

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Artes y Diseño
Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas

ARGENTINOS AL INTERIOR

***SALONES DE ARTE, REDES DE ARTISTAS
Y COLECCIONISMO EN MENDOZA
(1942-1958)***

Prof. Mariana Serbent

Tesina de Licenciatura dirigida por la Prof. Silvia Benchimol
y co-dirigida por el Lic. Marcelo Marino

Mendoza, febrero de 2010

Introducción

Hacia mediados del siglo XX, las instituciones que conformaban la vida artística de Mendoza alcanzaban estabilidad, dando cuerpo a los idearios de profesionalización y desarrollo cultural continuo y regular. La organización y permanencia en el tiempo de asociaciones, salones, academias y museos evidenciaban que el arte había dejado de ser un acontecimiento extraordinario, una actividad privada o una utopía de círculos intelectuales.

El “1^{er} Salón de Cuyo” de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos ¹, filial Mendoza, llevado a cabo anualmente desde 1942, inició un proceso de construcción de marcos normativos que daría empuje sostenido a la actividad plástica local y regional. Si bien no fue un emprendimiento oficial, estas exposiciones artísticas condensaron los deseos de un campo cultural en formación, interpelando a los poderes públicos provinciales para que se ocupasen de manera efectiva del cultivo de las artes.

Las experiencias de gestión cultural porteñas, como el Salón Nacional y la misma S.A.A.P, el tránsito y contacto con artistas del resto del país o extranjeros, gravitaron como modelos y árbitros de las estrategias de apoyo cultural que más tarde se oficializarían a través de concursos, premios y exposiciones municipales y provinciales.

Durante los años ‘40 y ‘50, los *Salones de Cuyo*, y luego las *Bienales Municipales* de la ciudad de Mendoza (1945), como también los *Salones Primavera* de San Rafael (1948), operaron como nexo entre los espacios de formación artística académica, el mercado de arte y el coleccionismo tanto privado como público. Mientras participaban como jurado los maestros de las dos principales academias de Bellas Artes y daban legitimidad a la selección y galardones del salón; la organización de los premios adquisición tenía como consecuencia el ingreso de obras al acervo de museos locales – el caso más claro es el Museo de Bellas Artes de San Rafael.

¹ Desde ahora, SAAP. Para distinguirla de la asociación mendocina, se colocará SAAP filial Mendoza.

Los modelos de enseñanza oficial, tanto de la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) como el de la Academia Nacional de Bellas Artes, integrada a la Universidad Nacional de Cuyo (1939), encontraron en los salones una posibilidad de regular la producción artística de Mendoza y la región. En la composición del jurado y a través del otorgamiento de premios, trasladaban a los espacios de exhibición de la época, sus matices y diferencias de concepción y los sentidos que le conferían al arte.

La historia de los salones revela en diferentes etapas, las tendencias deseables, las tradiciones aceptadas y las poéticas emergentes. La posibilidad de constituir a través de los salones una vidriera de exhibición de los artistas noveles, el examen de los maestros ejerciendo el papel de los jurados y los homenajes a precursores de la plástica en Mendoza, fueron delimitando – a veces con exclusiones- una tradición artística local, que a la vez contribuía a generar prácticas de producción y circulación alternativa, dinamizando el campo artístico.

La voluntad de región -forma local del nacionalismo cultural- y su realización en la escuela paisajista, la dimensión social y comprometida del arte, la emergencia de la *pintura pura* identificada con el *arte nuevo* y las primeras experiencias de la abstracción en la provincia, atravesaron los debates e iconografías de los salones.

A su vez, junto a las disputas por la profesionalización y modernización del campo artístico local, los idearios de izquierda, el eco de los conflictos de la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra mundial y la emergencia del peronismo dejaron su marca en diversos salones, quedando condensadas las relaciones entre el arte y la política de la época.

El proceso de estabilización institucional y conformación de un espacio apropiado para la plástica en Mendoza, que sustentase la función del arte como objeto exhibitivo y la noción de autor, estuvo tensado por otras opciones de circulación y producción. El Salón de Cuyo como principal dispositivo de visibilidad y legitimidad pública de una entidad no oficial como la SAAP, filial Mendoza, preparó una plataforma de acción más amplia que incluiría publicaciones,

obras colectivas de arte público, como lo fueron la actividad muralista y las iniciativas de producción y consumo del Club de Grabado hacia los '50.

Este estudio analiza el lugar de los salones de arte en el proceso de emergencia y afirmación de espacios institucionales para las artes plásticas, desplegado en Mendoza entre 1942 y 1958. A través de tres casos locales que, con cierta contemporaneidad, alcanzaron continuidad al promediar la década del '40: el *Salón de Cuyo* de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos -filial Mendoza-, las primeras *Bienales de Artes Plásticas* de la Municipalidad de Capital y el *Salón Primavera* de San Rafael, es posible distinguir los actores, obras y discursos que disputaron el carácter que debía adquirir la tradición del arte local o sus posibles horizontes.

En este proceso, los salones de arte fortalecieron y ampliaron las redes de relaciones entre artistas, intelectuales, políticos y agentes sociales y culturales residentes en la provincia, la región y el resto del país. Una trama con momentos de convergencias y tensiones entre posturas ideológicas diversas, que moldearon los perfiles de las instituciones estudiadas. Analizar los intereses y alcances de estos contactos, ha sido uno de los objetivos primarios de nuestra pesquisa.

El salón como escenario de un campo: fuentes para un momento de la historia del arte en Mendoza

Hasta los primeros años del siglo XX, las exposiciones públicas del arte en Mendoza transitaron erráticamente entre las secciones destinadas a la exhibición y premiación de las bellas artes en las exposiciones industriales, muestras en casas comerciales, de remate o en talleres particulares de los artistas, mayoritariamente aficionados².

Tras los intentos frustrados de lograr una versión "regional" del modelo "nacional" de salón oficial³, la primera forma de salón que alcanzó peso significativo

² ROMERA DE ZUMEL, Blanca y otros. *Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1910*. Mendoza: Edit. Facultad de Filosofía y Letras- Instituto de Historia del Arte- UNCuyo, 1999.

³ Los salones de arte, aún sin asumir el carácter de certámenes regulares, fueron una estrategia fundamental en el proceso de institucionalización del campo artístico local. Las exhibiciones no sólo pretendían legitimar

por su continuidad en la escena pública local fue el *Salón de Cuyo*, de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, filial Mendoza, en 1942. Esta fecha inicia el marco temporal de nuestro estudio, permitiéndonos visualizar - desde las exhibiciones de la época- el proceso de legitimación pública de la práctica artística y los debates, tensiones y contactos culturales que moldearon la tradición plástica local. El recorte temporal concluye en 1958 con el cierre del Club de Grabado (1955-58), iniciativa colectiva, de producción y circulación alternativa a los espacios tradicionales del arte local.

Las crónicas periodísticas⁴ o los discursos vertidos desde las revistas culturales⁵ han sido una pista documental primordial en el análisis de los salones de arte en el período en cuestión. Este material, muchas veces acompañado con reproducciones de las obras expuestas o premiadas, fotografías de las salas de exhibición o sus expositores, críticos y demás agentes del campo, ha venido a completar serias lagunas en cuanto al acceso directo a la propia producción plástica de la época⁶. Los catálogos, fotografías, material epistolar, notas, discursos de inauguración de las exposiciones y reglamentos de los salones con modalidad de certamen, también han sido objeto de análisis.

Por otra parte, el rescate de testimonios orales⁷ de artistas como Marcelo Santángelo, Luis Quesada, José Bermúdez y Encarnación di Blassi de Montemayor, o de Raúl Giménez, hijo del galerista José Giménez, ha dado acceso a las lecturas de aquellos protagonistas de los debates y proyectos artísticos que circularon en los salones o dinamizaron el campo cultural desde dispositivos de producción o

públicamente la práctica artística, sino también los medios de enseñanza profesional y el coleccionismo de arte local, regional y nacional. En este sentido, la Escuela de Dibujo y Pintura (1915) -la primera de tipo oficial-, organizó en 1918 el Primer Salón de Bellas Artes, notable protagonista en la definición de la corriente paisajista regional. En 1931 se realizó el "1er Salón de Bellas Artes de Cuyo", promovido por el Museo de Bellas Artes de la Provincia que fue creado en 1927. Pese a contar con jurado, el mismo se declaró "libre", señalando quizá que aún no era momento de premiaciones y exclusiones, sino de congregar fuerzas en el cultivo de las artes.

⁴ El principal medio de prensa analizado fue *Los Andes*, entre el periodo que va desde 1942 a 1958.

⁵ Las revistas culturales analizadas fueron las siguientes: *Quincena Social* (1931), *Millcayac* (1943), *Pámpano* (1943), *Mediodía* (1955).

⁶ Salvo el Museo de Bellas Artes de San Rafael - que tiene sus dependencias en el Centro Argentino y la Biblioteca Mariano Moreno de la ciudad de San Rafael-, el resto de las entidades museísticas oficiales vinculadas a los salones de arte, no ha mantenido en exposición las obras premiadas o adquiridas a través de tales exposiciones. El avance de nuestro estudio ha permitido diagnosticar políticas de archivo, conservación e investigación deficientes en cuanto al patrimonio artístico de la época.

⁷ La última etapa de este estudio recuperó también los testimonios orales y documentales de los periodistas Julio Castillo, Ramón Abalo, Emilio Vera de Souza, Julio Rudman, y del Sr. Mario Roitman y Eduardo Dolonguevich, del Centro Cultural Israelita. A todos ellos, mi cordial agradecimiento.

circulación alternativa. A través de la consulta de sus archivos particulares se pudo tomar contacto con documentos históricos e iconográficos inéditos.

Los salones en la historiografía del arte nacional y provincial: un estado de la cuestión

Frente a los estudios generales o de enfoque biográfico, ha sido escaso el abordaje centrado en las instituciones de arte en la Argentina. Así, la bibliografía más antigua respecto a los "salones de arte", es el trabajo de Francisco Palomar: *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña Histórica de algunas exposiciones desde 1829*, realizado en la década del '60. A partir de notas escritas entre 1936 y otras posteriormente, Palomar refiere algunas de las exposiciones realizadas entre 1829 y 1930 en Buenos Aires. Se trata de un primer acercamiento a cierta información básica, ya que provee fechas de exposiciones, nombres de los principales marchands y artistas plásticos del período. Desde estas pistas, el trabajo coordinado por Marta Penhos y Diana Weschler es el primer intento exhaustivo en desarrollar la historia de una institución central como el Salón Nacional de Bellas Artes⁸.

Dichas investigadoras señalan que "La historiografía argentina ha eludido el estudio específico de las instituciones que fueron modelando un recorrido de las artes plásticas en el país"⁹. Esto complementa nuestro diagnóstico de los característicos relatos de la historia del arte argentino. Diversos autores o críticos de arte¹⁰ hacen del "Salón", en sus distintas variantes, la cita obligada para referirse a la trayectoria de determinado artista, tendencia o escuela, mencionando su consagración o su rechazo a lo instituido. Sin embargo no se problematiza como una institución artística capaz de legitimar tradiciones, ni se indaga el comportamiento frente a ellas de formaciones y proyectos artísticos emergentes, menos aún sus interrelaciones con las múltiples arenas de lo social.

⁸ PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras). **Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)**. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.1999.

⁹ *Ibidem*, Introducción, pág. 9.

¹⁰ Véase, por ejemplo, los estudios panorámicos de Historia del Arte Argentino citados en la Bibliografía General.

Durante las primeras décadas del siglo XX surgieron diversos salones de arte, tanto con modalidad de certamen o como exposiciones colectivas regulares, que dinamizaron la vida artística de Buenos Aires y del interior del país. La tradición artística argentina encontraría desde 1910 y 1911 - con la "Exposición Internacional de Arte del Centenario" y el "Salón Nacional de Bellas Artes"- , un marco normativo que delimitase el arte "oficial", representativo de lo *nacional*¹¹. Mediante selecciones, premios y exclusiones se fundaría una "tradición académica", entendida ésta como un proceso dialéctico entre valores pasados y presentes¹².

En el caso de nuestra provincia, la historia de los salones se enmarca en un proceso más general de "concentración de fuerzas en pos del cultivo de las artes", lo que derivará en otro paso más hacia la institucionalización y profesionalización del campo artístico local. Así es vislumbrado en la síntesis panorámica de Silvia Benchimol para el catálogo de la exposición "Arte de Cuyo"¹³. De la misma investigadora merece citarse otro artículo, esta vez inédito, con afinidad teórica y metodológica a nuestro actual estudio¹⁴. Benchimol aborda, aplicando el concepto de "campo intelectual" de Pierre Bourdieu, la formación del campo artístico local a partir de ciertos caracteres: el proceso general de institucionalización y la crítica y crónica artística, en función de la circulación y estado de conocimiento de las vanguardias, desde las primeras décadas del siglo XX hasta 1948 aproximadamente.

En ésta línea, nuestro estudio ha intentado recuperar parte de los trabajos locales desde un enfoque interpretativo y problematizador de testimonios orales, fuentes y documentos, acorde al marco teórico seleccionado. Por ejemplo, los estudios generacionales coordinados por Marta Gómez¹⁵, transitan por los sucesos artísticos de la época enumerando cronológica y detalladamente los salones, entidades gestoras, artistas plásticos participantes y las crónicas artísticas de la época

¹¹ Tesis, que desde el trabajo coordinado por Penhos y Wechsler: **Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes 1911-1989**, atraviesa sus distintas etapas bajo distintas formas.

¹² Op. Cit. pág 10.

¹³ BENCHIMOL, Silvia. "**Breve cronología del arte en cuyo**". Mendoza, agosto de 1999, pag. 19 a 27. En: **Arte de Cuyo**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta/ Museo Sívori, 1999.

¹⁴ BENCHIMOL, Silvia. "**Análisis de dos casos dentro de campo artístico local**". Mendoza. (inédito)

¹⁵ GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. **Mendoza y su arte en la década del '30**. Mendoza: Edit. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte-UNCuyo, 2001.

-----, **Mendoza y su arte en la década del '40**. Mendoza: Edit. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte-UNCuyo, 2002.

----- y otros, **Mendoza y su arte en la década del '50. Tomo I y II**. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte- Universidad Nacional de Cuyo, 2008.

que circularon en periódicos y revistas culturales provinciales. De enfoque semejante es su estudio sobre *Las Galerías de Arte en Mendoza, 1850-1985*¹⁶.

Nuestra primera experiencia de aplicación de herramientas de la sociología del arte en el estudio específico de los *Salones de Cuyo* entre 1942-1950,¹⁷ es también un antecedente. La trayectoria del salón como estrategia de legitimación de una sociedad de artistas no sólo fue analizada según el proceso más general de institucionalización de la vida artística local, sino también desde el desarrollo transversal de los movimientos asociativos en la Argentina¹⁸. Indagar en el carácter gremial de la entidad gestora del *Salón de Cuyo* y sus vínculos como filial con la S.A.A.P. de Buenos Aires, permitió visualizar el peso significativo de los contactos culturales entre la región y otras ciudades del país en la conformación del campo artístico local¹⁹. En este sentido, el actual estudio viene a complementar el análisis del salón de arte como un ámbito para los intercambios culturales, cuyos principales intermediarios fueron los artistas.

Consideraciones sobre el marco teórico

El marco teórico general se ha construido a partir de los aportes de diversos campos disciplinares. Tanto los estudios culturales de Raymond Williams²⁰, para abordar la articulación entre instituciones y formaciones artísticas, como la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu²¹ en sus categorías de “campo” y “capital cultural”, han servido a nuestro enfoque al priorizar un análisis relacional y dinámico de la conformación de lo artístico y sus interconexiones con las múltiples arenas de lo social.

¹⁶ GÓMEZ DE RODRIGUEZ B., MARTA. **Las Galerías de Arte en Mendoza. 1850-1985**. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras- Instituto de Historia del Arte- Universidad Nacional de Cuyo. 1997.

¹⁷ SERBENT, Mariana. “**Modelos para armar: Salones de arte en Mendoza a mediados de siglo XX. Un recorrido por el Salón de Cuyo de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos -filial Mendoza-, las primeras Bienales de Artes Plásticas de la Municipalidad de Capital y el Salón Primavera de San Rafael (1942-1960)**”. Mendoza, inédito, 2005.

¹⁸ LUNA, Elba y CECCONI, Elida (Coord.). **De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990**. Buenos Aires: Edilab Editora. 2002.

¹⁹ El *Salón de Cuyo* desde la década del '40, fue espacio para la participación conjunta de artistas locales o residentes, como también de las provincias de San Juan, San Luis y Buenos Aires. La relevancia del *Salón de Cuyo* puede advertirse por la participación de obras de artistas como Abraham Vigo, Roberto Azzoni, Juan Scalco y hasta Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, entre tantos otros.

²⁰ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Península. 1997.

²¹ BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Barcelona: Anagrama. 1995.

La necesidad de problematizar y complementar la tradición de relatos del arte en Mendoza construidos desde metodologías biográficas, generacionales o con categorías centradas en lo “local” o “regional”, que por otra parte tienen su contrapartida en las historias del arte nacional limitadas a la vida artística de Buenos Aires, ha permitido dimensionar la incidencia de los contactos culturales en la estructuración del campo artístico y el período en cuestión. En este sentido, las nociones de “zonas de contacto” y “viaje” elaboradas por Mary Louise Pratt²² y James Clifford²³ desde la antropología crítica y para experiencias de interacción cultural en otras épocas y lugares, han sido útiles a la reflexión de las condiciones desde donde se entablaron los cruces e intercambios.

Específicamente vinculados al tema, los análisis del museo y las exhibiciones como ámbitos de contacto, donde se negocian identidades y visiones culturales diversas²⁴, no neutrales ni transparentes sino política e ideológicamente condicionados²⁵ validan a las instituciones artísticas como un campo para el estudio crítico de las intersecciones entre nación, cultura, poder y sociedad; sobre todo las exposiciones, que desde el siglo XX vienen ejerciendo un rol central en la expansión de modelos artísticos²⁶.

El carácter público de los salones de arte en Mendoza fue reforzado desde los periódicos y las revistas culturales de la época. Palabras e imágenes impresas acompañaron regularmente a las exposiciones de arte. En este sentido, los análisis de Arturo Roig²⁷ y Jorge Ponte²⁸ sobre el lugar de la prensa escrita en la historia social y cultural local y, más aún, los trabajos compilados por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené²⁹ que recuperan el valor de la imagen impresa en Buenos Aires, permiten abordar cómo se imbrican tales dispositivos culturales: publicaciones ilustradas y exhibiciones artísticas.

²² PRATT, Mary Louis. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación**, Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes. 1997

²³ CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa. 1999.

²⁴ *Ibidem*, pág. 233 y ss.

²⁵ DUNCAN, Carol. **Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums**. London: Routledge. 1995.

²⁶ GREENBERG, Reesa y otros. **Thinking about Exhibition**. London/New York: Routledge. 1996.

²⁷ ROIG, Arturo Andrés. **Breve Historia Intelectual de Mendoza**. Mendoza: Ed. del Terruño. 1966.

-----, **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas**. Mendoza: Ed. Culturales de Mendoza. 1996.

²⁸ PONTE, Jorge. **La fragilidad de la memoria. Representaciones, prensa y poder en una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo. 1885/1910**. Mendoza: Ed. Fundación CRICYT. 1999.

²⁹ MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (Comp.). **Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Edhasa. 2009.

1- Escenarios del arte en Mendoza: primeras décadas del siglo XX

*El arte que se queda entre los lienzos caseros no es arte.
Comienza en cambio a serlo, cualesquiera sea su categoría,
cuando sale y arrastra juicio, visión y exhibición.*

Miguel Gómez Echea, *Los Andes*, 1942 ³⁰

Mendoza, 1942. Aún con escasos seis días de exposición, el 1^{er} Salón de Cuyo organizado por la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cosechó notas afirmativas; se asistía por fin al “abandono del dintorno doméstico de la plástica cuyana”³¹.

El adjetivo de “domesticidad” usado por Miguel Gómez Echea, parece arrojar luz sobre la importancia pública que alcanzarían las exposiciones de arte de la época y las bases donde iban a sustentarse su legitimidad. A los ojos del cronista, la salida del confinamiento a la “intimidad hogareña” debía disolver una tradición “de lienzos caseros”, sin duda condicionada por la inestable historia institucional de las artes en la provincia. Las tensiones por renovar el gusto dominante, a la par de la creciente regulación académica de las bellas artes en el medio y de los itinerarios de modernidad del campo, serán los ejes del acontecer artístico hacia los años ‘40.

Hasta los primeros años del siglo XX, la actividad artística mendocina careció de espacios estables de formación académica específica y desarrollo profesional. Circunscripta al nivel medio, la enseñanza del dibujo – de “asistencia

³⁰ GÓMEZ ECHEA, Miguel. “La plástica cuyana extradoméstica”, *Los Andes*, domingo 19 de julio de 1942, pág. 8.

³¹ *Ibid.* Vale mencionar que en las diversas notas y crónicas artísticas consultadas entre 1918 y 1942 – previas a los Salones de Cuyo de la S.A.A.P (Mendoza)- los salones de arte local y regional son presentados como momentos fundadores. El intento, frustrado por cierto, de darle continuidad a estas exposiciones explicaría el uso reiterado del nombre: “Primer Salón de Bellas Artes” (1918); “Primer Salón Anual de Bellas Artes” (1931).

obligatoria”, pero no evaluable por examen³²- se desarrollaba en escuelas públicas, estatales o religiosas, y en talleres particulares, cuyos primeros docentes fueron artistas extranjeros, principalmente españoles o italianos. Algunas exposiciones de trabajos de alumnos organizadas por los colegios en torno a 1900, como el Monasterio de María, revela que la práctica del dibujo lineal, natural e industrial se combinaba con el desarrollo de otras labores manuales -cuadros bordados en seda, carboncillos, pintura al óleo, al pastel y acuarelas-, más vinculadas a la instrucción femenina³³.

