoras que no siempre concordaban con las líneas promovidas entonces por los organismos oficiales y el incipiente mercado local. Las imágenes más disruptivas dentro de esas variables se difundieron pocos meses después a través de revistas culturales ligadas a la nueva sensibilidad y editadas en Rosario. Entre ellas, *Ahora* —con dos números publicados en febrero de 1928— no solo reprodujo dibujos de Julio Vanzo y esculturas de Lucio Fontana junto a obras modernas europeas, sino que también anunció la organización de un Salón de Arte Independiente. Aunque es muy probable que ese evento no se haya concretado, el proyecto en sí mismo da indicios de un avanzado proceso de diferenciaciones estéticas y de la existencia de una cantidad de obras que requerían nuevos ámbitos de circulación y apelaban a otros mecanismos de legitimidad.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Crispolti, E. (2006). *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di scultura, dipinti, ambientazione*. Milano: Skira.
- Crow, T. (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.
- 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.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- López Carvajal, M. et al. (2007). Alberto Pedrotti. En *Colección histórica del Museo J.B. Castagnino* (p. 98) [en línea]. Rosario: Castagnino+macro. Consultado el 1 de marzo de 2023 en https://castagninomacro.org/archivos/editorial/12._coleccion_historica_museo_castagnino.pdf
- Malosetti Costa, L. (2010). Las instituciones y el arte en el Centenario. En R. Blanco (dir.), *Las artes en torno al Centenario: Estado de la cuestión (1905–1915)* (pp. 49–59). Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes.
- Montini, P. (2012). Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925–1942. En P. Montini et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario* (pp. 79–137). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Mouguelar, L. (2005). Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina. *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, UNLP. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40881>
- Mouguelar, L. (2012). De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana. En M. I. Baldassarre y S. Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II (pp. 275–302). Buenos Aires: CAIA / Eduntref.
- Mouguelar, L. (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *Avances*, 31, 403–442. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38093>

- Mouguelar, L. (2023). Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los veinte. *Tarea*, 10(10), 216–249. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1369>
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Príncipe, V. (2012). Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte. En P. Montini et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario* (pp. 13–78). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

- Archivo Museo Castagnino+macro.
- Blotta, H. (1925, 4 de octubre). El arte pictórico y escultórico. *La Nación*, 12, 14.
- *Caras y Caretas* (1926, 31 de julio).
- Catálogo *Segunda Exposición de Artistas Rosarinos*, Nexus (1927).
- *Dama* (1925, 21 de diciembre). Humberto Catelli. *La Capital*, 14.
- *Fantoches* (1925, 19 de abril).
- *La Capital* (1926–1927). Ediciones consultadas: 19/07/1926, 26/08/1926, 01/9/1926, 07/09/1927, 16/09/1927, 26/08/1927, 30/09/1927, 27/11/1927.
- Libro de Actas, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario (1925–1927).
- Observador (1927, 12 de noviembre). *Ben Hur en el Witcomb. La exposición de artistas argentinos*. *La Capital*, 15.
- Ortiz Grognet, E. (1926). *En Marcha. Catálogo ilustrado del Primer Salón de Artistas Rosarinos*, Nexus.
- Roh, F. (1927). *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Revista de Occidente.
- Zocchi, J. (1926). 1er Salón de Artistas Rosarinos Nexus. Una cultura artística en Rosario. *Argos*, 1(7–8), 128–133.