La marca de profesionalidad estaría dada por la formación académica externa y el círculo de artistas beneficiados con dicha formación, preparó hacia 1915 las bases de la institucionalización del ambiente plástico mendocino. Entre 1908-1912 llegaron a Mendoza los artistas españoles Fidel Roig Matons (1884-1977) y Ramón Subirats (1891-1942), ambos formados en academias de Bellas Artes de Barcelona. Los pintores italianos Antonio Bergamaschi y Eduardo Cigolotti, este último formado en la Academia de Bellas Artes de Venecia, arribaron a Mendoza entre fines del siglo XIX y 1911. Fernando Fader (1882-1935) residió en la provincia entre 1904 y 1915, una vez concluidos sus estudios en Múnich bajo el magisterio de Henrich Von Zügel.

El apoyo familiar, como fue el caso de Vicente Lahir Estrella (1890- ?) o las becas otorgadas por el gobierno provincial para Rafael Cubillos (1881-1948) y Elena Capmany (1886-1969) en 1903 y 1908 respectivamente, posibilitaron los estudios en Europa de artistas nacidos en la provincia. La academia de Joan Baixas i Carreté en Barcelona y luego la Real Academia de San Fernando de Madrid fueron los ámbitos de formación de Vicente Lahir Estrella antes de 1914; en tanto Cubillos, alternó sus estudios plásticos con los musicales, asistiendo a las academias de Florencia, Milán y Roma, en Italia³⁴.

Con todo, hasta la creación de la primera escuela oficial de Dibujo y Pintura de 1915, el contacto con el público local fue ocasional o no reducido a los fines

³² BENCHIMOL, Silvia y otros. “Academia de Bellas Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1939”, pág. 7 y ss.. BENCHIMOL, Silvia y otros. **Diccionario de las Artes Plásticas en Mendoza**. 1995-1996. Inédito.

³³ *Ibidem*, pág.7

³⁴ *Ibidem*, “Cubillos, Rafael” pág. 137, “Roig Matons, Fidel” pág. 372.373, “Subirats, Ramón” pág. 430, “Lahir Estrella, Vicente”.

puramente estéticos. Aún sin mencionar las veces que se alojaron secciones de bellas artes en exposiciones industriales nacionales y provinciales desde el siglo XIX, la institucionalidad artística era débil y se carecía de espacios organizados para la visibilidad, auspicio y, por tanto, permeabilidad a los autores locales.

En la calle San Martín, eje urbano y comercial de la ciudad de Mendoza, cuadros al óleo compartían escaparates con un amplio surtido de objetos de arte, muebles y “artículos de fantasía”, promocionados en periódicos locales como provenientes de Italia o Francia, muchos anónimos o atribuidos a pintores de escuelas europeas³⁵.

...No existían salones de exposición, de tal suerte que realizaban las muestras en las vidrieras de las casas de comercio o en sus salones o en casa de remates, en algunas oportunidades expusieron en su propio taller [...] ocuparon en primer lugar aquellos comercios que tenían contacto directo con el artista; casas que fabricaban marcos o aquellos que estaban relacionados con pinturas y papeles, casas de fotografía, mueblerías [...], luego bazares, ferreterías, tiendas, en general³⁶.

De la misma manera que los artistas nativos debieron combinar, para sostén de su economía, la práctica de las bellas artes junto a la docencia – más o menos formal³⁷ -, las artes decorativas y la ilustración de libros, periódicos y revistas³⁸,

³⁵ Ibídem, “Galerías de Arte y Salas de Exposición, 1900-1993”, pág. 198.

³⁶ ROMERA DE ZUMEL, Blanca y otras. **Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1910**. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte-UNCuyo. 1999. Cap. 3^{era} Generación: 1880-1895, Parte VI- Exhibiciones locales, pág. 98.

³⁷ La inestabilidad institucional –y por ende laboral- y el trabajo *ad-honorem* fue un común denominador hasta la década del '30. Cercanos los dos primeros años de vida y ya oficializada como “Academia Provincial de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales” (Ley Provincial N° 1107/1934) – una nota del anuario de *Los Andes*, hacía la siguiente mención “El cuerpo directivo y docente, constituido por los más conspicuos artistas de la provincia, ha venido prestando sus servicios ad-honorem”. “Academia Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

³⁸ La práctica de actividades diversas por parte de la generación de artistas residentes en Mendoza hacia 1915 pudo tener múltiples causantes y variaciones en el tiempo. No sólo la “lucha por el mendrugo diario” y la adaptación a los gustos estéticos dominantes, sino también la difusión de su obra por otros medios de circulación. Hacia los años '30, fotografías de los artistas e imágenes de sus obras aparecieron con mayor frecuencia en medios locales y nacionales, tanto ilustraciones como reproducciones. Esta situación no estaría desligada del reconocimiento social, vía institucionalización. Por ejemplo, al llegar a Mendoza en 1912, Ramón Subirats se habría dedicado a pintar carteles comerciales hasta que se estableció, alternando sus viajes en busca de tipos nativos y sus exposiciones. A los 29 años Antonio Bravo, abandona su actividad de decorador arquitectónico de techos y zaguanes, para inscribirse en la Escuela de Dibujo y Pintura de Lahir Estrella (1915) y desde allí comenzó su actividad como pintor. En algunos casos la amplia formación cultural de los artistas y las instituciones donde se desempeñan podría sugerir holgura económica. Fidel Roig Matons, llegó de Barcelona titulado como Bachiller y Contador, además de su formación en violín – instrumento que interpretaba desde la infancia- y en bellas artes. De manera semejante, Rafael Cubillos también realizó estudios musicales en Europa y se formó en el Colegio Nacional de Mendoza, al cual, según señala Lacoste, “accedían fundamentalmente los

hasta entrado el siglo XX la circulación de obras de arte en comercios inespecíficos se mantuvo de manera paralela al gradual establecimiento de instituciones artísticas públicas y la configuración del mercado de arte en la región. Un aviso en el diario *La Libertad* de 1947, publicitaba una exposición de pintura a realizarse en los locales de la tienda “El Guipur” y con la organización de “Galerías Rabín” de Buenos Aires³⁹. La exhibición y venta de obras provenientes de una plaza porteña venía a complementar la oferta de pintura contemporánea local, de las galerías “Giménez” – inaugurada el 28 de julio de 1945- y “Feltrup” – en funcionamiento desde mayo de 1945.

Los comercios de arte de los '40 tenían el antecedente más concreto en el “Salón D’Elía” que funcionó, en su primera etapa, entre 1923 y 1924. En 1923, la casa de comercio de Pedro D’Elía ubicada en calle San Martín 1360, se publicitaba como “Salón D’Elía”, sumando a su rubro de ventas varias (taller de marcos, estampas, tarjetas postales, oleografía, pintura artística, pirograbado, estatuillas de santos) la exposición y venta de obras de arte. Como lo ha notado Martha Gómez, no tenía organización específica de galería, pero era lo más próximo. La edición de catálogos de exposición- incluyendo un detalle de las obras- invitaciones especiales y la organización de *vernissages*, confirman esta observación⁴⁰.

La consolidación de la carrera profesional de los artistas locales fue un proceso lento, gradual pero no lineal, cargado de intentos e instituciones frustradas. Notas de arte, semblanzas, fotografías de los artistas y reproducciones de sus obras acompañaron este desarrollo. La apertura de instituciones culturales o espacios de formación donde se desempeñarían como docentes y sus trabajos presentados en los salones, galerías o adquiridos por colecciones estatales, y luego la inserción en el

hijos de familias decentes”. BENCHIMOL, Silvia y otros. **Diccionario de...**op, cit. LACOSTE, Pablo. **La generación del '80 en Mendoza (1880-1905)**. Mendoza: EDIUNC, 1995.

³⁹ *La Libertad*, 30 de septiembre de 1947. El aviso publicitaba una “Exposición de Pintura” organizada por “Galerías Rabín” de Buenos Aires, ...“comprende muestra de selecto conjunto de obras pictóricas provenientes de colecciones particulares que se encuentran en venta en ‘El Guipur’ (Diez Hnos. y Cía S.R.Ltda.). Sin embargo, no se ha podido corroborar qué obras, géneros y artistas circularon.

⁴⁰ La Casa D’Elía ha sido considerada la primera galería de arte de Mendoza. Entre 1923 y 1924 tuvieron exposiciones permanentes y circularon obras de los artistas A. Roza y C. Carnacini (La Quincena Social, 30.08.1924). En 1924 se presentó la “*Exposición de Pintura - Arte Moderno - Salón D’Elía*, un conjunto de obras de artistas argentinos como Antonio Alice, Pío Collivadino, Maggiolo, W. de Navazio, José León Pagano, y franceses, españoles e italianos, entre los cuales figura Luis Graner”. BENCHIMOL, Silvia y otros. **Diccionario de...**Op, cit. GÓMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, Marta. **Las Galerías de Arte en Mendoza. 1850-1985**. Mendoza: Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte. 1997. (134 pág.).

medio porteño a través de exposiciones, fueron registrados y alentados desde la prensa y las revistas ilustradas.

Las expectativas y dificultades de los artistas para establecerse en un medio “ensombrecido de cifras y materialismo”⁴¹, eran oídas desde la prensa y se convertían en interpelaciones a las autoridades oficiales y al público. No sólo en pos de la constitución definitiva de las instituciones artísticas, sino reivindicando los “alientos morales y materiales para los que denotan condiciones de superarse”⁴².

Si bien la actividad de pintores y escultores era interpretada como manifestación de belleza y cultura superior, no podía aparecer como totalmente desinteresada y esto justificaba el tono auspicioso, con que en general se reseñarían las exposiciones. La exposición era un “hermoso esfuerzo” y el trabajo de los artistas, un bravo forcejeo “tras el logro de brillantes aspiraciones”.

Las notas publicadas en torno al “Primer Salón Anual de Bellas Artes” de 1931, que será analizado en las páginas siguientes, trasuntan no sólo el deseo de consolidar institucionalmente la actividad artística, sino alcanzar un reconocimiento tal que permita el consumo y éxito comercial de la producción local. Las pugnas por constituir un campo artístico eran bellas, pero “...ninguno de los artistas que ha expuesto, tiene medios de vida independiente que les permita consagrarse a sus predilecciones pictóricas o escultóricas sin sentir las torturas mordientes de la lucha por el mendrugo diario”⁴³.

Con todo, la realización del salón de arte sería un momento particular, donde condensaban diversas informaciones relativas al arte de Mendoza. Se reseñaban los detalles de organización en los días previos al salón y su propio desarrollo proporcionaba material gráfico o generaba contenido para diseñar la cubierta o los artículos de números posteriores.

Un análisis de las imágenes y discursos publicados en relación a los salones de arte de las primeras décadas del siglo XX puede dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Qué clase de obras, artistas, críticos y público poblaron éstas

⁴¹ “El primer Salón de Bellas Artes de Cuyo”. *La Quincena Social*, N°291-292, 15 y 30 de junio de 1931.

⁴² “Nuestro Salón Anual de Bellas Artes”, *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

⁴³ *Ibíd.*

exposiciones? ¿Cómo se configuró un consumo permeable al arte local y nacional del momento?

Herir las pupilas

Las diversas instituciones culturales creadas en Mendoza entre 1915 y 1933 se vincularán directamente con la organización de exposiciones de arte local, marcando un ritmo de intentos y consolidaciones de un campo profesional para los artistas de la provincia⁴⁴.

El 1 de agosto de 1918 se inaugura el “Primer Salón de Bellas Artes” en la sede de la Escuela de Dibujo y Pintura dirigida por Vicente Lahir Estrella. Ocupando las salas de la calle Gutiérrez 305, participaron artistas residentes en Mendoza e invitados de Buenos Aires: Antonio Bravo, Vicente Lahir Estrella, Fidel de Lucía, Elena Capmany, Guillermo Bolín Zalabardo, José Cardona, Félix Macías, Rodolfo Franco y Federico Guevara Lynch.

Contando con un catálogo con algunas reproducciones, el conjunto de obras expuestas incluía cuadros al óleo, dibujos al carbón, miniaturas, acuarelas, proyectos escultóricos y maquetas arquitectónicas. La crítica de Ángel Lupi, desde *La Montaña*, lo nota de “...un indiscutible valor: el de una aparición y el de una promesa”⁴⁵.

Con una nota más extensa y desde las páginas de *Los Andes*, escribiría el joven periodista Enrique Méndez Calzada, quien residía en la provincia para desempeñarse como secretario del Juzgado de Paz de San Rafael⁴⁶. Apelando a

⁴⁴ Arturo Roig y Marta Gómez enumeran las diversas asociaciones, ateneos, academias e instituciones creadas: Escuela de Dibujo y Pintura (1915-1920); Universidad Popular (1920); Círculo de Periodistas (1927); Museo Provincial de Bellas Artes (1927); Sociedad Cultural, Artística y Social –CAYS- (1928); Academia Provincial de Bellas Artes (1933). ROIG, Arturo Andrés. **Breve Historia Intelectual de Mendoza**...Op. cit; ROIG, Arturo Andrés, **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas**...Op. cit. GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. **Mendoza y su arte en la década del '30**. Op. cit.

⁴⁵ LUPI, Ángel. “Salón de B. Artes” (apuntes), *La Montaña*, martes 6 de agosto de 1918, pág. 5.

⁴⁶ Enrique Méndez Calzada (1898-1940), escritor, periodista y crítico teatral, fue el primero en abordar con un panorama crítico, el papel del humorismo en la literatura argentina. En 1928 fue nombrado director del suplemento dominical de cultura de *La Nación*. En 1931 es enviado a Francia como corresponsal de dicho diario y colaboró en *La Revue Argentine* y el *Mercure de France*. Como tantas otras figuras e intelectuales de la

algunos términos en francés y a su experiencia visual y cultural metropolitana, Méndez Calzada dio una visión particular del salón, que no tendría eco en las crónicas locales contemporáneas. Frente a las obras presentadas por Elena Capmany, el estudio del modelo y la técnica minuciosa que rescata el cronista, no la eximen de los calificativos de “retraso” frente a las “tendencias que dominan en la pintura moderna” y de “cierto sabor vetusto” la elección de los temas⁴⁷. Capmany había presentado unos retratos y “Penitente”, un eremita meditando, por lo que Méndez Calzada desliza un consejo, invitando a la pintora a que “se liberte de su excesivo academicismo y adquiera su pincel mayor soltura y flexibilidad”⁴⁸.

Mejor recepción tuvieron las obras de Bolín Zalabardo - y sus dibujos interpretando fragmentos de poemas de Rubén Darío, Arturo Capdevila y José Asunción Silva, todos escritores vinculados al modernismo literario-, como también Rodolfo Franco, pintor argentino y discípulo del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa en París y Mallorca a inicios del siglo XX. La vivacidad del colorido de “La dame do mantón noire” y las sombras de su rostro “originalmente tratadas en tonos verdes”⁴⁹ son apreciaciones semejantes a las que cosechaba el simbolismo decorativo de su maestro Camarasa, en la Exposición Internacional del Centenario de 1910⁵⁰.

Los únicos paisajes del Salón del '18, fueron los interpretados por Zalabardo, y Méndez Calzada los clasificó de un impresionismo no muy audaz. Al mismo tiempo, los fondos anubarrados de su “Tipo criollo” hacían visible, a los ojos del cronista, la influencia del español Ignacio Zuloaga.

Pensado para alcanzar una continuidad anual y organizado por la primera escuela orgánica y oficial de dibujo (1915-1920), el salón tuvo una única edición.

“década infame”, se suicida en un hotel de Barcelona en 1940, debido al avance alemán sobre París. MÉNDEZ CALZADA, Enrique. **Las tentaciones de Don Antonio (Narrativa breve). Estudio preliminar de Liliana Guaragno.** Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Colihue. 2006.

⁴⁷ MÉNDEZ CALZADA, ENRIQUE. “Primer Salón de Bellas Artes de Mendoza”, *Los Andes*, 2 de agosto de 1918, pág 3

⁴⁸ *Ibíd*em

⁴⁹ *Ibíd*em

⁵⁰ Véase: CAMBA, Francisco y MAS y PI, Juan. **Los españoles en el Centenario Argentino.** Buenos Aires, 1910. MUÑOZ, MIGUEL ÁNGEL. “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (Coord.). **Tras los pasos de la norma...**Op. cit.

La continuidad anual de la exposición fue insostenible, asociada a la corta vida de aquella entidad⁵¹.

En 1927 y gracias al accionar del escritor local Sixto Martelli que residía en Capital Federal, se creaba el Museo Provincial de Bellas Artes. El mismo iba a ser inaugurado en el mes de agosto del año siguiente, ocupando, como sede provisoria, el chalet del lado sur del Parque del Oeste⁵². Su primer director fue Juan Agustín Moyano y el pintor Fidel de Lucía asumió el cargo de secretario.

Con 32 obras iniciales, de las cuales 26 fueron comisionadas por Martelli desde Buenos Aires, el acervo se acrecienta lentamente a comienzos de los años '30, bajo la gestión directiva del artista Rafael Cubillos⁵³. En 1931 es organizado desde la institución, el "Primer Salón Anual de Bellas Artes". Las páginas de *La Quincena Social*⁵⁴ lo documentan como un acontecimiento alentador.

Por fin, los artistas de Cuyo, por la iniciativa feliz del Director del Museo provincial de Bellas Artes, ha podido congregarse en una alentadora exposición de obras, a casi todos los artistas de las provincias andinas [...]

Ubicadas las obras, que ascienden a ochenta, en cuatro amplios salones, la diversidad de estilos, de escuelas, de motivos; la originalidad de concepciones, casi todas ellas de sabor regional, [...]

Bello es este esfuerzo solidario [...], que realiza la maravilla de interpretar y reflejar las experiencias de la naturaleza que hiere la doble pupila del alma y del cerebro; y bello, más bello aún será si las autoridades, aprovechando esta hermosa circunstancia, dan base definitiva a estos certámenes anuales, propiciándolos con simpatía artística y patriótica, para hacer así merecido honor a tanto artista heroico, a tantos esforzados silenciosos que aspiran a

⁵¹ La Academia de Dibujo estuvo dirigida por Lahir Estrella y Elena Capmani. "Se inicia en el Museo de Historia Natural y después pasa a Gutiérrez 305, donde últimamente estuvo la biblioteca San Martín. En 1920 la Dirección de Escuelas la cierra 'por economía'. Protestan los diarios de Buenos Aires y de Mendoza. Protesta Lahir Estrella y recibe una citación del jefe de policía...Mientras ha hecho su obra, nuestro diario dice: 'De ella han salido algunos valores que hoy afirman su personalidad pictórica en la Provincia y fuera de ella. Hemos de citar un solo nombre: 'Fidel de Lucía'...". DI BENEDETTO, Antonio. "Las Artes Plásticas en Mendoza". 75 años al servicio de Cuyo 1882-1957. *Los Andes*, Mendoza, 20 de octubre de 1957, pág. 55.

⁵² ROMANI, Rubén Darío. "La institución museo en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes". En: *HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, año 2002, p. 107-118.

⁵³ "En el Museo Provincial de Bellas Artes". *La Quincena Social*, N°280-281, 15 y 30 de diciembre de 1930.

⁵⁴ *La Quincena Social* fue una revista de frecuencia quincenal y de corte literario, social y cultural. Fundada por Leonardo Napolitano en 1919, tuvo una vida de cuarenta años. Véase: ROIG, Arturo Andrés. **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas...** Op. cit.

remontar su vuelo, y sobre todo, honrar a la capital andina haciéndola un magnífico centro de convergencias superiores, para que se advierta que sobre el cielo ensombrecido de cifras y materialismo, también puede resplandecer la luz de la cultura artística⁵⁵.

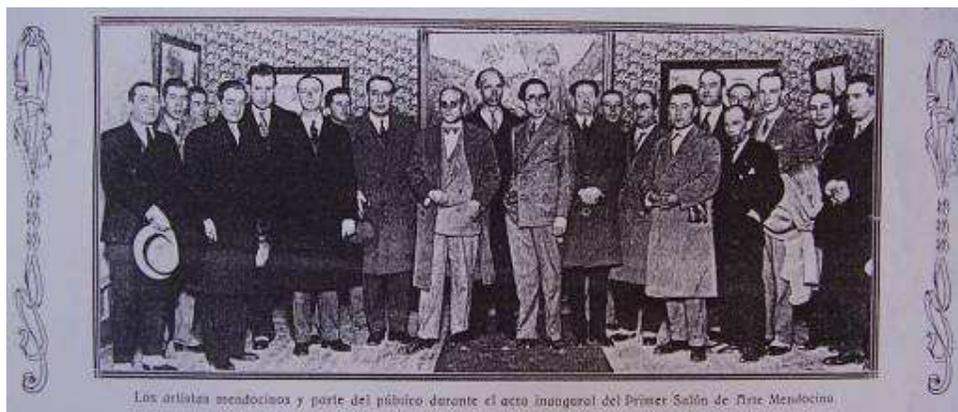


Figura 1 - “Primer Salón de Cuyo”, 1931. Fotografía de la apertura de la exposición. Reproducida en *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

El Salón del ‘31 fue libre, sin jurados ni premios y la continuidad como certamen anual fue tan deseada como inalcanzable. Las dificultades de instaurar oficialmente el salón fueron una parte de las vicisitudes de los primeros años del Museo Provincial de Bellas Artes⁵⁶. Con todo, el salón pudo revelar los objetivos, tensiones y posiciones asumidas por los agentes del campo en el proceso de institucionalización y profesionalización del ambiente artístico local.

⁵⁵ “El primer Salón de Bellas Artes de Cuyo”. *La Quincena Social*, N°291-292, 15 y 30 de junio de 1931.

⁵⁶ Entre 1927 y 1949 la historia del Museo Provincial de Bellas Artes estuvo tensada entre la constitución del acervo, la estabilidad formal de su funcionamiento y la obtención de un edificio propio y adecuado a sus objetivos. Bajo la dirección de Moyano, fue presentado un proyecto para la construcción de un inmueble propio de estilo clásico y de materiales “antisísmicos”, con planos del arquitecto José Peña López, pero la iniciativa no se concretó. Hasta 1933, su sede provisoria fue el edificio donde funcionaban las oficinas de la Dirección de Parques y Jardines de la Provincia (Parque de Oeste, hoy Parque General San Martín). En dicho año, pasó a depender, junto a la novel Academia Provincial de Bellas Artes, del mismo organismo oficial y la institución ocupó un local del Banco de la Provincia, en la calle 9 de Julio de la ciudad de Mendoza. Antes que el gobierno interventor federal (1945) acepte el legado de la casona de Emiliano Guiñazú (a 14 km. de la ciudad capital) y se establezca la nueva ubicación y denominación del museo (“Museo Emiliano Guiñazú – Casa de Fader”) en 1949, el Museo Provincial de Bellas Artes ya había sido trasladado en dos oportunidades, a la calle San Martín (hoy Dirección Provincial de Turismo) y a la calle Mitre respectivamente. Estas instancias obligaron a la institución a interrumpir su labor o a exhibir parte de su colección, al menos hasta la reapertura oficial en 1951. Véase: AAVV. Guía “Museo Emiliano Guiñazú – Casa de Fader, 60 años, 1927-1987”. Mendoza, 1987; ROMANI, Rubén Darío. “La institución museo...”, Op. cit., pp.107-118.

Las páginas de *La Quincena Social* reseñan la intención de convertir a Mendoza, “capital andina”, en un centro de convergencia cultural, lo que evidentemente trasciende los alcances de un salón de arte que tuvo una sola edición. Esto permite pensar en qué gestores y acciones culturales asociadas se sustentaban tales ideas y su fortuna en los años posteriores.

Denominándolo “regionalismo cultural”⁵⁷, Arturo Roig plantea que una voluntad de región, como forma del “nacionalismo cultural”⁵⁸, impregnó las bases de la literatura, la música, la arquitectura, las ideas políticas y el arte en Mendoza y el resto del país entre 1900 y 1930.

Escenario de profundas modificaciones, la Argentina de principios de siglo XX ubicaba en el centro de los debates, la construcción de la identidad nacional. Con escasas décadas de unificación política y consolidación territorial, el país recibía un heterogéneo afluente de inmigrantes que revelaba los límites y contradicciones del paradigma “civilizatorio” de la Generación del 80.

Al interior del país, las provincias debieron modernizar sus ciudades y complementar, desde economías regionales, el modelo agroexportador nacional asumido dentro de la división internacional del trabajo. El tendido de ferrocarriles, el auge de los periódicos y los nuevos medios de comunicación, dotaron de una temporalidad que contrastaba con el pasado colonial y el paisaje natural predominante⁵⁹.

⁵⁷ ROIG, Arturo Andrés. **Breve historia intelectual de Mendoza**. Mendoza. Ed. del Terruño. 1966.

⁵⁸ La emergencia del “nacionalismo cultural” tuvo sus principales portavoces en Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y, en especial, Ricardo Rojas con su *Restauración nacionalista* (1909) y *Eurindia* (1924). Casi todos ellos intelectuales del interior, plantearon la definición de lo nacional a partir de un modelo de recuperación de las raíces hispánicas y los tipos humanos nativos como núcleos de tradición y costumbres “propias, originarias, palpables”, que junto al territorio, sobre todo el paisaje rural, podían desviar la desnacionalización cultural y social provocada por el aluvión migratorio. Véase: BARBERO, María Inés y DEVOTO, Fernando. **Los nacionalistas (1910-1932)**. Buenos Aires: CEAL, 1983 y TERÁN, Oscar. **Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales 1810-1980**. 1era Ed. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2009;

⁵⁹ Si bien desde 1884 se desarrolla un período de importantes transformaciones para la ciudad de Mendoza, consolidándose las ideas de progreso e higienismo al calor de la modernización y ampliación territorial, los datos censarios revelan que a 1909, el 90 % de las viviendas construidas eran de adobe y que la ciudad capital concentraba el 60 % de las casas edificadas entre 1895 y 1909. Esto habría respondido a la “necesidad de cubrir las demandas de los sectores inmigrantes,...Según el CPP de 1909, la ciudad contaba con sólo 1.065 casas de material -25% del total-, de las cuales sólo 4 tienen tres pisos, 62 tienen dos pisos y el resto (99 casas) tienen una sola planta”. CERDÁ, Juan Manuel. “Mercado de trabajo y condiciones de vida en Mendoza a comienzos del siglo XX”. *Mundo Agrario. Revista de Estudios Rurales*. La Plata, v.12, p.1 - 20, 2006.

En un mapa social y cultural complejo, la intelectualidad local daba lugar al “sencilismo”⁶⁰, a la literatura de inspiración social o folclórica, y al mismo vanguardismo. La búsqueda del paisaje natural y humano circundante despejaba las coincidencias regionales, definiendo una tradición cultural asociada al terruño y avivando un pasado histórico común⁶¹.

El movimiento literario iniciado hacia 1925 - en la pluma de Vicente Nacarato, Ricardo Tudela, Enrique Ramponi y Alfredo Bufano entre otros- , encontró en el paisaje rural o de montaña sus principales fuentes y lo abordó desde la evocación cromática de sus elementos, describiendo la flora característica, las estaciones del año y destacando las montañas, telón de fondo de una presencia humana que apenas emerge, baja y parda, en ranchos de barro o caserones de adobe⁶².

Amaneció nevando,
De trémulos junquillos
Se han cubierto los valles,
Los montes, los caminos,
Los álamos enhiestos,
Los verdes terebintos,
Los resecos almiarés,
Los cerros ponentinos,
Los médanos soturnos,
Los campos amarillos

⁶⁰ De estos años son: “Poemas de Cuyo” (Alfredo Bufano, 1925); “Pájaros heridos” (Vicente Nacarato, 1927); “Cara de tigre” (Fausto Burgos, 1928).

⁶¹ En la época prehispánica, la región de Cuyo perteneció al Imperio Incaico. Bajo dominio español, la vasta zona fue cambiando de límites y extensión a lo largo del tiempo. En 1776, las provincias de Cuyo se separaban jurisdiccionalmente de la Capitanía General de Chile, integrándose al Virreinato del Río de la Plata. Entre 1782 y 1813, la dependencia de las provincias de Cuyo pasó a la gobernación-intendencia de Córdoba, sin embargo ya despuntaba Mendoza como centro político, lo que se constituirá en 1813 con la fundación de la Intendencia de Cuyo. En 1820 comienza el proceso de autonomía de las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis. AA.VV. **Desde San Juan hacia la historia de la región: Parte I, siglo XVI-XIX** – 1era Ed. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2006.

⁶² El regreso de Alfredo Bufano a Mendoza fue interpretado con una clara diferenciación entre el paisaje urbano porteño y el del interior cuyano: “Gracias a Bufano, el paisaje de Cuyo ha surgido límpido, sin retazos de alma, en nuestra literatura mendocina. Es, entre los poetas mendocinos, el paisajista por temperamento [...] Era un poeta metropolitano...Pero un día, aquel lírico de gran ciudad, tuvo necesidad de huir del aire pesado, enhollinado, húmedo, insalubre de la gran metrópoli, y retornar a la tierra natal de aire claro de montaña y luminosidad solar [...] De cada andanza volvía con las retinas rebosantes de colores, de líneas, de sombras, de clarooscuros (sic)”. “El paisaje en la poesía mendocina”. *Los Andes*, martes 1 de enero de 1935.

Y las techumbres toscas

Del chato rancherío⁶³

La comunidad con el paisaje se impuso en la producción literaria y fue un tópico de reflexión de la crítica cultural que circuló en diarios y revistas de la época. La apelación a “esa transmutación psicológica en que la visión se transforma en imagen verbal”⁶⁴, se corresponde con las búsquedas de la “Escuela de Paisaje Mendocino” hacia la década del '20.

Conformada por los pintores Antonio Bravo, Fidel de Lucía, Roberto Azzoni, Arturo Anzalone y José Alaminos, la primera escuela de pintura paisajista local marcó el horizonte de la producción artística y tuvo su presencia en el salón del '31.

Vistas serranas y motivos de otoño o invierno fueron captados a través de una pintura airelibrista, de paleta clara y pinceladas que adaptaban fórmulas impresionistas sin alejarse de composiciones serenas. Si bien no fueron reproducidas las obras presentadas en el “Primer Salón Anual de Bellas Artes”, y técnicamente estaba lejos de traducirse en imágenes impresas, la crónica de *La Quincena Social*, exaltó la honda penetración “en el alma del paisaje”⁶⁵, palpable en la coloración luminosa y fría con que frecuentemente la escuela paisajista local trató a los temas cordilleranos.

Junto al paisaje como género predominante - al que también adherían Julián Tornambe, hermano del pintor Miguel Ángel Tornambe, y Manuel Marín Ibáñez, los tres residentes en San Juan⁶⁶ -, el “sabor regional” se completaba con cuadros de tipos nativos de Ramón Subirats, Fidel de Lucía y Fidel Roig Matons.

⁶³ Pasaje de la poesía de Alfredo Bufano “Amaneció nevando”, *Ibidem*. Esta poesía pertenece a la serie “Fiestas patrias bajo la nieve” publicada junto a los “Poemas de la nieve” de 1928. Véase: BUFANO, Alfredo. **Poesías completas. Tomo III**. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas. 1983.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ “Nuestro Salón Anual de Bellas Artes”, *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

⁶⁶ El recorte regional de la exposición era aprovechado como estrategia editorial y se adaptaba al espectro geográfico de circulación de *La Quincena Social*. El mismo número que reseñaba el Salón del '31, dedicó dos páginas completas a dar una semblanza de los artistas sanjuaninos Marín Ibáñez, Miguel Ángel y Julián Tornambe –justamente participantes del mencionado salón- y que junto a otras notas de actualidad, sobre la vida social y económica de la provincia vecina, reforzaban el contenido regional de la publicación. Véase: “Notas Varias. El pintor M. Marín Ibáñez. El arquitecto M. Rodríguez Santa Cruz” y “El arte pictórico en San Juan”, *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

El naturalismo descriptivo y los resabios del pintoresquismo español se actualizaban en la mirada nostálgica de los carbones de Subirats⁶⁷ y la escena costumbrista de unas chinas haciendo arrope de Roig Matons. La búsqueda de una geografía humana autóctona podía enlazar sin conflicto, tipos raciales indígenas – “poemas y tragedias del pasado que la evolución del presente va aventando”⁶⁸ - y criollos⁶⁹, con tipos sociales propios de una sociedad sustentada en el trabajo agrícola. Los rostros imperturbables de los huarpes convivían con el forcejeo del arador y su yunta de bueyes o con “El contratista” de Fidel de Lucía⁷⁰.



Figura 2 - Fidel Roig Matons, *Haciendo Arrope*, 1930. Óleo sobre tabla, 140 x 150 cm. Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guñazú- Casa de Fader”

⁶⁷ Ramón Subirats (1891-1942), artista barcelonés que llegó a la Argentina en 1911 y se radicó definitivamente en Mendoza en 1927, dedicó prácticamente toda su obra al dibujo y el retrato en carbón. A través de viajes a Chile, San Juan y Mendoza - que alternaban con exposiciones locales y el resto del país-, registró cientos de tipos indígenas. El matiz antropológico de sus obras parece combinarse con la circulación de ideas americanistas. En 1938 recibió el apoyo del gobierno argentino y el diario “Crítica” de Buenos Aires para “documentar las razas de América”, así viaja al norte de Argentina, Paraguay, Bolivia, Perú, Brasil y Colombia, será allí donde muera en 1942. Véase: www.ramonsubirats.com.ar [en línea] [consulta: 20 de noviembre de 2009]

⁶⁸ “Nuestro Salón Anual de Bellas Artes”, *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

⁶⁹ Hacia 1911, el 65% del crecimiento de la población en Mendoza, se debió a la inmigración europea, lo que no pudo dejar de sentirse como ruptura cultural: “El impacto que sufrió el medio nativo sobre el cual se volcó esa inmigración –en su mayor parte de origen italiano- fue no sólo étnico, sino que abarcó los más variados aspectos de la organización social. Frente al proletario criollo ‘en fuga’ hacia el desierto del pedemonte andino, en una actitud centrífuga respecto de las ciudades, aparecerá un obrero que intentará defender sus derechos dentro de la ciudad misma”. Roig, Arturo Andrés. “La literatura y el periodismo en el Diario *El Debate* (1890-1914)”, pág. 215-231. Roig, Arturo Andrés. **Mendoza en sus letras...**, op. Cit.

⁷⁰ Según los estudios de de Rodolfo Richard-Jorba sobre el mercado laboral vitivinícola en Mendoza, los contratistas eran mayoritariamente italianos y frente a peones y jornaleros, podían alcanzar un rápido ascenso social e incluso convertirse en propietarios. “Hubo tres tipos bien definidos de contratistas [...]..El *contratista de plantación*, como veremos, era el encargado de implantar los viñedos. El *contratista de viña*, era el encargado del mantenimiento -junto con su familia- de un viñedo de 10 a 15 ha, a cambio de una suma fija por ha trabajada y de una participación en la cosecha. El tipo *mixto* combinaba los precedentes.”. RICHARD-JORBA, Rodolfo. “El mundo del trabajo vitivinícola en Mendoza (Argentina) durante la modernización capitalista”, 1880-1914”, *Mundo Agrario*, vol. 9, n° 18, primer semestre de 2009.

Los títulos de las obras expuestas en el salón dejan entrever referencias icónicas de gran síntesis que fundamentan el recorte regional de la exposición⁷¹, y el grado de verosimilitud con las fuentes iconográficas locales es asumida como categoría de valor.

Ante las obras de Raúl Méndez Caldeira, la crónica de *La Quincena Social* esgrime, “Sus cuadros no han convencido... ‘El Cuyanito’ no es una creación feliz. Es un tipo indefinido que más se parecería a una figura regional española”⁷².

En este punto entran en tensión el recelo a una identidad “impura” y no uniforme con las experiencias de aprendizaje artístico en España – procedencia o destino de formación académica para muchos artistas locales- y los gustos de los consumidores de arte del país, donde la pintura española tenía un lugar privilegiado, y todo mientras arribaban contingentes de inmigrantes hispanos⁷³. Como lo plantea Rodrigo Gutiérrez Viñuales:

Las pautas estéticas aprehendidas en la Península, a la par que estos pintores regresaban a sus naciones de origen, en muchos casos fueron el basamento artístico para abordar temas propios de sus países. El ciclo del mestizaje artístico se completaba con esta nueva realidad, que mostraba una franja del arte de América como si ésta fuera una región estética vinculada al regionalismo español⁷⁴

⁷¹ La nota publicada en *La Quincena Social* menciona 13 títulos de las 80 obras presentadas: “Casitas serranas” y “Naturaleza muerta” de Roberto Azzoni; “Oros de otoño”, “El contratista” y “La tarde” de Fidel de Lucía; “Yunta brava”, “Para la sierra” y “Haciendo arroje” de Fidel Roig Matons; “El corral” de Miguel Ángel Tornambe; “Los cerros del Zonda” de Julián Tornambe; “El cuyanito” y “Chacras de Coria” de Raúl Méndez Caldeira; de Manuel Marín Méndez figura “Invierno en el Parque”. El último párrafo de la nota da una nómina de 11 artistas pero “por la brevedad de estas impresiones, no podemos detenernos ni siquiera para comentarlos”. La escultura tuvo representación con Juan Cardona y sus tres retratos en bronce. “Nuestro Salón Anual de Bellas Artes”, *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ BALDASARRE, María Isabel. “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”. En: AZNAR, Yayo y Wechsler, Diana (Comp.). **La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)**. Buenos Aires: Paidós. 2005.

⁷⁴ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo como factor de mestizaje en el Arte Americano (1900-1930)”. En: **Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas**. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185. [en línea] [consulta: 20 de diciembre de 2009] < http://www.seacex.es/documentos/america_mestiza_14_hispa.pdf >



Figura 3 - Ramón Subirats [con cuadro y modelo]. Fotografía, s/f. En: <www.ramonsubirats.com.ar> [en línea] [consulta: 20 de noviembre de 2009]

De manera semejante es interpretada la recepción de las obras toledanas de Pablo Vera Sales, pintor español radicado en Mendoza desde 1926: “Quizá por ser trabajos de otro ambiente, no obstante sus méritos, no han despertado en general el interés necesario; así como para algunos, reúnen el doble merecimiento artístico y patriótico”⁷⁵.

El objetivo de representar el arte de Cuyo, que sustentaba al “Primer Salón Anual de Bellas Artes” del ’31, se mantendrá como norma en salones posteriores. En este sentido, la crítica gravitaría entre el estímulo de “las inquietudes estéticas que bullen en nuestra provincia”⁷⁶ y, bajo el recorte regional, la delimitación de las particularidades “deseables” de los pintores locales.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ PETRA SIERRALTA, Guillermo. “El Salón de Primavera”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

El anuario de *Los Andes* del primero de enero de 1935 dedicó toda una sección “al paisaje mendocino y de Cuyo y a la belleza de su naturaleza”⁷⁷. Esta oportunidad sirvió para reseñar el “Salón de Primavera” del ’34 – nota firmada por el intelectual Guillermo Petra Sierralta -, dar una visión de conjunto de “Los pintores de Cuyo” y atisbar “El porvenir del Arte en Mendoza”.

En las tres notas, el eje de reflexión fue el paisaje y el centro de interés se concentró en los artistas de “retina atenta y fiel”⁷⁸. Para los críticos, la familiaridad con el entorno de la provincia debía dar seguridad a la pintura local y la distancia con Buenos Aires podía percibirse como positiva: es la marca del “retraimiento” del paisajista pero la virtud que lo aleja de fórmulas y de la “imitación de los cánones importados y snobistas”⁷⁹.

Los éxitos locales y porteños de la pintura paisajista de Antonio Bravo y, sobre todo, de Fidel de Lucía y Roberto Azzoni⁸⁰, desplazaban de la posición destacada que, en anteriores notas, habían ocupado Rafael Cubillos, Fidel Roig Matons y Ramón Subirats. Las categorías de valor fijadas en el dibujo correcto, admitían ahora la posibilidad constructiva mediante el color y los “tintes” subjetivos. Sin embargo, el resultado debía ser moderado: apartarse del objetivismo y la “tendencia a lograr masas, volúmenes más que aspectos del motivo”, no podían hacer olvidar lo permanente del paisaje local.

Hay un sentido moderno en la pintura de Azzoni. Un modernismo que no llega a los excesos en que han caído muchos de sus colegas de la Capital Federal, [...] Azzoni no llega a la expresión simplificada por que en determinadas capitales de Europa o América hayan tenido resonancia las telas enjutas de formas, de color y de luz. El siente en esta forma nuestro paisaje. A medida que vaya ascendiendo el camino que se ha propuesto recorrer a

⁷⁷ La sección estaba comprendida por las siguientes notas: “El paisaje en la poesía mendocina”; “Los pintores de Cuyo”; “El porvenir del arte en Mendoza” y la nota de Guillermo Petra Sierralta “El Salón de Primavera”.

⁷⁸ PETRA SIERRALTA, Guillermo. “El Salón de Primavera”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ En la nota “Los pintores de Cuyo”, se citaron fragmentos completos de las opiniones publicadas por *La Nación* sobre la exposición de Fidel de Lucía en el Salón Nordiska de Buenos Aires (1932). También los “juicios elogiosos” de José León Pagano, de Ricardo Gutiérrez y Manuel Rojas Silveyra. Véase: “Los pintores de Cuyo”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

fuerza de conciencia y de equilibrio irá asentando su estilo, su manera y tomando del paisaje lo más fundamental: la luz⁸¹

La comunidad del artista con el paisaje tendría, en las voces de la crítica, razones que las teorías estéticas podían explicar. En “El porvenir del Arte en Mendoza”, se cita explícitamente la “Filosofía del arte” de Hippolyte Taine, para quien la obra de arte no se produce aislada sino que depende de conjuntos o totalidades, de los cuales el medio físico y moral es prácticamente determinante.⁸²

Invirtiéndolo la metodología del teórico francés, el cronista local propone: “intuiremos del medio, el grupo; y del grupo, el artista”. Un ejercicio de anticipación a partir de un elemento estable –*milieu*- que no sólo condicionaría el presente del arte, sino también su futuro.

Somos una tierra de viñadores y agricultores. Nuestra tierra es fecunda, pero sólo ante el requerimiento del trabajo. Ya lo vimos al estudiar la topografía de Muyo, “Cuyum”, “tierra de arenas”, en que únicamente el cultivo intensivo, con la irrigación diligente de sus ríos, ha puesto en el gris del arenal la mancha verde de los viñedos y los álamos. El trabajo y la agricultura conforma (sic) un tipo de hombre... [...]

Es preciso no olvidar tampoco que la agricultura fija un tipo de estética individual. Predispone a la contemplación del paisaje. En el reposo del trabajo agrícola la vista descansa en el horizonte circundante. Nuestros pintores y nuestros poetas sienten, con intensidad, el paisaje...Pero, esa delectación del paisaje no puede ser permanente sin llegar al aniquilamiento del individuo en la comunidad con la naturaleza. Abismarse en la naturaleza es perder al final algo de sí mismo; de lo diferencial. Hay en cambio otro factor que nos hará individualistas: la montaña y la actividad industrial...Pintura, escultura,

⁸¹ PETRA SIERRALTA, Guillermo. “El Salón de Primavera”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

⁸² Hippolyte Taine (1828-1893). Teórico francés conocido por sus obras sobre crítica literaria y estética. La primera traducción al español de su más conocida obra, “Filosofía del Arte” (1880) fue realizada por A. Cebrián en 1922 y publicada en Madrid por la editorial Calpe. Influenciado por el positivismo francés y las corrientes románticas, el principio fundamental de su estética es que la obra se puede explicar como un producto de tres factores: la raza, el medio –*milieu*- y el momento. Con todo, no podemos saber cuál traducción circulaba en la Mendoza de mediados de los '30. KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia**. Madrid: Akal. 1996.

poesía, música, reseñarán un ala de montañés, de agricultor y de industrial.
Una psicología de esfuerzo y ensueño, de trabajo y de ilusión⁸³

Si bien el crítico imaginaba un futuro donde la industria complementaría al paisaje agrícola de la provincia y a la naturaleza abrupta de la montaña, al arte le cabría la misma función: reseñar el trabajo del hombre y exaltar, sin conflicto, las particularidades y bondades del terruño.

En estas nociones no sólo gravitaba la voluntad de definir la originalidad del arte regional, también la de una tradición donde parecía confundirse “valores éticos y valores plásticos en textos fuertemente contaminados por la estética del *einführung*”, un tópico de la crítica de arte entre 1920-1930 que ya ha sido señalado por Diana Wechsler⁸⁴.

Se habla entonces de seguridad, delicadeza, solidez, individualidad y madurez para aludir a las obras como también a sus artistas. Entre los calificativos más frecuentes se destaca la fidelidad del artista al paisaje, que no sólo es interpretada como producto del amor al entorno circundante sino también como un “fervor patriótico” capaz de engrandecer sus motivos, “transmitiendo la sensación de que los hubiese vivido”⁸⁵.

Estimulada desde la crítica, la presencia de la pintura de tipos regionales y sobre todo paisajista, fue reforzada por el coleccionismo local. Desde su fundación, el Museo Provincial de Bellas Artes contaba con obras de Fidel de Lucía⁸⁶. En 1931 se mencionaban las donaciones más recientes, incluidas las que adquirió el Interventor Carlos Borzani, todas de pintores de la provincia⁸⁷. Hacia el año 1933, según una reseña del escritor Antonio Di Benedetto, la representación mendocina

⁸³ “El Porvenir del Arte en Mendoza”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

⁸⁴ WECHSLER, Diana. “Paisaje, crítica e ideología”, pág. 342-350. En: **Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica**, 3as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores en Artes, Buenos Aires, 1991.

⁸⁵ En relación a las obras que Antonio Bravo presentó en el Salón Primavera del '34, Guillermo Petra Sierralta refiere: “Pareciera que su visión hubiese estado antes dentro de cada una de las cosas que trata su pincel y que después, al aproximarse a la tela, quedó plasmada”. PETRA SIERRALTA, Guillermo. “El Salón de Primavera”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

⁸⁶ DI BENEDETTO, Antonio. “Las Artes Plásticas en Mendoza”. 75 años al servicio de Cuyo 1882-1957. *Los Andes*, Mendoza, 20 de octubre de 1957, pág. 56.

⁸⁷ “En el Museo Provincial de Bellas Artes”, *La Quincena Social*, N° 280-281, 15 y 30 de diciembre de 1930, pág.4

había crecido con obras de “Fader, Bravo, de Lucía, Estrella, Bermúdez Franco, Subirats, Azzoni, Alaminos y Cubillos”⁸⁸.

Ante la legitimación de aquellas vistas y figuras que, desde la crítica de arte y las instituciones culturales, condensaban los valores nacionales y regionales dignos de estímulo, cabría intentar una pregunta semejante a la planteada por Wechsler⁸⁹, ¿Qué connotaban esas obras? ¿Qué relaciones ideológicas se articulaban con estos lenguajes plásticos?

Tradición al interior

Los objetivos de representar el arte de Cuyo expresados en los salones hacia los años '30 y la construcción desde la plástica y la literatura local de una imagen de lo regional no cosmopolita - condensada en el paisaje rural y de montaña- ya han sido interpretados por Arturo Roig como expresión del “Regionalismo cultural”⁹⁰. Sin embargo, en su definición de este movimiento no se han abordado las relaciones entre artistas e intelectuales con los discursos de la clase dirigente y los aspectos políticos, sociales y económicos de la provincia, reforzándose una explicación generalizada que, sin desprenderse de la iconografía representada, asocia paisaje-identidad nacional y regional.

Abordajes geográficos combinados con estudios históricos recientes - como el dirigido por Rodolfo Richard Jorba⁹¹ - , recuerdan el origen del concepto de “región” en la escuela geográfica francesa, para denominar a una porción territorial

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ WECHSLER, Diana. “Paisaje, crítica e ideología”, pág. 342-350...Op. Cit.

⁹⁰ Según el autor, “...el movimiento regionalista literario formó parte de un amplio movimiento que abarcó los más diversos órdenes de la cultura. Se puede decir que existió en esa época una especie de ‘voluntad de región’ que provocó un renacimiento de la antigua unidad de las provincias cuyanas, separadas desde 1820. Fruto de este movimiento, en el orden institucional, ha sido la creación de la Universidad Nacional de Cuyo”. ROIG, Arturo. **Mendoza en sus letras y sus ideas...**, Op. cit. Pág. 241.

⁹¹ RICHARD-JORBA, Rodolfo y otros. **La región vitivinícola argentina. Transformaciones del territorio, la economía y la sociedad 1870-1914.** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 2006.

coordinada por una ciudad y articulada jerárquicamente, donde los sistemas productivos son factores fundamentales de cohesión y organización espacial⁹².

En el caso de Cuyo, los sistemas productivos incidieron en la integración de la región a un Estado que sólo se consolidaría a partir de 1880, una vez superadas las guerras civiles y las revoluciones federales.

Estudiados por Richard-Jorba, hacia 1870 comenzaron los procesos transformadores del espacio binacional que unía Cuyo con Chile en el comercio de exportación ganadera, para integrar la región al mercado nacional, en la medida que se consolidaba el poder central argentino. En este sentido, Mendoza y San Juan se incorporaban al territorio nacional, no sólo desde lo político y jurisdiccional, sino también desde una economía complementaria y no en competencia con las pampas cerealeras y ganaderas.

Con el apoyo de las elites dirigentes de fines de siglo XIX, el cultivo de la vid y la elaboración de vinos desplazaron a la antigua agricultura subordinada al engorde de ganado, para atender las demandas exclusivamente internas de un país con alta población inmigrante. Dos aspectos definieron el papel de Cuyo en el modelo agroexportador: la *especialización* vitivinícola y la *interiorización* de esta nueva economía al espacio-mercado nacional⁹³.

La afirmación de personalidad de Cuyo como una economía extrapampeana y al mismo tiempo integrada al Estado nación, parecía estar acompañada por las transformaciones del plano cultural. Estimulado por la crítica y los salones, el “arte regional” centraba al espacio geográfico como factor de cohesión y tenía como norte representativo la exaltación de valores estables y poco conflictivos: el paisaje y sus bondades. La *especialización* artística en una iconografía distinta a las postales pampeanas y sus tipos humanos nativos y la *interiorización* de estas imágenes – con una proyección en Buenos Aires y el resto del país-, podían ser imaginados como el aporte regional a la escuela de “arte nacional”⁹⁴.

⁹² Ídem, pág. 10-12.

⁹³ Ibídem, pág 12-13.

⁹⁴ Para las cuestiones en torno al “arte nacional” entre 1910-1940, MUÑOZ, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”. En: WECHSLER, Diana (Coord.). **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**. Archivos

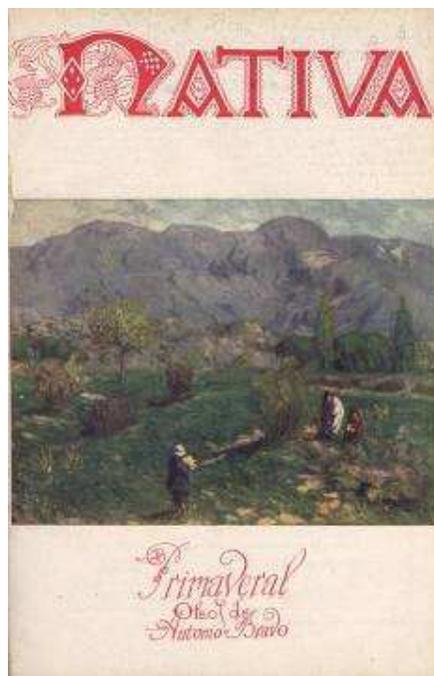


Figura 4

Primavera, óleo de Antonio Bravo, 1921 (?)

Reproducción en tricromía, página inicial de *Nativa*
Febrero de 1924, Año 1, N° 2

El apelativo de “Arte Regional” ya ha sido interpretado por Silvia Benchimol y aparece asociado a algunas exposiciones de artistas locales en Mendoza, Cuyo y Buenos Aires⁹⁵. Quizá sea necesario señalar que este tipo de circulación alcanzó mayor frecuencia hacia 1930. La reproducción a color de los cuadros “Tipos mendocinos” y “Aguilucho” de Vicente Lahir Estrella en *Plus Ultra* y *Caras y Caretas* hacia 1931, las ya mencionadas exposiciones de Ramón Subirats, Fidel de Lucía y Roberto Azzoni en Buenos Aires entre 1932 y 1934, y las conexiones de la “Comisión Provincial de Cultura” de Mendoza con los organizadores del XXV Salón Nacional de Bellas Artes de 1935 sugieren la “interiorización” de imágenes y discursos relativos al arte provincial que merecería ser profundizada en otro lugar⁹⁶

del CAIA I. Buenos Aires: Ed. Jilguero, 1998. PENHOS, Marta. “Nativos en el Salón. Artes Plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.) **Tras los pasos de la norma...** Op., cit.

⁹⁵ La exposición conjunta de Fidel de Lucía y Antonio Bravo de 1921 que denominaron de “Arte Regional”, fue la primera de ese tipo realizada en Mendoza, en el Salón Mazzitelli de calle San Martín. Entre 1937 y 1939, con sedes en Mendoza y San Juan, el “1er Congreso de Historia de Cuyo”, “2do Congreso de Artistas y Escritores de Cuyo” y la “Academia Provincial de Bellas Artes” organizaron exposiciones bajo ese apelativo o el de “Valores regionales”. Benchimol refiere que entre 1921 y 1937, las exposiciones de Antonio Bravo y Fidel de Lucía en Capital Federal también habrían usado ese título y la recepción de la crítica de diarios porteños, haciéndose eco, ya hablaba de “escuela pictórica mendocina”. BENCHIMOL, Silvia y otros. **Diccionario de...**Op, cit. “Exposición de Arte Regional 1921-1939”.

⁹⁶ La sensación de que estos contactos fueron muchas veces “postergados”, puede percibirse en una nota publicada por *La Libertad* cuando iban a ser exhibidos por primera vez en Mendoza, los premios del Salón Nacional del '35, en una gira que incluía otras localidades del país: “Por fin, pues, se ha tenido en cuenta a nuestra provincia. De justicia era, puesto que lo ‘nacional’, como es el salón, no puede constituir una exclusividad ‘municipal’ de Buenos Aires. Lo que es del país debe beneficiar a todo el país. Este criterio

Frente a los horizontes extensos de la iconografía pampeana y las marcas del alambrado dividiendo los latifundios, la apropiación intensiva del suelo local tenía sus elementos distintivos, que eran captados por los artistas de la región. La presencia frecuente de canales, cortinas de arbolados o tapias de adobe – antiguos divisores de las propiedades- denotaban el interés de artistas y escritores por documentar los signos estructuradores de la sociedad y del entorno productivo⁹⁷. Lejos de los núcleos urbanos en transformación, el encuentro entre ciudad y campo es evocado sin contrastes, reforzando la imagen del oasis que integra necesariamente la naturaleza al espacio habitable.



Figura 5 - Fidel Roig Matons, *Viejos Tapias [Antigua Calle]* Óleo sobre tela, 68 x 78 cm, s/f. Reproducida en: Roig, Arturo Andrés. *Mendoza en sus Letras y en sus Ideas*. Mendoza: Ed. Culturales de Mendoza.1996.

La construcción de estas imágenes incita a una lectura iconográfica más atenta y discute la categorización de “ahistoricidad” que recae sobre muchas de las producciones de los años ’20-’30, ubicándolas “dentro del amplio movimiento encaminado a establecer las características de la nacionalidad”⁹⁸.

integralista se ha impuesto con la exhibición de los trabajos en las ciudades del interior”. “Una embajada artística”, *La Libertad*, Mendoza, 27 de noviembre de 1935, pág. 5, c. 5. [El destacado es nuestro]. PENHOS, Marta. “Aniversario. El Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación”. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.). **Tras los pasos de la norma...**op. cit.

⁹⁷ FURLANI DE CIVIT, M.E. y GUTIERREZ DE MANCHÓN, M.J. “Aportación al acercamiento entre literatura y geografía. Imágenes regionales de Mendoza (República Argentina)”. En: *Revista de Geografía Norte Grande*, 17, pp. 67-74. 1990.

⁹⁸ WECHSLER, Diana. “Salones y contra-salones”, pág. 56. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.). **Tras los pasos de la norma...**Op. cit.

La apropiación del entorno circundante modificado por la mano del hombre, sobre todo inmigrantes italianos dedicados a la agricultura, refiere indirectamente a la fuerza productiva y social que sostiene a la provincia. En otros casos, la evasión a la ciudad moderna, también se asocia al entorno elegido por los artistas para su producción.

En la hondonada tras el Cerro de la Gloria, denominada antiguamente “Anca de las Mulas”, se ubicaba el rancho-taller de Fidel de Lucía⁹⁹. Una fotografía sin fechar, capta este rancho de adobe, en medio del paisaje agreste, despoblado y con fondo de serranías. Roberto Azzoni, Antonio Bravo y el escultor José Cardona lo acompañan, y en el patio improvisado asoman, entre la pared del fondo y el piso de tierra, algunas telas pequeñas sin enmarcar. La intimidad de la escena y el gesto relajado de los artistas, algunos con camisa arremangada, contrasta con las imágenes que de ellos publicaba la prensa o las revistas en las vísperas o inauguración de los salones.



Figura 6 - Rancho-taller en Anca de Mulas. Fotografía, s/f. Roberto Azzoni, Antonio Bravo, José Cardona, Fidel de Lucía y otros. En: “FIDEL DE LUCÍA. APUNTES DE MENDOZA”. Catálogo de la exposición homenaje, 5 de agosto de 1990, Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú- Casa de Fader”, Mendoza.

La actividad de los pintores incluía cabalgatas y salidas a las afueras de la ciudad. Otra fotografía muestra a Fidel de Lucía, José Cardona, Antonio Bravo y Vicente Lahir Estrella en los bajos de Lulunta. El momento elegido es el de un descanso, a la sombra de un árbol. Acompañados por un niño, un perro y canastos,

⁹⁹ FIDEL DE LUCÍA. APUNTES DE MENDOZA. Catálogo de la exposición homenaje, 5 de agosto de 1990, Museo Emiliano Guiñazú “Casa de Fader”, Mendoza.

Bravo le ceba un mate a Lahir Estrella. Vestidos con botas de montar, pantalones abultados y sombrero, no hay rastros de sus instrumentos de trabajo; aún así, su imagen recuerda aquella condensada por Fernando Fader como “artista de campaña”, cuando trasladaba al medio de la sierra sus bastidores para pintar¹⁰⁰.

Artista admirado por la generación de paisajistas, Fader ejercía un magisterio a la distancia e incluso señalaba el camino de consagración que De Lucía, Bravo y Azzoni intentarían al exponer en Buenos Aires desde 1920. No sólo el Salón Müller, del amigo germano de Fader, Federico Müller y el Salón Nacional de Bellas Artes. Sino también, la galería Nordiska. El intercambio epistolar que Roberto Azzoni mantuvo, entre 1923 y 1948, con diversos artistas, galeristas e intelectuales - y ya analizado por Mariano Fiore¹⁰¹ - pone en manifiesto, entre otras cosas, las gestiones a veces colectivas que realizaban los artistas para organizar exposiciones o hacer circular sus obras en publicaciones porteñas.



Figura 7 - Salida a Lulunta. Fotografía, s/f. Fidel de Lucía, José Cardona, Antonio Bravo, Vicente Lahir Estrella. En: [M.F] “Fotos con historia. Artistas y precursores”, *Primera Fila*, Año 2, N°19, septiembre de 1991, pág. 40.

La aproximación al paisaje, sobre todo de alta montaña, tendría visos románticos y su experiencia, de “dificultades físicas y pictóricas”, un paralelo con la gesta sanmartiniana. Los relatos de Fidel Roig Matons - quien entre 1931 y 1950, se

¹⁰⁰ BALDASARRE, María Isabel. “La formación del artista profesional en la Argentina: entre el mercado y la autopresentación”. Artículo preparado para entregar en el Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Río de Janeiro, Brasil, 11 al 14 de junio de 2009. [en línea]. [consulta: 17 de diciembre de 2009] <www.lasa.internacional.pitt.edu/members/congress.../BaldasarreMariaIsabel.pdf>

¹⁰¹ FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003, inédita.

dedicaría a documentar el Paso de Uspallata, Paso del Portillo y Paso de los Patos siguiendo la ruta del General San Martín hacia Chile - son elocuentes al respecto.

...escalando los gigantescos farallones, ya bajando profundas hondonadas, desafiando los torrentosos ríos, los constantes desprendimientos de los cerros, los aludes, los penitentes glaciales y los vientos furiosos, ando como nómada buscando los propios lugares donde la historia dejó sus huellas, para hacer vivir con mi modesta obra, la expresión de la gesta que dio libertad al continente, y llevar por medio de la retina al corazón del pueblo argentino lo más grande y precioso de su pasado¹⁰²

Conocimientos de geografía e historia y observaciones en torno al color y la luz, se unían al experimento técnico: el pincel era suplantado por la espátula, para pintar ágilmente y “en ocasiones a 25 grados bajo cero, el baqueano acompañante hace una fogata para pasar mi paleta por el calor del fuego porque la pasta se endurece por demás, y nevando, los copos se mezclan al color, yendo así, amalgamados, a la obra”¹⁰³. Junto a las herramientas de pintor y un caballete con tensores para contrarrestar el viento y las nevadas, Roig enumera, “abrigo y víveres, aperos, carpas, baqueanos, mulares de silla y carga, a veces hasta quince animales, como para permanecer internado en el corazón de los Andes, hasta tres meses y medio sin bajar al poblado”¹⁰⁴.

Cercano a las posturas historiográficas de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, institución que monopolizó el desarrollo disciplinar de la historia regional y en cuya revista se reproducían sus obras desde 1939, la nacionalidad se afirmaba por medio del “culto a los héroes” y sus relatos debían restaurar el espíritu del pasado¹⁰⁵. En este caso, Roig abordaba una nueva etapa que lo alejaba del rescate de

¹⁰² Documentos y testimonios del artista, pág. 82-83. FAVRE, Patricia. **Seminario sobre Arte Argentino, Pintura Mendocina, “Fidel Roig Matons”**. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 1991, inédito.

¹⁰³ *Ibidem*, pág.83.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 84

¹⁰⁵ Para analizar el perfil profesional e ideológico de los miembros de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza y sus vínculos con el gobierno conservador local, véase: LACOSTE, Pablo. **Los gansos de Mendoza:**

los tipos humanos del desierto de Lavalle y las lagunas de Guanacache – búsqueda que compartía con Ramón Subirats- para concentrarse en la pintura de historia. Es pertinente recordar que Roig Matons fue miembro del Instituto Sanmartiniano y participó de diversos congresos de historia en el país. La Comisión Nacional de Cultura le otorgaría dos becas en 1941-42 y 1947-50 para continuar con la tarea de reconstrucción pictórica de la gesta sanmartiniana. De esta manera Roig encontraba un perfil profesional distinto a sus colegas locales y un espacio particular de circulación; las dos últimas décadas de su producción fueron paisajes, retratos y composiciones históricas¹⁰⁶.

La constitución del repertorio estético dominante, de lenguaje naturalista, dejes academicistas y apropiaciones del impresionismo, acompañó el proceso de institucionalización y profesionalización del campo artístico local, por tanto, legitimador del género paisajista.

La apropiación del paisaje no sólo permitía moldear el lugar y las figuras “propias” de lo regional como aporte a lo nacional, reconstruir el pasado a partir de sus marcas o señalar las reconfiguraciones del espacio dadas por la mano del hombre, sino también la definición social de la obra y los modos de ser artista en Mendoza.

Al promediar la década del '30, “giros subjetivadores” introducirán nuevos matices a la hegemonía del paisaje, remitiendo a estados anímicos y sensaciones en una otra relación con el espectador. Como lo ha relatado José Bermúdez¹⁰⁷, la tradición del taller en la periferia de la ciudad y los estudios al aire libre se mantendrán en las décadas siguientes, sin embargo el uso más libre del color y la construcción de las formas, pondría en discusión al dibujo correcto y al motivo de fácil lectura, para evidenciar los itinerarios modernos del campo local que se abordarán en las páginas siguientes.

Aporte para el estudio de los partidos provincianos y del modelo conservador, Argentina (1880 - 1943). Buenos Aires: CEAL, 1991. Pág. 109-122.

¹⁰⁶ La obra de Roig en sus últimas décadas está compuesta por decenas de óleos y dibujos al carbón de corte histórico. Además de encontrarse en la Pinacoteca Roig Matons (Mendoza), sus obras son coleccionadas en el Instituto Nacional Sanmartiniano (Buenos Aires), la Cámara de Senadores del Congreso de la Nación (Buenos Aires) y el Museo de Bellas Artes de Gerona (España). En Mendoza, su obra forma parte de los acervos del Museo Emiliano Guñazú “Casa de Fader”, el Concejo Deliberante de la Municipalidad de Capital (Mendoza) y el Museo Universitario de Arte. Véase: “Catálogo de obras”. FAVRE, Patricia. **Seminario sobre Arte Argentino, Pintura Mendocina, “Fidel Roig Matons”**...op. cit.

¹⁰⁷ SERBENT, Mariana. “Entrevista a José Bermúdez”. Mendoza, Lunes 10 de noviembre de 2003.

Promovidos desde el campo artístico mendocino y sin mayor continuidad que la de una sola edición, los salones analizados delimitaron iconografías y posiciones estéticas e ideológicas que se proyectarán en las décadas siguientes. Si bien Arturo Roig ha referido las series de acciones culturales que demostraban la asociación de artistas plásticos, escritores e intelectuales en el cultivo de las artes y que derivarían en la emergencia de las instituciones de promoción y formación ya mencionadas, no se ha analizado el papel dominante de Mendoza como centro de tales convergencias culturales, en relación a las otras provincias que conformaban la región.

Mientras se alternaban las ciudades de San Juan y San Luis como sedes del primer y segundo “Congreso de artistas y escritores de Cuyo” en 1937 y 1938 respectivamente, definiendo el movimiento como una “afirmación de personalidad regional de Cuyo”¹⁰⁸ y se mantuvieron en pie de igualdad las tres provincias, en los diversos proyectos presentados al Congreso de la Nación, para la creación de la Universidad de Cuyo; fue Mendoza la que consiguió consolidar una posición central en la formación universitaria de las artes y las ciencias humanas, a partir de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, la Academia Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio de música¹⁰⁹.

Las quejas y renunciaciones de consejeros de la Universidad Nacional de Cuyo en San Luis y San Juan no tardaron en llegar: la distribución de facultades no era equitativa, todas las concentraba Mendoza y los institutos de segunda enseñanza de

¹⁰⁸ ROIG, Arturo Andrés. “La literatura y el periodismo en el Diario *Los Andes* (1914-1940), pág. 250. En: **Mendoza en sus letras y sus ideas**, Op. Cit.

¹⁰⁹ Desde el punto de vista jurisdiccional, la Universidad Nacional de Cuyo, abarcaba establecimientos en las tres provincias cuyanas desde 1939, fecha de su instauración. Sus antecedentes estaban en los proyectos de creación de la universidad presentados ante el Congreso de la Nación en 1921, 1928, 1932, 1934 y 1937. “Todos ellos contemplaban la creación de tres facultades o institutos técnicos -de Comercio y Vitivinicultura en Mendoza; de Minas en San Juan – y solamente una facultad humanística, la Facultad de Ciencias de la Educación en San Luis”. Sin embargo, el proyecto definitivo de 1939 “estableció también en Mendoza, y relegando a San Luis, la facultad de Filosofía y Letras”. En ello, pareció ser decisivo el prestigio de la Universidad Nacional de la Plata. Sobre Edmundo Correas, primer rector de la Universidad Nacional de Cuyo, habrían gravitado las reformas impulsadas hacia 1920 por Ricardo Levene, decano de la Facultad de Humanidades de La Plata; la base era “conciliar armoniosamente la filosofía con las ciencias”. Si bien San Luis, alcanzaba la categoría universitaria con la creación del Instituto del Profesorado en la Escuela Normal, y con dependencia de la Universidad Nacional de Cuyo; en Mendoza se hallarían las sedes de la Facultad de Ciencias (que comprendía la Escuela de Agricultura y de Ciencias Económicas), la Facultad de Filosofía y Letras, La Academia de Bellas Artes y el conservatorio de Música. KLAPPENBACH, Hugo y otros. **Crónicas de la vida universitaria en San Luis**. San Luis: Ed. Universidad de San Luis, 1995.

las vecinas provincias pasaban a depender de las facultades mendocinas. Con la misma rapidez se esgrimieron los fundamentos que dejarían sin efecto la oposición a la hegemonía local; la trayectoria de institutos de formación media, el número de habitantes y de sus egresados, primaron como categorías de valor y comparación¹¹⁰.

El destino de “madurez cultural” para Mendoza atravesó como idea, todos los proyectos y fundaciones de instituciones culturales entre 1927 y 1939. Entre la intelectualidad local perduraba el topos de la crítica artística de fines de siglo XIX – señalado por Isabel Baldasarre¹¹¹- y el ánimo antipositivista y espiritualista – corrientes de pensamiento distintivas de inicios de siglo XX- se moderaba para alcanzar la concreción institucional: “Hay un hecho evidente, respecto al que resulta ociosa toda probanza. Es el que en Mendoza no guarda proporción el desarrollo vertiginoso de la riqueza material, con la marcha asaz lenta de la cultura”¹¹². Estas palabras, que fundamentaban la oficialización de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1934, se repetirían con cada creación de instituciones culturales, las que venían a “suplir esa falla de nuestra evolución, a establecer correlación armoniosa entre lo práctico y lo bello”¹¹³.

Dentro del amplio arco de aspiraciones, el consenso estaba en que la acción intelectual y artística era el “corolario indispensable de una colectividad civilizada”¹¹⁴. Sin embargo es posible distinguir matices que -desde el discurso y las gestiones institucionales- señalan momentos particulares, actores y posiciones asumidas en el campo cultural.

Durante el gobierno del lencinista Alejandro Orfila fue creado, por decreto, el Museo Provincial de Bellas Artes en mayo de 1927. La disposición gubernamental que operaba en el plano de la cultura, fue asimismo una oportunidad

¹¹⁰ FONTANA, Esteban. **Cronología bibliográfica-documental de la Universidad Nacional de Cuyo en su período fundacional 1939-1943**. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo, Separata II de la Revista Educación Cuyo 1991-1992, pág 86-88.

¹¹¹ BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Vol. 14. N° 1, pág. 293-321. Ene- Jun. 2006. [en línea] [consulta: 20 de noviembre de 2009] <<http://www.scielo.br/pdf/anaism/v14n1/10.pdf>>

¹¹² “Fundamentos”. VIII. ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. PROYECTO DE LEY. 27 de agosto de 1934, pág. 421. En: **Diario de Sesiones del Honorable Senado de la Legislatura de Mendoza. Sesiones Ordinarias y Extraordinarias. Período 1934**. Mendoza: Impresores Best.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ “Considerando”. DECRETO N°423 [FUNDACIÓN DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES], Mendoza, Mayo 31 de 1927, pág. 4059. En: **Boletín Oficial de la Provincia de Mendoza**. Año XXVIII, N° 128, Mendoza, sábado 11 de junio de 1927. Oficina del Boletín. Casa de Gobierno.

para dejar expresos los ideales partidarios del radicalismo local y sus logros electorales que eran, a la vez, del pueblo:

Que el beneficio de la riqueza material no constituye solamente la base de la felicidad colectiva, y que para que el bienestar común se aproxime al ideal universalmente aspirado, es menester que, después de una inteligente y equitativa organización social que haga efectivos los derechos de la justicia y de la libertad, la acción general estimule las actividades de la cultura superior, para que ésta a través de las ciencias y las artes plasmen en labores significativas, la efectividad de los valores alcanzados y sostenidos por la comunidad¹¹⁵.

En este sentido, la apelación a que el poder ejecutivo se ocupaba del “mejoramiento general de la provincia” propulsando la actividad cultural - porque era la culminación imprescindible de toda comunidad que se precie civilizada-, servía al lencinismo para contrarrestar la imagen de “caudillaje, matonería y barbarie” por la que era atacada desde los diversos sectores de la política local y nacional¹¹⁶. La popularidad de Carlos Washington Lencinas – hijo del líder radical y ex gobernador- tomaría otro cariz en el ámbito cultural, cuando en agosto de 1928 se decida a donar el primer Fader para el naciente museo. El cuadro “Paisaje” de 1906, justo en que el hijo pródigo del arte local estaba en creciente celebridad, debió ser un objeto de irresistible seducción para el grupo de artistas e intelectuales que gestionaban la formación de un acervo de digna valía y en el caso de Fernando Fader, representativo de todas la etapas de su producción¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Como en San Juan el cantonismo, el lencinismo en Mendoza fue una escisión del radicalismo de Hipólito Yrigoyen y tuvo a su líder en José Néstor Lencinas (1959-1920). Además de propiciar el ascenso de sectores medios y populares, estos movimientos rescataron la tradición autonomista y federal de los caudillismos provincianos del siglo XIX. Miembros de la antigua elite dirigente y conservadora, como también del socialismo local, esgrimían acusaciones de violación a las garantías constitucionales y corrupción, al tiempo que tachaban al gobierno lencinista de “barbarie” y a sus seguidores como la “chusma de alpargatas”. La puja de poderes intrapartidarios y la rebeldía de las provincias de Cuyo, derivó en intervenciones federales auspiciadas por el gobierno central de Yrigoyen y de mayor violencia que la propia práctica política del lencinismo. Carlos Washington Lencinas fue asesinado de un disparo el 10 de noviembre de 1929, en medio de una multitud que aclamaba su retorno a la provincia tras ser elegido senador nacional. Véase: LACOSTE, Pablo (Ed.). **Populismo en San Juan y Mendoza**. Buenos Aires: CEAL, 1994; LACOSTE, Pablo. **La Unión Cívica radical en Mendoza y en la Argentina (1910-1946)**, Mendoza, Ed. Culturales de Mendoza. 1994.

¹¹⁷ MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Esquela de agradecimiento al Dr. Carlos Washington Lencinas**, Mendoza, Agosto 27 de 1928. Carpeta “Museo antiguo, 1927-1940”. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

Con todo, los afanes de constituir “un centro de atracción popular y universal en materia de arte”, predicados en el decreto N° 423, no aparecían con claridad en el novel museo. La preocupación por gestionar en Buenos Aires el primer grupo de obras de la colección y la urgencia por construir un edificio de corte clásico y materiales “antisísmicos” en el Parque San Martín¹¹⁸, revelan su concepción como “templo de las musas”, donde aún no era plausible el acceso amplio a la cultura, sino que se priorizaba el coleccionismo y la custodia de obras artísticas.

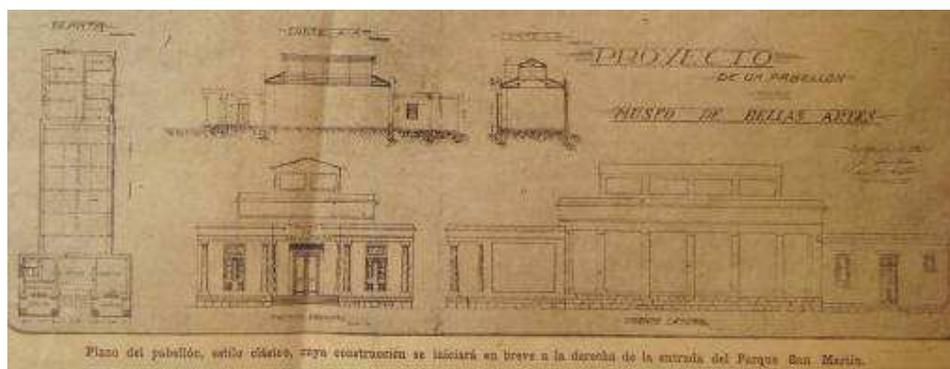


Figura 8 - Proyecto de pabellón para el Museo Provincial de Bellas Artes del Arquitecto José Peña López. En: “Un hermoso pabellón estilo griego construirá en el Parque, el Museo Provincial de Bellas Artes”. *La Palabra*, 1 de agosto de 1927.

En la elección del primer acervo del Museo Provincial de Bellas Artes operó la estética admitida por el Salón Nacional de Bellas Artes – tradición academicista y signos de modernización moderada - y funcionaron como figuras de autoridad algunos miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes, mediados por el periodista Sixto Martelli quien estaba radicado en Buenos Aires. El arquitecto Martín Noel y el crítico Fernán Félix de Amador fueron los encargados en seleccionar nueve obras entre las 337 presentadas al XVII Salón Nacional de Bellas Artes de 1927 y no premiadas y adquiridas por el Museo Nacional de Bellas Artes. La idea de obtener “las mejores obras expuestas” tenía sus condicionantes: como se contaba con el total de 5000 pesos moneda nacional se estipuló pagar una misma suma -500 pesos- por cada cuadro, “sin tener en cuenta la calidad artística, nombre,

¹¹⁸ Quizá la intervención nacional de la provincia en diciembre del '28, en manos de Carlos Borzani, impidió la realización del edificio propio para el Museo Provincial de Bellas Artes. Véase: “Un hermoso pabellón estilo griego construirá en el Parque, el Museo Provincial de Bellas Artes”. *La Palabra*, 1 de agosto de 1927.

etc. de autor, a fin de salvar los inconvenientes naturales de estas (sic) clase de adquisiciones y poder obtener más número de cuadros”¹¹⁹.

Con un presupuesto moderado, las gestiones se concentraron en solicitar obras al Museo Nacional de Bellas Artes, que enviaría a inicios de los '30- como a otros museos del interior- 68 óleos y esculturas, en su mayoría, de artistas nacionales.

La “estética de la tradición” y las ideas del nacionalismo cultural, ya abordadas en páginas anteriores, se adhirieron entonces a los ideales de estímulo de las bellas artes. Esto no sólo era palpable en las primeras colecciones del museo local -representativas del arte nacional y regional- sino sobre todo en el giro que admitió en 1933, cuando se estableció por decreto del gobernador Ricardo Videla la actividad conjunta de la biblioteca sanmartiniana y el Museo Histórico, ocupando salas adyacentes y dependientes del Museo Provincial de Bellas Artes. La sala histórica reunía tras el retrato del General San Martín, los de ex gobernadores, tenientes, coroneles, cuadros de batallas y los más disímiles objetos de uso personal de antiguos personajes locales: “es llegada la hora de la necesaria reconstrucción histórica de los grandes hechos que tuvieron por cuna o por escenario esta provincia, y cuyo pasado glorioso se debe mantener redivivo, por la fuente de enseñanza que él significa como la escuela de sacrificio, abnegación y otras virtudes cardinales”¹²⁰.

El apego a las tradiciones locales gravitó incluso en los planes de estudio de la Academia Provincial de Bellas Artes, instituidos en 1936. Dentro de la formación profesional, los conocimientos de mitología e historia clásica –propios del academicismo decimonónico- estaban en armonía con el estudio, a través del dibujo y la pintura, de la flora y fauna de “nuestro suelo y costumbres”, paisajes y objetos manufacturados y tejidos americanos¹²¹.

La voluntad “universalista” y de jerarquización de las ciencias humanas en la provincia fueron el norte de la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo en

¹¹⁹ MARTELLI, Sixto. **Carta al Sr. Director del Museo Provincial de Bellas Artes, Dr. Juan Agustín Moyano**. Buenos Aires, 6 de octubre de 1927. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

¹²⁰ “Museo Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

¹²¹ “Plan General de Estudios”, pág. 375-380. LEY N° 1107. OFICIALIZACIÓN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES. En: **Recopilación de Leyes. 2da Serie. Año 1936-1937**. Tomo V. Mendoza, Publicación Oficial de la Provincia de Mendoza.

1939 y su Academia Nacional de Bellas Artes, intentará distinguirse desde los inicios entre la oferta educativa de la región. Frente a la posibilidad de integrar la Academia Provincial de Bellas Artes al instituto superior sólo hubieron negativas: por un lado, la Academia Provincial – por su plan de estudios- no podía reemplazar un título secundario, condición de ingreso a la alta casa de estudios; por otra parte, para el primer rector universitario, Dr. Edmundo Correas, “La formación del claustro docente era la tarea fundamental. Cuyo no tenía tradición universitaria y era indispensable buscar fuera, en el país, o en el exterior si resultara necesario”¹²².

El nombramiento de los cargos docentes, que se entendía provisorio hasta la institución de concursos, estuvo a cargo de Correas y contó con el apoyo de diversos intelectuales, profesionales del país y diplomáticos en el exterior: Ricardo Rojas, Ricardo Levene y el embajador en Francia, Dr. Miguel Ángel Cárcano, entre otros.

Hacia 1943, por la Academia Nacional de Bellas Artes habían pasado, algunos para radicarse, seis profesores extranjeros, en su mayoría europeos: Jean Driesbach y Henri Focillon de Francia, Víctor Delhez de Bélgica, Bruno Roselli y Sergio Sergi de Italia, Lorenzo Domínguez de Chile. Además del prestigio y trayectoria como artistas o historiadores del arte – que se haría evidente más tarde en la diversificación de las pautas estéticas- el rector Correas justificaba la opción por profesores europeos como medio de eludir las presiones de la política provincial en la designación de cargos, al tiempo que, según recordaría años después, “La amenaza del nazismo y los estragos de la guerra civil española nos proporcionaron excelentes profesores”¹²³.

Sin embargo, como lo ha analizado Jaime Correas y Pablo Lacoste, la jerarquía de los docentes no era el único criterio de selección. Mientras Juan Corominas, filólogo español y uno de los primeros docentes de la universidad, se hallaba en Francia, recibió las siguientes instrucciones: “Le encargo considere qué profesores europeos podrían ser contratados por esta Universidad para dictar

¹²² Edmundo Correas (1901-1991), abogado y profesor universitario. Fue Ministro de Hacienda del partido demócrata local entre 1938-39 y el principal referente de su partido en materia cultural. Además fue miembro de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza y tuvo una influencia decisiva en la clara orientación humanística de la Universidad Nacional de Cuyo.

¹²³ Recuerdos de Edmundo Correas, *El Diario*, 16 de agosto de 1969. Citado en: FONTANA, Esteban. **Cronología bibliográfica-documental de la Universidad Nacional de Cuyo en su período fundacional 1939-1943...** Op. cit. Pág. 79-80.

filosofía y letras. Es condición indispensable que, más que a su saber, no profesen ideas extremistas ni sean hebreos. Ni el gobierno nacional les permitirá la entrada al país en tales condiciones, ni la Universidad ajustará contrato alguno. Necesitamos hombres exclusivamente de ciencias y con devoción a la enseñanza”¹²⁴.

Con tenor racista y conservador, se pretendía tomar distancia de filiaciones políticas “extremas” como de idearios materialistas; así, las humanidades debían desarrollarse según el modelo “torre de marfil”:

Los títulos que ofrece esta Universidad no son los que mejor facilitan el lucro pero sí trasuntan las delicadezas más refinadas del espíritu. No es sólo un conjunto de altas escuelas técnicas con sentido regional. En ella se cultivan también las humanidades, que son las disciplinas destinadas a estudiar al hombre como ser espiritual, y las artes plásticas y la música perfeccionan y ennoblecen el alma. Y es tan notable y sugestivo el sentido idealista de ésta juventud cuyana que con meditado designio prefiere las incertidumbres pragmáticas del filósofo o del artista a las garantías materiales que ofrecen otras carreras de universidades argentinas []

Es que el materialismo ha resumado sus excesos, y el hombre empieza a retornar a las fuentes eternas de la verdad y la belleza en procura de sosiego y felicidad para su espíritu desgarrado por el tráfigo del utilitarismo, de la frivolidad y la nadería¹²⁵

¿Quién debía ser a ojos del rector, aquella juventud idealista, amante de la belleza y las sanas y desinteresadas actividades del espíritu?

Las autoridades universitarias aplicaron algunos medios de regulación del ingreso a la educación superior: el arancelamiento y los horarios de cursado. Frente a los aranceles de la Academia Provincial, cercanos a los 25 pesos, los alumnos de la Academia Nacional debían pagar una cuota bimestral que oscilaba entre los 22 y 46 pesos. De acuerdo a los datos proporcionados por Lacoste, “estas cifras eran accesibles para la burguesía provincial, pero prohibitivas para las capas

¹²⁴ **Carta a Juan Corominas Segura**, Mendoza, 29 de julio de 1939, sin firma. Citada en: CORREAS, Jaime. **Presencia de España en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo**. Mendoza: Consulado General de España, 1990.

¹²⁵ CORREAS, Edmundo. “Discurso de inauguración del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y del Instituto del Profesorado de San Luis”, 15 de abril de 1940. Pág. 336-337. En: UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO: “Creación, organización y planes de estudio”. Mendoza, 1940.

trabajadoras”¹²⁶. La negativa a organizar horarios nocturnos de cursado, acentuaba aún más las limitaciones. Hacia 1943, la Academia Nacional, contaba con 119 alumnos, calculando también los asistentes a la Escuela de Cerámica. Mientras que la Academia Provincial, sólo en 1934 tenía 180 alumnos¹²⁷.

El ideario que sustentaba a la universidad era también trasladado a las disciplinas de formación artística profesional. Comparativamente, y de acuerdo al plan de estudios de la academia universitaria, las cátedras humanísticas prácticamente igualaban la carga horaria de las llamadas materias “prácticas”¹²⁸. Un poco en la vereda de enfrente, las 12 horas semanales de taller (dibujo, pintura y modelado de la Enseñanza Intermedia) y la propia denominación y estructuración de la academia provincial, daba lugar a la apreciación que emitiría *Los Andes* acompañando una foto, cuando reseñaba la entidad: “Según la ley N° 1107,..., se denominará Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, donde la cultura general de los *obreros* podrá enriquecerse tanto en lo industrial como en lo artístico, con *conocimientos técnicos* en la materia”¹²⁹

Como se verá más tarde, las exposiciones artísticas de alumnos y docentes trasuntaron estas diferencias de formación académica. Con todo, en relación a las provincias vecinas, el establecimiento y consolidación de instituciones artísticas fue moldeando la imagen de Mendoza como “hermana mayor” en materia de las artes, y éste será un tópico frecuente en los posteriores salones de Cuyo.

¹²⁶ LACOSTE, Pablo. *Los gansos de Mendoza...* Op. cit., pág. 112-113.

¹²⁷ “Academia Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, martes 1 de enero de 1935.

¹²⁸ “Academia Nacional de Bellas Artes”, pág. 135 y s.s. En: UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO: “Creación,...Op. cit.

¹²⁹ “Academia Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, martes 1 de enero de 1935. [El destacado es nuestro].

2- El proceso de institucionalización artística en Mendoza y la filial local de la “Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”

Unámonos. Llevemos a nuestras desavenencias a una Asamblea, elijamos una Comisión Directiva responsable capaz de resolver los problemas sociales y elevarla por sus iniciativas al lugar que le corresponde. Devolvamos a la Sociedad el prestigio y autoridad. No quebrems la disciplina

Mario Canale a Roberto Azzoni, Buenos Aires, noviembre de 1932

Los artistas plásticos son trabajadores que cumplen con su función social, aportando con su obra al desarrollo cultural del pueblo

“Declaración de principios”, SAAP, filial Mendoza, 1941

Como se expresó anteriormente, el logro de un ámbito específico para la exposición pública del arte en Mendoza parece indisociable de un proceso más amplio de institucionalización y autonomía del campo. El deseo de normalizar y categorizar oficialmente la actividad plástica se había alcanzado a través de la fundación del Museo Provincial, la Academia Provincial de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, pero se carecía de un salón, como espacio que consagrara y legitimara el arte local.

Estas entidades comenzaban a formar a una generación de artistas, que con el apoyo de algunos profesores y los vínculos con artistas más allá de la provincia, sumarían matices y tensiones al campo cultural conformado. El “Salón de Cuyo”, fue el primer salón con regularidad anual y voluntad representativa del arte regional, concretado por una sociedad de particulares con carácter gremial.

Según lo descripto por Martha Gómez, el 2 de julio de 1932, en los altos del antiguo Teatro Municipal ubicado en calle Gutiérrez esquina Avenida España – lugar que se fijó en forma provisoria para las reuniones posteriores-, se leyeron y aceptaron los estatutos de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) de la Capital Federal, “en ellos se tendía a que en el interior del país surgieran delegaciones y así, a partir de una agremiación, prestar servicios que beneficiaran a los artistas, defendiendo intereses comunes y prestando ayuda mutua a sus afiliados”¹³⁰.

El artista Fidel de Lucía se hizo cargo de la secretaría general y la función de tesorero quedó en manos de Pablo Vera Sales. Aún sin conocerse los motivos, este primer intento no logró continuidad y recién en 1941 se daría forma a dicha filial, cuya vida puede seguirse hasta 1973, año en que dejaría de vincularse a la asociación porteña.

En una copia del acta de fundación y elección de la primera comisión directiva se lee:

El día 20 de julio de 1941, en el local del Círculo de Periodistas...en calle Colón y Avenida España, se reunieron en Asamblea y con objeto de formar una Sociedad de Artistas Plásticos, las siguientes personas: Alicia Miralles, Rosalía de Flichman, Roberto Azzoni, Rafael Montemayor, José Manuel Gil, José Cardona, Julio Giustozzi, Luis Rosas, Spartaco Romano, Orlando Agüero, Juan Scalco, Alberto Pudche, Carlos Varas Gazari y Santiago Torti.

[...] Se formula la siguiente orden del día:

- (1) Informe de la comisión provisoria formada por los señores: José Manuel Gil, Rafael Montemayor y Julio Giustozzi.
- (2) Constitución de la Sociedad
- (3) Elección de autoridades

Sobre el primer punto, la Comisión Provisoria dio a conocer los trabajos previos, relativos a la preparación de esta Asamblea Constitutiva, también de

¹³⁰ Gómez de Rodriguez Britos, Marta. **Mendoza y su arte en la década del '30**. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte-Universidad Nacional de Cuyo, 2001. “Asociaciones de la época”, pág. 36.

cuanto había solicitado a la SAAP de Capital Federal, referente a organización de estatutos, pues había un núcleo de personas interesadas en formar una sociedad similar oficial en Mendoza, según mejor se determinase. Discutido el punto, después de haber leído los estatutos de la SAAP y escuchadas las razones de conveniencia dadas por el señor Roberto Azzoni, de que se formara una filial y no una sociedad autónoma por ser la que se quería fundar de finalidad coincidente, se votó por unanimidad la constitución de la SAAP filial Mendoza, debiendo por ello obtener la conformidad de la central, con asiento en Buenos Aires¹³¹

El empeño de Roberto Azzoni por conservar los vínculos con la asociación de Buenos Aires tenía trayectoria. Entre 1932 y 1938 había mantenido intercambio epistolar con Mario Canale, Amadeo Dell'Acqua y Enrique de Larrañaga, miembros de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, que contaban con su par mendocino, en la organización de una filial como las que venían funcionando en Bahía Blanca, Rosario, Córdoba y Santiago del Estero. En 1932, Mario Canale le confiaba la situación en que se encontraba la organización: "Hoy está subdividida en multitud de grupos; retraídos están los elementos de trabajo y de orden que daban a la Sociedad esa sensación de vida, de dinamismo, con el que había conquistado autoridad y prestigio. Se trabaja por los artistas y por la verdad de sus afanes, sin predominio de castas y en un plano de absoluta igualdad"¹³². La extensión nacional del entramado asociativo, permitiría constituir un frente único, en palabras de Amadeo Dell'Acqua, era reorganizarse "apretando aún más las filas haciéndonos fuerte como si fuéramos uno solo"¹³³.

La estructura organizativa de una sociedad central con sede en Buenos Aires y filiales en el interior del país en torno a una rama profesional específica – la de las artes plásticas-, era el núcleo diferencial frente a los intentos que en el pasado aglutinaron a artistas, literatos y otros intelectuales de Mendoza, como fueron el primer "Ateneo" (1899), la "Sociedad Estímulo de Bellas Artes" o "Sociedad

¹³¹ ACTA FUNDACIONAL DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS PLÁSTICOS –FILIAL MENDOZA-, legalizada en Asamblea Extraordinaria el 14 de diciembre de 1974. Archivo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza.

¹³² CANALE, Mario. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, noviembre de 1932. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit., pág. 27.

¹³³ DELL' ACQUA, Amadeo. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, 31 de Agosto de 1938. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit, pág. 31-32.

Artística de Mendoza” (1907), “Liga de defensa cultural y social” (1922), “Sección artes y letras” del “Círculo de Periodistas” (1928) y “Asociación de artes y letras” (1934). En el caso de esta última, si bien se planteaba la necesidad de aliarse en una lucha común con asociaciones similares del país por la defensa de los derechos de propiedad artística y literaria y el estímulo al perfeccionamiento, el desarrollo de una conciencia gremial extendía sus límites sólo a la región de Cuyo¹³⁴.

La organización de la filial local de la SAAP se iniciaba a partir de otras redes de contacto, sumando precedentes foráneos. Para reconocer las diferencias de los idearios asociativos será necesario repasar antecedentes porteños, entre ellos dos asociaciones significativas de las primeras décadas de siglo XX - la “Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores” (1917) y la “Sociedad de Artistas Argentinos” (1920) - que emergieron en torno al Salón Nacional de Bellas Artes.

En 1914, con una comisión formada “ad hoc”, se realizaba el primer “Salón de Recusados”. Sus obras eran exhibidas en las salas de la Cooperativa Artística y en su catálogo –dirigido al público- se ponía en discusión las normativas del salón oficial, con premios y jurados, del que obviamente aquel carecía.

Desde las páginas de *Crítica*, Guillermo Facio Hébecquer recordaba: “... el salón estaba en manos de una camarilla, que cometía las injusticias más irritantes [...] A nuestro grupo, conocido ya por ‘Los artistas del pueblo’ se le negaba la entrada al salón con el pretexto de los ‘asuntos’. Nuestros motivos eran de carácter popular [...] vistos con un sentido socialmente revolucionario, cosa que desentonaba terriblemente con la pintura ‘oficial’, pacata, relamida y circunspecta [...]”¹³⁵

Este movimiento de oposición era promovido por Agustín Riganelli, José Arato, Abraham Vigo y Santiago Palazzo. Facio Hébecquer, Torres Revello y Benito Quinquela Martín se solidarizaron con ellos. Frente a la posición de

¹³⁴ La “Asociación de Artes y Letras” fue creada con el apoyo del “Círculo de Periodistas”, el “Círculo de Escritores”, la “Asociación de Extensión Artística al Aire Libre” y la “Academia Provincial de Bellas Artes”. Su directorio estuvo integrado por Ricardo Tudela, Fidel de Lucía, Lahir Estrella, Alejandro Santa María Conill, Pablo Vera Sales, Juan Draghi Lucero y Pedro Corvetto. Su actividad, documentada entre 1934 y 1935, es un ejemplo más de la comunidad de artistas y escritores locales. Véase: ROIG, Arturo. **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas...** Op. cit., pág. 248; GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. **Mendoza y su arte en la década del '30...** Op. cit., “Asociaciones de la década”, pág. 21 y ss.

¹³⁵ FACIO HÉBECQUER, Guillermo. “Facio Hébecquer recuerda el 1er Salón de Rechazados del año 1914”, *Crítica*, 8 de noviembre de 1935. Citado en: WECHSLER, Diana. “Salones y contra-salones”. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras). **Tras los pasos de la norma...** op. cit. Pág. 48.

“autoridad” de la Comisión Nacional de Bellas Artes, este grupo seguía los ideales anarquistas que orientaban la organización de tipo gremial, el trabajo colectivo y la importancia de la técnica artesanal. En su mayoría autodidactas, vivían en Barracas o se vinculaban al grupo de artistas de la Vuelta de Rocha, en la Boca, ambos barrios típicos de sectores obreros. Allí encontraron, a través del grabado y la pintura, los medios para describir el arrabal, los conventillos, suburbios y la vida de los “desheredados”. La filiación anarquista o anarcosindicalista daría la base de sus intenciones: arte social, “acción directa” o activismo militante dentro del campo plástico, y –como cualquier otro movimiento social y obrero de la época- organización gremial¹³⁶.

La organización de una sociedad vendría dos años más tarde. En septiembre de 1917, se funda la “Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores”. Presidida por Santiago Stagnaro – poeta, pintor y militante obrero de la Sociedad de Caldereros-, la línea de la agrupación fue anarquista y se estructuraba como las sociedades obreras del período, “con una asamblea que elegía por mayoría absoluta a los miembros de la Comisión Directiva”¹³⁷. En las primeras comisiones, renovadas anualmente, participaron Facio Hébecquer, Agustín Riganelli, Benito Quinquela Martín – en ese entonces se hacía llamar M. B. Chinchella- y Abraham Vigo.

De vida efímera, su principal acción fue la organización, en agosto de 1918 y en el Salón Costa de la calle Florida, del “Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas”, denominado de “independientes”, sin jurado y sin premios. Organizado un mes antes del Salón Nacional de Bellas Artes, su intención igualitaria y el rechazo a otra autoridad que no sea la constituida por el grupo, dejó una impronta libertaria. Sin embargo, la participación de algunos de los artistas del grupo en los Salones Nacionales de 1916 y 1917, revela ciertos matices e incluso, como lo interpreta Miguel Ángel Muñoz, la intención de filtrarse en el circuito oficial para renovarlo desde su interior¹³⁸.

Para acentuar esta orientación – flexible ante las instituciones artísticas más tradicionales- apareció la “Sociedad de Artistas Argentinos” de 1920. Si bien se

¹³⁶ MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los Artistas del pueblo 1920-1930**. -1ª ed- Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 14

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 17

desconoce quiénes fueron sus miembros, ésta siguió el proceso de democratización del Salón Nacional, que permitía por primera vez la elección, por parte de los artistas participantes, de dos de los cinco jurados. La “tendencia solidaria” de la agrupación, mencionada por el crítico Atilio Chiappori¹³⁹, se ocupaba de proponer una lista unificada de los jurados a elegir, lo que en definitiva colaboraba con la continuidad del sistema oficial, al evitar la dispersión de los votos por parte de los artistas. La razón de base ha sido analizada por Diana Wechsler: la Comisión Nacional de Bellas Artes, imponía una cláusula que limitaba la elección del jurado entre aquellos que habían sido admitidos por lo menos dos años antes al salón oficial, lo que marcaba un ritmo endogámico de participación de los jurados¹⁴⁰. La tradicional institución conseguía mantenerse frente a las “amenazas disolutorias” no sólo de los salones paralelos, de los “recusados” (1914) o el de “independientes” (1918), sino también del espíritu de organización gremial de las primeras asociaciones de artistas del siglo XX.

SAAP central y filial, puntos de contacto

Si bien la historia de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) – que tendría filial estable en Mendoza desde 1941- no está historiada profundamente, algunos trabajos como el de Cristina Rossi o el texto de Raúl Lozza para el 46° Aniversario de la asociación¹⁴¹, nos permiten delinear parte de su itinerario y sus principales agentes. La sociedad se creó en Buenos Aires el 5 de diciembre de 1925. Como lo menciona Rossi, en el Acta de Fundación y Primer Estatuto, se expresa el “objeto de fomentar el arte y custodiar y defender los intereses morales y materiales de los artistas argentinos”¹⁴². Con una convocatoria amplia, a ella se asociaron desde

¹³⁹ CHIAPPORI, Atilio. “Dieciséis años de historia del Salón Nacional de Bellas Artes se reflejan en su valiosa muestra de 1927”, *La Prensa*, 22 de noviembre de 1927, sección segunda, página 2. Citado en: WECHSLER, Diana. “Salones y contra-salones”...op. cit. Pág. 55.

¹⁴⁰ WECHSLER, Diana. “Salones y contra-salones”, op. cit. Pág. 55.

¹⁴¹ ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”. En: AAVV. **Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones**. VII Premio de la Fundación Telefónica a la Investigación en la Historia del Arte (FIAR) 2003. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2004; LOZZA, Raúl. **46° Aniversario de la SAAP**. 1970. < <http://www.artesaap.com.ar/historia/46aniv.html> > [en línea] [consulta: 2 de enero de 2010]

¹⁴² *Ibidem*, pág. 88.

sus inicios Agustín Riganelli, Emilio Pettorutti, Raquel Forner, Alfredo Bigatti e incluso artistas de una generación anterior como Cesáreo B. de Quirós y Rodolfo Franco, formando un total de 41 artistas¹⁴³.

Hasta 1930 fue presidida por el Dr. Benito Nazar Anchorena, abogado, político e intelectual de tradicional familia de la oligarquía bonaerense. En sus primeros años, la actividad de la institución estuvo centrada en la discusión de planes de educación artística y la defensa del derecho de los artistas para dictar cátedras de dibujo en la enseñanza media. Aprovechando la “influencia en las altas esferas oficiales” del presidente de la entidad, se conseguía intervenir en los Salones Oficiales, postulando jurados o defendiendo a los artistas en concursos oficiales para la realización de monumentos conmemorativos y crear así “fuentes de trabajo”¹⁴⁴.

La crisis del capitalismo occidental de inicios de los '30- tras la caída de la bolsa de Wall Street en 1929- propulsó la reorganización de las fracciones ideológicas de izquierda en América Latina, las que imaginaron un horizonte revolucionario y abonaron un terreno de debate a través de publicaciones, conferencias y congresos sindicales o partidarios internacionales en Uruguay, Argentina y Chile. Como lo menciona Cristina Rossi, esto impactó en el campo artístico a través de los artistas militantes en el partido comunista, que en el marco de la SAAP intentaron dar un giro a la dirección dada por Nazar Anchorena. Para algunos socios, la finalidad gremial se cumpliría si un artista asumía la presidencia y se revisaban los estatutos. En 1930, el escultor César Sforza presidía la Comisión Directiva de la sociedad.

Si bien los cambios introducidos en la SAAP fueron moderados – la sociedad evitaba hacer “banderismo de tendencias o escuelas” para priorizar “la unión de los

¹⁴³ Cristina Rossi menciona los artistas firmantes del Acta de Fundación y Primer Estatuto de la SAAP, que fuera publicada en la revista *Forma* de 1951. Junto a los ya mencionados, firmaron: Alberto Rossi, Alfredo Guido, Augusto Marteau, B. Nazar Anchorena, Enrique Prins, Mario Canale, E. Soto Avendaño, Fray Guillermo Butler, Alberto Lagos, Jorge Soto Aceval, Emilio Centurión, Luis Rovatti, Ana Weis de Rossi, Emilia Bertolé, Ángel Vena, A. Gramajo Gutiérrez, César Sforza, Ítalo Botti, Miguel Petrone, Octavio Pinto, Emilio Sarguinet, E. Requena Escalada, Juan Grillo, Jorge Larco, Eduardo Tartaglione, Hugo Garbarini, Carlos De La Torre, P. Domínguez Neira, Benito Carrasco, Juan Tapia, Oscar Fioravanti, Cleto Ciochini, Francisco Llobet, Juan Oliva Navarro y J. M. Lozano Mouján. “Acta de Fundación y Primer Estatuto de la SAAP”, *Forma*, Buenos Aires, 25° Aniversario (1951), s/n. Citado en: ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...Op. cit. Pág. 88.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 88-89; LOZZA, Raúl. **46° Aniversario**...op. cit.

pintores y escultores nacionales en defensa de sus nobles intereses”¹⁴⁵- es oportuno analizar las acciones de la asociación y el papel que jugaron algunos socios en las décadas del '30 y '40, ya que revelan “tomas de posición” dentro de debates que tensaban posturas estéticas y compromiso político.

Una marca fundamental para los artistas de filiación marxista, fue el paso de David Alfaro Siqueiros por la Argentina en 1933¹⁴⁶. Sus conferencias en Amigos del Arte, la realización junto a Berni, Spilimbergo, Castagnino y Lázaro del mural “Ejercicio Plástico” en la quinta de Natalio Botana en Don Torcuato y el intento - junto a Luis Falcini, Antonio Sibellino y Spilimbergo- de conformar el Sindicato de Artistas Plásticos para crear murales monumentales destinados a las masas populares, pusieron en el tapete la posibilidad de un arte de producción colectiva con contenido social pero también los límites difusos entre arte y propaganda, como así también las contradicciones del muralismo en un país donde no se había alcanzado la revolución proletaria sino más bien la interrupción democrática con el golpe militar de septiembre de 1930. Frente al avance de las tendencias filofascistas, debía definirse el lugar del arte y la política, como la función social del artista; en estas acciones y polémicas participaron Luis Falcini, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, que hacia los '40 tendrían una fuerte participación en la SAAP porteña.

Por otra parte, estos debates y proyectos tuvieron sus derivaciones en revistas y periódicos¹⁴⁷. Al calor de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial,

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 89

¹⁴⁶ Para seguir los debates suscitados por la llegada de Siqueiros a la Argentina, véase: PACHECO, Marcelo. “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en DEBROISE, Oliver. **Otras rutas hacia Siqueiros**, México: Curare-INBA, 1996; DOLINKO, Silvia. “Contra, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en SAAVEDRA, María Inés y ARTUNDO, Patricia (Dir.). **Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951**, Serie Monográfica 6, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2002; WECHSLER, Diana (Org.) **Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945, Entre los realismos y lo surreal**. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.

¹⁴⁷ Junto a *Forma*, canal de divulgación de la SAAP, aparecieron otras revistas culturales como *Contra* (1933) y específicamente de izquierda, *Conducta* (1938-1943) y la ya significativa *Claridad* (1926-1941). Más tarde, *Correo Literario* (1943), *Contrapunto* (1944) y *Latitud* (1945) reunieron las ideas circulantes en los '40. Si bien ninguna de estas publicaciones fueron halladas en archivos locales –tanto oficiales como privados- sus contenidos han sido abordados a partir de los siguientes estudios: ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...Op. cit.; ARTUNDO, Patricia (Dir.) **Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950**. Buenos Aires: Ed. Viterbo, 2008; “Publicaciones Políticas y Culturales de la Argentina 1900-1986”, Catálogo de microfilms, series I, II y III, Buenos Aires: Centro de Documentación de culturas de izquierda (CEDINCI) 2007. < <http://www.cedinci.org/catalogos/microfilms.pdf> > [en línea] [consulta: 2 de enero de 2010]

Forma – órgano difusor de la SAAP que apareció en 1936¹⁴⁸- abrió el juego presentando las posturas asumidas de artistas e intelectuales. Antonio Berni tuvo en ella un lugar activo, reforzando la línea editorial de la publicación. Su programa del “Nuevo Realismo”, un arte de “valores colectivos que rompiera el cerco elitista y atrajera a un nuevo público”, sostenía aún el proyecto muralista criticando el modelo de apoyo oficial del Estado argentino–preocupado sólo en otorgar premios, cátedras y subsidios- y la circulación artística que en galerías y salones, sólo tenía como fin la exhibición y el consumo privado. El cuestionamiento al nazismo, la denuncia a la neutralidad del gobierno nacional ante la Segunda Guerra mundial, el drama de los conflictos bélicos y la defensa de valores entendidos como “universales”, conducían a un arte subjetivo y humanista, es decir, antiabstracto, antiidealista y antireaccionario¹⁴⁹.

Si bien la SAAP dio un progresivo espacio a los grupos emergentes a favor de la “pintura pura” y el arte geométrico-constructivo - no sólo Raúl Lozza sería miembro de la sociedad, sino también entre 1946 y 1947, se cederían sus salas para que exhibiera la Asociación Arte Concreto Invención y luego Tomás Maldonado junto a Manuel Espinosa- la revista *Forma*, “no registró ni el anuncio de la muestra ni artículo alguno”¹⁵⁰. La “figuración de nuevo cuño” y la moderación de los alcances de las vanguardias históricas ante las contingencias políticas y sociales, tanto en el plano internacional como el nacional, eran imaginadas como el presente y el futuro del arte.

El lugar de legitimidad que les cupo a las opciones estéticas de Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa, a las que podría sumarse la obra del ex “Artista del Pueblo”, Abraham Vigo –quien residió en Mendoza entre 1939 y 1947-, se proyectaría de manera diferenciada más allá de la escena artística porteña, a través de la asistencia a los “Salones de Cuyo”, la presentación en conferencias, la organización de grupos muralistas locales y el ingreso de sus obras a colecciones oficiales mendocinas. Si, como se analizará en las páginas siguientes, la emergencia del arte concreto no participó de los contactos – vía SAAP- con la filial

¹⁴⁸ Sobre el contenido de la revista *Forma*, véase: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (Ed.). **Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” Instituto Universitario Nacional de Arte**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Arte, 2007. Pág. 43-44.

¹⁴⁹ ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...Op. cit. 108

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 124.

local, tampoco el espesor político y militante de las obras de aquellos fue totalmente enunciado o admitido.

Los intercambios entre miembros de la SAAP central y la filial mendocina se dieron en este entramado de ideas y elecciones plásticas, generando nuevas tomas de posición u operando selecciones dentro de un amplio repertorio de formas y discursos. Como lo plantea James Clifford, los enfoques de contacto cultural no presuponen totalidades cerradas –en este caso, campos artísticos- que luego se relacionan, sino más bien sistemas ya constituidos de este modo, es decir, sistemas que han configurado sus características a partir de relaciones de contacto. En la perspectiva de Clifford, para entender el alcance de las relaciones culturales, habría que pensar en las “diversas prácticas de cruces, las tácticas de la traducción, las experiencias del apego doble o múltiple”¹⁵¹, ver los procesos de identificación y antagonismo. Habría que considerar entonces, qué escenarios –“zonas de contacto”-, agentes, prácticas y discursos fueron puntos de encuentro, asimilación o diferencia entre la SAAP central y la filial mendocina.

En relación a su par porteña, la filial local estuvo más ligada a un deseo de regulación de la actividad artística que a una postura propiamente antiacadémica o en defensa de preocupaciones estéticas emergentes. El ambiente artístico mendocino, pese a emular instituciones al tipo de las de capital federal y así heredar prestigio, carecerá de posturas radicales, como contra-salones, libres o independientes. Por todo esto, el movimiento asociativo local tomó posición en el proceso general de institucionalización y profesionalización de las artes plásticas, atendiendo a una comunidad de intereses no homogéneos –provenientes, sobre todo, de estudiantes y artistas vinculados a la Academia Provincial de Bellas Artes, con predominancia a dotar al arte de sentido social y , aunque negado, político-, como exigir al Estado el cumplimiento de sus funciones respecto a la acción cultural, bajo el ideal de acceso mayoritario y “popular” a la cultura.

Desde la estructura organizativa, la filial local pareció imitar a su antecesora porteña: asambleas, deberes, derechos y una comisión directiva compuesta por no menos de diez miembros y con un mandato bianual. Pese a no encontrar el

¹⁵¹ CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa. 1999. Prólogo: *In Medias Res*, pág. 18.

documento original de la declaración de Principios y Estatutos, podemos –en una lectura que merece ser revisada- basarnos en los documentos legalizados de 1974, previo al cambio de filial a sociedad local¹⁵².

La SAAP de Mendoza se proponía ser una agrupación de carácter gremial para los profesionales de las artes plásticas, propendiendo a su “mejoramiento material, moral e intelectual, sin limitación alguna y ajena a todo grupo político y religioso”. El interés por el desarrollo profesional de los artistas locales orientaba las propuestas de crear una sección de trabajo y venta de la producción de sus asociados, a la vez que la difusión de conocimientos técnicos y teóricos entre los miembros. Como la SAAP central, en el horizonte estaba la publicación periódica de un boletín o revista, aunque sólo se alcanzó en el único número de *Imágenes*, revista de 1952¹⁵³.

La cohesión institucional que la SAAP local aspiraba a establecer hacia afuera, estaba señalada de manera general en los Estatutos: debían celebrarse “actos de solidaridad” con otras asociaciones del país y del extranjero. Hacia adentro, las actividades de la SAAP local fueron más concretas: concursos de afiches, acción social mediante la organización de una exposición para recaudar fondos para los damnificados del terremoto de San Juan de 1944, enseñanza artística a través de un taller de dibujo –con especialidad en croquis- en 1946 y en 1945 taller de dibujo con modelo vivo, son ejemplos que esbozan una gestión efervescente. Conferencias de artistas invitados, exposiciones en los departamentos y hasta cenas de camaradería u homenaje -cuando alguno de los socios era galardonado en algún certamen o salón-, completaban un espectro de acción institucional, que además, fue ampliamente documentado por *Los Andes*¹⁵⁴.

¹⁵² “Estatutos de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Mendoza”. Folios 7-11. Acta fundacional original, legalizada en Asamblea Extraordinaria el 14 de diciembre de 1974. Archivo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza.

¹⁵³ Aunque Gloria de Rivero refiere un número de la revista editado en noviembre de 1952, no registra su localización. De 12 páginas, sus objetivos eran “investigar y poner en debate el trabajo artístico, el lugar que ocupa en la sociedad, las influencias del arte sobre la sociedad (...) Buscará la variedad regional y la nacionalidad cultural de las artes plásticas, el arte que se parece a su región, a su pueblo, a sus hombres...”. Figuraron como colaboradores: Víctor Hugo Cúneo, Hugo Darío Acevedo, Efraín Peralta Andrade, Néstor Vega, Luis Quesada y otros. VIDELA DE RIVERO, Gloria. **Revistas culturales de Mendoza, 1905-1997**. Mendoza: EDIUNC, 2000. Pág. 132.

¹⁵⁴ La Sra. Encarnación di Blassi, esposa de Rafael Montemayor, quien fuera miembro y presidente de la SAAP filial Mendoza, conserva en su archivo privado, diversas notas - muchas de ellas sin fechar o sin paginar-, sobre las actividades de la asociación. Véase: “Renovó comisión directiva la Sociedad de Artistas Plásticos”, *Los*

Con todo, las instancias más visibles de la SAAP local serían los “Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores” y en especial, los “Salones de Cuyo”. En su análisis se revelarán los encuentros y diferencias activados por las redes de contacto de artistas locales y sus pares del resto del país.

Andes, 5 de Junio de 1950, pág. 8. “La filial de la Sociedad de Artistas Plásticos festeja en la fecha su Aniversario, *Los Andes*, julio de 1950; “Una muestra de Arte de Mendoza en Buenos Aires”, *Los Andes*, 28 de octubre de 1952, entre otras.

3- La tradición, los noveles y las cimitarras: Los Salones de Cuyo

El Primer Salón de Cuyo fue inaugurado el 7 de julio de 1942 con un extenso discurso de José Manuel Gil - presidente de la SAAP filial Mendoza- que las páginas de *Los Andes* transcribieron íntegramente¹⁵⁵. En él aparecen expuestos los puntos compartidos con los debates plásticos de la década y con las actividades de la asociación central radicada en Buenos Aires. El salón de Cuyo pretendía emular la “labor de la entidad madre, la cual realiza su 9^{no} Salón de Otoño,...uno de los salones más importantes del país”¹⁵⁶.

Sin embargo, las palabras de apertura de la primera muestra societaria dejaban claro su apoyo “constructivo” a la labor por la “cultura artística”, que desde hacía tiempo intentaba sembrar la “grandeza de nuestro suelo” y tenía para el vocero de la SAAP local, sus precursores locales en las figuras de Fernando Fader y Antonio Bravo. Este último pintor había fallecido apenas un mes antes y la exposición era también un homenaje póstumo de alumnos y colegas para el docente fundador de la Academia Provincial de Bellas Artes.

32 obras, más los dos óleos y un autorretrato de Bravo, poblaron el local de la Dirección de Industrias. Se habían invitado artistas de Buenos Aires, San Luis y San Juan, aunque en esta oportunidad sólo concurrieron los sanjuaninos Vicenta Sastre y Santiago Paredes.

La exposición carecía de premios y jurado de admisión, los representantes mendocinos eran todos alumnos o recientes egresados de la Academia Provincial de Bellas Artes, lo que fue un hecho clave para la recepción de las obras exhibidas¹⁵⁷. Si bien José Manuel Gil presentaba con tono modesto los objetivos de la muestra, el

¹⁵⁵ “Inauguróse el 1er Salón de Cuyo”. *Los Andes*, miércoles 8 de julio de 1942, pág. 5

¹⁵⁶ *Ibidem*, pág. 5

¹⁵⁷ De los artistas participantes, cinco ya habían egresado con el título de Profesor Elemental en Dibujo y Pintura en diciembre de 1941: Encarnación Di Blassi, Rosario Moreno, Rafael Montemayor, Antonio Castro y José Manuel Gil. GÓMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, Marta. **Mendoza y su arte en la década del '40**. Mendoza: Edit. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte-UNCuyo, 2002. Pág. 148-149.

amparo gremial de los noveles artistas marcaba una diferencia con sus anteriores exposiciones públicas en el marco de la academia¹⁵⁸:

...La mayoría de los concurrentes a este Salón son jóvenes, y lo hacen con el deseo de estudio y competencia, que es lo que se valora siempre en las muestras colectivas, a la vez que se contribuye siempre eficazmente en el orden cultural, con la visita a este acto de distintas capas de población, que también adquieren cada vez con mayor grado una educación en este sentido.

Exponen en esta muestra amigos de San Juan. Es de doble valor su concurrencia si tenemos en cuenta que algunos no concurrieron en ninguna oportunidad a academia alguna. *Por las circunstancias antedichas no podemos pretender todavía una 'Alta Escuela'*. Concurrimos sin pretensiones de consagraciones, pero con el firme propósito de organizar este Salón anualmente y que en cada año se note un progreso en valores.¹⁵⁹

La crítica local acusó recibo de la presencia de los artistas jóvenes y en días posteriores, *Los Andes* publicaba las opiniones de Pablo Vera Sales¹⁶⁰, en nota firmada con sus iniciales, y luego las del periodista Miguel Gómez Echea¹⁶¹.

La tradición pictórica paisajista y los principios de enseñanza académica fueron los términos de valoración. Para Gómez Echea, las obras de Bravo se llevaban la “palma”, y su paleta limpia junto a “un exacto concepto de la luz de esta tierra, jugosa y expresiva hasta herir la retina con su violencia andina”¹⁶², contrastaban con las búsquedas de los más nuevos. Sobre ellos recaían orientaciones y la crónica de la exposición asumía la postura y el vocabulario de un maestro de taller: se criticaban las paletas sucias como falencia técnica, la calidad “fría y fotográfica” o la apariencia de “decorado” del paisaje captado.

En el paradigma del cronista, el dibujo era “condición esencial de todo pintor” y si bien los excesos del naturalismo y realismo academicista eran

¹⁵⁸ Fuera del plantel de docentes, la experiencia del grupo de alumnos estaba básicamente circunscripta a las habituales exposiciones realizadas en la Academia Provincial de Bellas Artes. Sobre éstas: GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. *Mendoza y su arte en la década del '30*...Op. cit. Pág. 47 y ss.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág.5. [El destacado es nuestro].

¹⁶⁰ P.V.S. [Pablo Vera Sales]. “Motivos de interés artístico hay en el ‘Primer Salón de Cuyo’ ”, *Los Andes*, 12 de julio de 1942, pág. 9.

¹⁶¹ GÓMEZ ECHEA, Miguel. “La plástica cuyana extradoméstica”, *Los Andes*, 19 de julio de 1942, pág. 8.

¹⁶² *Ibíd.*, pág. 8

cuestionados, tampoco se admitían los lenguajes modernizadores o una reapropiación distinta del paisaje. La síntesis constructiva de las formas o el abordaje del paisaje desde una tonalidad baja o mediante el uso más libre del color, ensayadas por Rosario Moreno, Rafael Montemayor o José Manuel Gil, eran leídas como excesos “presuntuosos o sin calidad”, faltas de observación del paisaje o inmadurez. Por otra parte, la marca del maestro o las filiaciones con otros autores eran aceptadas como una etapa a superar en el proceso de la “búsqueda de sí mismo” de los incipientes artistas¹⁶³.

La participación de los jóvenes denotaba una ausencia: la de los profesores de la Academia Provincial de Bellas Artes y sobre todo de los que ya trabajaban en la Universidad Nacional de Cuyo. Para Gómez Echea, la jerarquía del salón no sólo se conquistaba con el abandono de los “lienzos caseros” y el enfrentamiento al público – para lo cual los noveles debían “trabajar mucho las telas antes de dárselas al pueblo”¹⁶⁴ - sino dando “una visión certera y acabada del estado actual de la plástica cuyana”¹⁶⁵. El vacío de representación de los “exponentes plásticos” de la provincia era de lamentarse: “vaya entonces la falta de expresión total sobre los hombros de quienes no han colaborado en totalizar al salón”¹⁶⁶.

La inexistencia de salones oficiales que validaran, rechazaran y jerarquizaran nombres y tendencias posiblemente condicionaba este tipo de demandas para los salones de Cuyo. Al año siguiente, esta lectura se acentúa:

No es bajo ningún concepto este Salón representativo del panorama de las artes plásticas de Mendoza.

Faltan nombres como Lorenzo Domínguez y Julio Suárez Marzal, Víctor Delhez y Fidel de Lucía que con su presencia prestigiaron los salones anteriores. También debemos anotar por estar radicados entre nosotros: Francisco Bernareggi y Sergio Sergi, quienes aún permanecen en deuda con el público de Mendoza, pues sólo se los conoce de nombre¹⁶⁷

¹⁶³ P.V.S. [Pablo Vera Sales]. “Motivos de interés artístico hay en el ‘Primer Salón de Cuyo’ ”, op. cit.

¹⁶⁴ GÓMEZ ECHEA, Miguel. “La plástica cuyana extradoméstica”, op. cit. Pág. 8.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág.8.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág.8

¹⁶⁷ “Segundo Salón Anual de Pintura”. *Millcayac*. N°6, 28 de octubre de 1943. Pág. 35.

La participación de los artistas vinculados a la Academia Nacional de Bellas Artes en los salones de Cuyo fue escasa. Si bien desde 1943 se establecían jurados de admisión, incorporándose un espacio propicio para la voz de los artistas de mayor trayectoria, éste sólo fue ocupado en dos oportunidades por Francisco Bernareggi y Roberto Cascarini. El primero sería cesanteado del cargo como profesor de Pintura en 1946, tras la intervención a la universidad del abogado peronista Alfredo Eguzquiza, provocando su alejamiento de la provincia y la propia SAAP, de la que fue vocal de trabajo y cultura entre 1943 y 1946. En cuanto a Cascarini, su actuación en los salones podría estar vinculada a las funciones que ocupó como secretario en 1943 y vice-presidente en 1945 de la asociación local. El IV Salón de Cuyo de 1946 contó con el grabador Sergio Sergi como artista expositor, socio y vocal suplente de la filial entre 1945-1946, y tuvo una única participación el escultor Lorenzo Domínguez¹⁶⁸.

De la misma manera, los alumnos de la Academia Nacional, no concurrían a los salones de Cuyo¹⁶⁹. Posiblemente, a los ojos de las máximas autoridades universitarias, la asistencia de artistas autodidactas – como sucedió con los pintores sanjuaninos convocados¹⁷⁰- y la filiación política de varios de los miembros del gremio local y que será analizada en las páginas siguientes, no daban suficiente trascendencia al salón.

Como lo había notado una nota de la revista *El Hogar*¹⁷¹, firmada con el seudónimo Argos, la universidad mendocina reunía valores de nombradía internacional¹⁷² y los auspicios se concentraban en las exposiciones individuales de

¹⁶⁸ Sergio Sergi habría exhibido un retrato (no figuró en catálogo) y Lorenzo Domínguez presentó “Marjorie” (mármol de Carrara) y “Torso” (yeso). Véase: Catálogo IV “Salón de Cuyo” 1946. SAAP filial Mendoza.

¹⁶⁹ Analizando las nóminas de artistas expositores, de los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes sólo participaron José Natalio Parisi en el “V Salón de Cuyo” de 1947 y Carlos Alonso en el “VII Salón de Cuyo” de 1949.

¹⁷⁰ Incluso la crónica de Pablo Vera Sales, más permeable a la aparición de los “noveles” y a los que se vinculaba como profesor de la cátedra de Composición Decorativa, aconsejaba así a los sanjuaninos Vicenta Sastre y Santiago Paredes respectivamente: “Cuando esta pintora, en contacto con una cultura artística superior, comience a encontrar sugerencia de belleza y de arte que ahora no sospecha y se decida a poner esa experiencia en potencia creativa, la señorita Sastre dará sorpresas de alto poder sugestivo”; “Es un realizador ingenuo que con preparación de cultura de que ahora carece, puede llegar a realizar cosas de aliento. ¡Qué oportuna sería para este joven una beca del gobierno de San Juan para una de las Academia de Bellas Artes de esta provincia”. P.V.S. [Pablo Vera Sales]. “Motivos de interés artístico hay en el ‘Primer Salón de Cuyo’”, op. cit.

¹⁷¹ Revista porteña, “quincenal, recreativa, de moda y humorística”, editada por Alberto Haynes. Nació en 1904 como “El Consejero del Hogar” y cerró su publicación en 1958. Véase: Catálogo bibliográfico del CEDINCI en PERGAMO. < <http://www.cedinci.org/catalogos.htm> > [en línea] [consulta: 10 de enero de 2010]

¹⁷² ARGOS. “La Universidad de Cuyo y el fomento de la cultura regional”. *El Hogar*, 24 de abril de 1942, pág. 15.

los maestros, dentro y fuera de la provincia, varias veces en nombre de la casa de estudios¹⁷³. Incluso el propio Gómez Echea, al reseñar una exposición del grabador belga Víctor Delhez, reconstruía nobles genealogías para iban desde el arte nórdico del siglo XV al arte provincial y nacional: “Víctor Delhez procede de ese vientre artístico, lo que acentúa su responsabilidad y en este momento de madurez que vive en Mendoza, Delhez está entregando a la plástica argentina una tónica flamenca”¹⁷⁴.

La apelación -en nombre de los “trabajadores” de las artes plásticas- a un “campo de trabajo”, como lo expresaba José Manuel Gil en su discurso de apertura del salón, debía contrastar con las aspiraciones de la entidad universitaria o las posturas de un cronista como Gómez Echea. En este sentido, José Manuel Gil aprovechaba la oportunidad de la visita al salón del Ministro de Hacienda Julio Lasmartres, para expresar las demandas gremiales a los funcionarios estatales: “...ya un artista destacado de esta provincia declaraba en un reportaje la necesidad de la decoración mural en los edificios públicos y particularmente instituciones de enseñanza...excelente iniciativa que confiamos se harán intérpretes los poderes gubernativos, para llevarlo a la práctica, y el tiempo, la historia y las generaciones futuras juzgarán esta labor tan importante”¹⁷⁵.

La propuesta de un destino público para las obras de arte se unía a pautas estéticas que presentarían matices y variaciones al promediar la década. Sin embargo, la centralidad del paisaje como motivo se anclaba en la propia experiencia pictórica de los maestros de la Academia Provincial y a ellos volvían los discípulos:

En nuestro suelo tenemos abundante material para elaborar. Sólo falta el estímulo para que nos avoquemos con todo ahínco a la tarea, sin contemplar intereses mezquinos...Un gran maestro de la pintura argentina nos decía vez pasada que *la mejor escuela es la vida misma*, y nada más exacto. El espíritu creador debe servirle de campo de inspiración, el ambiente que le

¹⁷³ De los documentos referidos a los inicios de la Universidad Nacional de Cuyo -relevados por Fontana- destacan las notas publicadas en *Los Andes* sobre los premios obtenidos en el Salón oficial Interamericano de Artes Plásticas de Chile (1941) por Lorenzo Domínguez y Víctor Delhez o sus respectivas exposiciones en Capital Federal y Montevideo en 1942. Merece profundizar cuánto ayudó la divulgación de los “éxitos” nacionales e internacionales de éstos artistas a la formación de una imagen pública de la universidad y su academia de bellas artes. Véase: FONTANA, Esteban. **Cronología bibliográfica-documental de la Universidad Nacional de Cuyo en su período fundacional 1939-1943**...op. cit. Pág. 63 y 100.

¹⁷⁴ GÓMEZ ECHEA, Miguel. “Víctor Delhez, pintor de gubias policromas”. *Los Andes*, junio de 1942. Citado en: GÓMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, Marta. **Mendoza y su arte en la década del '40**...op. cit. Pág. 333-334.

¹⁷⁵ “Inauguróse el 1er Salón de Cuyo”. *Los Andes*, miércoles 8 de julio de 1942, pág. 5

rodea, las costumbres, el paisaje, las inquietudes; y todo lo que a diario siente e interpreta, para expresarlo en forma magnífica.

A la comunidad con el paisaje - que la tradición del rancho taller aún dotaba de ciertos tintes bohemios y de autodidactismo, reforzando aquello de “la mejor escuela es la vida misma”¹⁷⁶ - se unían los planteos propios del nacionalismo cultural:

Debe surgir en estas tierras un arte típicamente nacional. Sin caer en mutaciones pero aceptando la experiencia y enseñanza de grandes maestros.

Como lo recordaba José Bermúdez, alumno desde mediados de los años '30 de la Academia Provincial, el paisaje era la “motivación...el atractivo de iniciarse en la carrera artística”¹⁷⁷. Acompañados por Antonio Bravo o los domingos bajo las enseñanzas de Lahir Estrella en la “Escuela de Dibujo al Aire Libre”, salían a pintar al actual Parque General San Martín, donde “...habían lagunitas, charcos y ranchos, nada más”¹⁷⁸.

A la herencia de un Fader, alejado de la provincia desde 1915, se sumarían las prácticas de taller con modelo vivo o estudios de naturaleza muerta en el marco de la Academia Provincial. Bermúdez enumeraba la gravitación de otras ideas y experiencias:

...y las relaciones que tuvimos con Buenos Aires por ejemplo, empezamos a ver otras cosas y con el tiempo el interés se amplió, digamos el interés por la figura, este por otro tipo de trabajo que fuera algo más que el paisaje... Así que paulatinamente fue cambiando la cosa. Llegaron los libros, con los impresionistas...entonces ya se fue con las cosas de Picasso, Braque y otros y empezó...El paisaje en toda la década del '40 tenía su peso¹⁷⁹.

¹⁷⁶ José Bermúdez relataría así la relación con sus docentes: “Era muy intuitiva la cosa. Es decir, por lo menos en mi caso. Iba y pintaba y por ahí recibía una palmadita y un ¡metéle pibe, va bien! (sic), pero ahí terminaba mucho de la clase, no”. SERBENT, Mariana. “Entrevista a José Bermúdez”. Mendoza, Lunes 10 de noviembre de 2003.

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ *Ibíd.*

Como ya ha sido referido, periodistas, escritores y artistas se ocuparon frecuentemente de reseñar salones y exposiciones plásticas realizadas en Mendoza. Queda por profundizar el marco en qué surgieron las voces en torno al Salón de Cuyo y sus principales características.

Tanto Arturo Roig¹⁸⁰ como Jorge Ponte¹⁸¹ advierten el giro, a principios del siglo XX, de la prensa local hacia un periodismo de empresa y una profesionalización de su trabajo. Con ello, la crónica periodística aparece como producto de la modernidad.

El alejamiento del periodismo de batalla o de opinión –ligado a sostener campañas políticas y el avance del periodismo de empresa que priorizaba cierta “objetividad” y actitud “neutral”–, como la creciente especialización de los discursos, marcará un uso formal del lenguaje para desprenderse de la retórica literaria. Éste será el marco de aparición de diversos escritos sobre arte en los medios de divulgación masiva.

Siguiendo esta perspectiva, el periodismo de empresa se caracterizó por la creciente valoración y jerarquización de la noticia. Con la adquisición del servicio de telégrafo se perfilaba el carácter comercial del periodismo, que también influía en el cambio del propio vocabulario periodístico, volviéndolo más escueto y como expresamos, con un uso menos florido del idioma.

Si bien las revistas culturales se ocuparán del movimiento plástico y literario local, fue *Los Andes*, el medio de comunicación que más amplia difusión dio a los salones y a las actividades de la SAAP. Con su carácter de prensa modernista –que privilegiaba el acontecimiento como variable temporal de lo urbano– no perdió oportunidad de dar espacio a los eventos artísticos.

¹⁸⁰ ROIG, Arturo Andrés. **Breve Historia Intelectual de Mendoza...**Op. cit.
-----, **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas...**Op.cit.

¹⁸¹ PONTE, Jorge. **La fragilidad de la memoria. Representaciones, prensa y poder en una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo. 1885/1910...**Op.cit.

De formato sábana, *Los Andes* presentaba alternando entre la página 5 y la página 9, las “notas de arte”, artículos culturales o avisos sobre exposiciones y venta de objetos artísticos. El aprovechamiento al máximo de la página condicionaba la yuxtaposición de la información artística, un tanto desjerarquizada entre noticias provinciales varias y publicidades.

Gracias a las crónicas firmadas, con o sin seudónimo, podemos enumerar los agentes que hicieron referencias a los salones: Miguel Gómez Echea –periodista, escritor y colaborador de la revista *Pámpano*; Pablo Vera Sales –pintor toledano radicado desde los años '20 en Mendoza y que firmará con sus iniciales “P.V.S” o el seudónimo “Sara Veles”¹⁸²; Lucio Funes; el periodista Reinaldo Bianchini – quien hacia 1945 fue secretario de la Asociación Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas (ADEPA); y la joven pintora Noemí Barchilón, entre otros.



Figuras 9 y 10 - Izq. Reproducción en tapa de la obra “El Canal” de Rafael Montemayor. Der. “Segundo Salón Anual de Pintura”. Ambas en: *Millcayac*, Año 1, Nº 6, 28 de octubre de 1943.

Promediando la década del '40, las reseñas dejarán de aparecer firmadas y se podría advertir que fueron hechas por corresponsales del periódico local. Frases lacónicas, referencias parciales y un pretendido manejo del lenguaje pseudoformal,

¹⁸² En entrevista, el Sr. Emilio Vera da Souza, nieto de Pablo Vera Sales nos ha referido el uso de tal seudónimo. SERBENT, Mariana. “Entrevista al Sr. Emilio Vera da Souza”, Mendoza, 19 de diciembre de 2009.

desentonaban con la cierta profundidad de análisis y “tomas de posición” de escritos anteriores: “...Hay dominio del lenguaje expresivo [...] hay planteamiento y solución de problemas pictóricos, [...] hay destreza y amplitud en el movimiento de los recursos plásticos...”¹⁸³. Esta modificación del lenguaje iría a la par del espacio creciente, en el cuerpo del periódico, para las actividades teatrales o de noticias y publicidades cinematográficas.

Si se toma como referencia la clasificación de los tipos de crítica de arte que realiza Juan Acha¹⁸⁴, es posible advertir que los escritos relativos a los salones de Cuyo respondieron progresivamente a la fórmula de la crónica: “juzga y comenta obras recién nacidas sin análisis ni fundamentaciones, incurriendo en su gran mayoría en los vicios propios de lo que los alemanes denominan *journalismos*”¹⁸⁵. En consecuencia, el grado de circulación de ideas, posturas estéticas divergentes o la recepción de lo exhibido en los salones, quedó velado en largas nóminas de participantes o enumeraciones de títulos de las obras presentadas, como sucederá hacia fines de los '40.

Silvia Benchimol¹⁸⁶ ha analizado el papel de la crítica de arte en la difusión de las vanguardias como parte del proceso de institucionalización del campo artístico local entre 1915 y 1948. Si bien es posible sostener que la figura profesional del “crítico de arte” era un tanto difusa para una ciudad de provincia como Mendoza, Benchimol registra e interpreta la circulación de una serie de artículos –“mediando e indicando el estado social de opinión sobre el arte”- en *Los Andes* y revistas de corte literario y social como *La Quincena Social*.

“La imaginación creadora” de Ángel Lupi¹⁸⁷ (1918), “La intuición estética” de Alejandro Lemos (1923) y “La objetivación sentimental en estética. Las nuevas corrientes de estética” de Luis Codorníu Almazán (1929), difundieron “conceptos

¹⁸³ “Inaugúrese el V Salón de Cuyo”. *Los Andes*, 13 de julio de 1947, pág. 7.

¹⁸⁴ ACHA, Juan. **Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción**. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

¹⁸⁵ *Ibidem*, “La crítica de arte”, pág. 151.

¹⁸⁶ BENCHIMOL, Silvia. “Análisis de dos casos dentro de campo artístico local”...op. cit.

¹⁸⁷ Ángel Lupi fue un intelectual italiano que se radicó en Mendoza a principios de siglo XX. Es reconocido como uno de los introductores de la filosofía de Bergson y Croce en la Provincia. Profesor del Colegio Nacional y la Escuela Normal entre 1917-1918 y más tarde de la Universidad Popular, dictó clases de “Lógica” y “Pedagogía”. ROIG, Arturo Andrés. **Breve Historia Intelectual de Mendoza**...op. cit.; y del mismo autor: **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas**...op.cit.

sobre la imaginación, la intuición, la creación, formando un clima subjetivista propicio para la recepción de las vanguardias”¹⁸⁸.

Las lecturas locales de las teorías de la proyección sentimental o “*einführung*”, que identificaban el alma del espectador con el objeto contemplado y experimentado¹⁸⁹, sintonizaban con las búsquedas de Roberto Azzoni y su “sensibilidad casi panteísta de la naturaleza”¹⁹⁰. La permeabilidad prácticamente intuitiva del expresionismo, sería una de las marcas de Azzoni sobre sus discípulos.

El interés por definir los alcances de “lo nuevo”, sumarse y difundir los debates del campo cultural porteño - bien más cosmopolita que Mendoza-, fue quizás el marco de la publicación que haría en 1923, el político e intelectual socialista Benito Marianetti. Desde Buenos Aires – donde estudiaba abogacía y se ganaba un espacio en la militancia partidaria - Marianetti escribió un especial para *Los Andes*: “La ‘Nueva Sensibilidad’ y nosotros. Los escritores de Florida y Boedo”¹⁹¹.

Los escritores de la calle Florida representan a la literatura que no ha variado, a la que podríamos llamar clásica, a la que según la opinión respetable de los de la calle Boedo, ha permanecido impasible a la profunda renovación de los valores provocada por la guerra de 1914. Son los escritores que hacen *arte por el arte mismo*; que frente a la forma no les inquietan los problemas de orden social o filosófico...el fuerte de los que pertenecen al otro bando [...]

Los escritores de Florida son literatos de bastón y traje a la última moda. En cambio los de Boedo trabajan en mangas de campaña¹⁹²

Si bien su artículo partía de la identificación los ya conocidos radios de actividad literaria -los barrios de Florida y Boedo- y sumaba una sencilla observación de “clase”, Marianetti consiguió disolver la polarización de las disputas

¹⁸⁸ BENCHIMOL, Silvia. “Análisis de dos casos dentro de campo artístico local”...op. cit.

¹⁸⁹ OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí. *Teorías del Arte*. Barcelona: Icaria, 1993. Pág. 40.

¹⁹⁰ BENCHIMOL, Silvia. “Análisis de dos casos dentro de campo artístico local”...op. cit.

¹⁹¹ MARIANETTI, Benito. “La ‘Nueva Sensibilidad’ y nosotros. Los escritores de Florida y Boedo”, *Los Andes*, abril de 1923, pág. 15.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 15

del campo cultural porteño, advirtiendo semejanzas en ambas e intentando una tercera posición estética.

Los nobles principios de la literatura de Elias Castelnuovo, escritor mencionado por Marianetti y que recibía los influjos literarios rusos de fines de siglo XIX, no eran suficientes para aportar una nueva manifestación estética. De la misma manera que los de Florida, sus trabajos eran artificiales, de un exotismo que los alejaba del real ambiente nacional:

Es detestable que un habitante de Catamarca razone en alguna novela nuestra como un personaje de H. G. Wells, pero también es ridículo que lo haga como un vagabundo de esos que ha inmortalizado la pluma admirable de Gorki¹⁹³

Si bien Marianetti asume su lugar en la tribuna de los de Boedo – “De todos modos, el escritor que se conmueve ante el rudo trabajo de los estibadores, representa un *valor social más útil* que quien distrae sus ocios haciendo sonetos a la mirada lánguida de su amada”-, apela a que los escritores renueven, “pero sin aires trascendentales”, sin descuidar la forma y “sin escándalos ni guerrillas”¹⁹⁴.

A los ojos del autor, los escritores – con armas socialmente más eficaces que pintores y escultores-, no debían dejar de ser literatos y “al mismo tiempo útiles a la causa de los humildes”. Esto era fundamental para conformar una verdadera escuela, que cuente con “la simpatía de la gente sensata, y si en realidad contempla verídicamente un aspecto viviente de la sociedad argentina, se impondrá”¹⁹⁵.

El texto de Marianetti abonaría el terreno de debate sobre la función del arte. La presencia de Abraham Vigo en Mendoza, los contactos mediados por la SAAP local y la exposición, un tanto tardía, de artistas argentinos y europeos modernos en la década del '30 y sobre todo en los '40¹⁹⁶, actualizarían el repertorio de las

¹⁹³ Ibídem, pág. 15

¹⁹⁴ Ibídem, pág. 15

¹⁹⁵ Ibídem, pág. 15

¹⁹⁶ Aún queda por completar estudios e interpretar la recepción de algunas exposiciones que acercaron a Mendoza obras de artistas argentinos o europeos contemporáneos. Bajo la misma imagen de modernidad matizada, definida por Wechsler para el campo artístico porteño de los años '20 y '30, podríamos encuadrar las exposiciones que cita Marta Gómez: la de 1939 realizada para la “Fiesta de la Vendimia”, contó con obras de “Antonio Alice, Lino E. Spilimbergo, Bernaldo de Quirós, Francisco Vidal, Alberto Rossi, Irurtia, Alfredo Bigatti, Juan Carlos Oliva, Ernesto Soto Avendano, José Fioravanti, Agustín Riganelli”. En noviembre de 1948, la galería Giménez habría trabajado de manera conjunta con la galería porteña Witcomb, inaugurando la

imágenes circulantes en Mendoza y permitirían distinguir las posibilidades de modernización de los lenguajes artísticos y su papel en las primeras décadas del siglo XX.

Sobre este panorama se recortaron algunas innovaciones introducidas por un grupo de artistas en los salones de Cuyo.

La nueva generación

Posiblemente como eco del salón que meses antes organizó la SAAP, filial Mendoza, el Museo Provincial de Bellas Artes inauguraba el “1er Salón de Cuyo” el 5 de diciembre de 1942. Con un jurado de selección, que admitió más de 70 trabajos de los 150 remitidos, y bajo el auspicio de los gobiernos de San Juan y San Luis, se pretendía alcanzar una unidad de conjunto, con criterio regional y una visión más acabada del estado actual de la plástica de Cuyo, justamente lo que había sido criticado como una falta en el primer salón societario¹⁹⁷.

En una nota firmada con sus iniciales, Pablo Vera Sales escribió la reseña de la exposición¹⁹⁸. La publicación era acompañada por la reproducción de una de las obras presentadas por Roberto Azzoni, “Buscadores de leña”, artista que se ganó la primera mención de Vera Sales y encabezaba la lista de los “nuevos”, junto a Hércules Solari, Julio Ruiz, Antonia Diumenjo, Rosario Moreno, Antonio Castro y Rafael Montemayor. Presentados como una tendencia estética, se oponían –en las palabras del cronista- a la “corriente tradicional de la pintura realista, honesta, sin complicaciones ni esfuerzos cerebrales”¹⁹⁹, en la cual encuadraba al fallecido Antonio Bravo, Fidel de Lucía, Roberto Cascarini, Vicente Lahir Estrella, Rafael

exposición “Maestros de ayer y hoy, de Renoir a Picasso” traída desde Francia por el curador André Romanet. Se exhibieron 80 obras entre las que figuraron las de “H. Daumier, A. Renoir, C. Pissarro, A. Derain, G. Roualt, Van Dongen, M. Denis, J. Domergue, P. Picasso, Mai-Thu, Le-Pho”. GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. **Mendoza y su arte en la década del '30**...Op. Cit. Pág. 141-142.; -----, **Mendoza y su arte en la década del '40**... Op. cit. Pág. 227-228.

¹⁹⁷ Como ocurrió en diversas oportunidades, los intentos oficiales de constituir un salón no fueron suficientes. Hasta el primer “Salón Bienal Municipal de Artes Plásticas” de 1945, los únicos salones de corte regional y con continuidad fueron los organizados por la entidad gremial.

¹⁹⁸ P.V.S [Pablo Vera Sales]. “Saldo positivo en el Primer Salón de Cuyo”, *Los Andes*, 6 de diciembre de 1942.

¹⁹⁹ *Ibidem*

Cubillos, Salvador Anzalone, el sanjuanino Santiago Paredes, María Inés Ramos Correas y Eglantina Villagra.

En los párrafos siguientes, ajustados más a procedimientos técnicos que a un claro encuadramiento estético, quedan mencionados los artistas de estadía reciente en la provincia y vinculados a la academia universitaria: Julio Suárez Marzal, Víctor Delhez, Lorenzo Domínguez. El débil manejo de claves interpretativas pareció ocultarse tras frases breves y un justificativo curioso, como en el caso de Suárez Marzal: "...la distinta ubicación que se ha dado a estos trabajos hasta su lugar definitivo, las malas condiciones de luz del local en que se exhibe este salón, no permiten apreciar debidamente los envíos de este artista por la entonación baja de los mismos"²⁰⁰.

El mayor interés de la crónica se centró en definir a los "nuevos":

La *nueva sensibilidad* – para elegir una expresión vulgarizada y comprensible- *no es una expresión excéntrica ni un recurso de notoriedad*. Importa la concreción de un *modo nuevo de ver la vida* y de sentir la vida que no es consecuencia de un capricho intelectual, sino el conjunto de una *gran experiencia, la eliminación de poderosos prejuicios académicos y la búsqueda de horizontes nuevos* para la sensibilidad artística y para la finalidad de ésta: la creación.²⁰¹

El preámbulo al análisis de las obras y sus autores ponía en evidencia las tensiones del campo y que la novedad merecía ser explicada. No sólo porque, como lo entendía Noemí Barchilón para el IV "Salón de Cuyo" de 1946, estas obras podían resultar "poco accesibles para el público lego"²⁰² sino porque había que alejar las sospechas de vehemencia e inmadurez que recaían sobre los artistas más jóvenes. Que esta preocupación se mantendrá en los años siguientes, lo confirma la reseña del 2do Salón Primavera de San Rafael de 1949:

...ha llamado la atención la discreción y la mesura de los trabajos – muchos jóvenes- lógicamente llenos de inquietudes, que felizmente no han sido

²⁰⁰ Ibídem

²⁰¹ Ibídem

²⁰² BARCHILÓN, Noemí. "Mendoza hacia la vanguardia en el Arte Plástico Nacional", *Los Andes*, lunes 19 de agosto de 1946, pág. 10, Sección Radio.

aquí, demostraciones de lo que muchas veces sirve para disfrazar pobreza
en sus trabajos...²⁰³

Del total de afiliados a la SAAP, que hacia 1946 eran 120²⁰⁴, se recortaba una *formación* de artistas “noveles”, alumnos activos o recibidos de la Academia Provincial de Bellas Artes que participaron sucesivamente en los salones de Cuyo. Las particularidades de este grupo podrían entenderse a la luz de las categorías de análisis cultural de Raymond Williams²⁰⁵.

Para el autor, las formaciones son “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”²⁰⁶. Como modelo de agrupación reducida, las formaciones se distinguen de las *instituciones* por un esquema de organización más laxo y reúnen mecanismos de distinción interna y externa²⁰⁷.

Siguiendo este esquema de análisis, se podría sostener que las experiencias de estudio en la Academia Provincial, lazos de amistad y ciertos lenguajes plásticos funcionaron como elementos de identificación interna de la “nueva generación”. Si bien no se han encontrado signos de “autodenominación” consciente, sus reiterados envíos a los salones de Cuyo eran calificados como una “acusada presencia de los noveles” y sus preocupaciones plásticas mostraban semejanzas.

Aunque ha sido prácticamente imposible localizar el total de las producciones expuestas en colecciones estatales, los propios títulos de las obras evidencian valores metafóricos que remiten al espectador más allá del ambiente natural, hacia un estado anímico o una sensación.

“Quietud” (Antonio Castro, 1942), “Sugestión” (Rafael Montemayor, 1942) “Optimismo” y “Estado de almas” (Rosario Moreno, 1942) son ejemplos del abandono de la tradición de la “Escuela Paisajista” local, asociada al entorno agreste,

²⁰³ “Logró jerarquía el II Salón de Primavera presentado en San Rafael, Clausura”, *Los Andes*, jueves 13 de octubre de 1949, pág. 7.

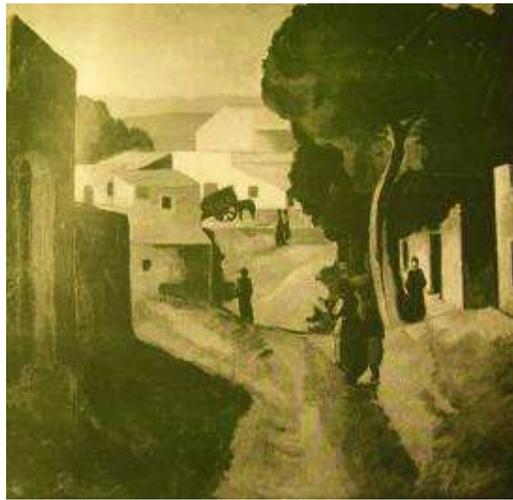
²⁰⁴ “Hoy se inaugura el IV Salón de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, *Los Andes*, 8 de julio de 1946, pág. 6.

²⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Península. 1997.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 139

²⁰⁷ WILLIAMS, Raymond. **Sociología de la Cultura**. Barcelona: Paidós, 1994, pág. 65 y ss.

con fondo de montañas y un naturalismo “objetivo” de paleta fría y luminosa. El carácter un tanto simbolista²⁰⁸ –que ofrece la posibilidad de implicar a las obras en expresiones ajenas al motivo representado- es sin embargo obtenido a partir de grandes planos, sintetizando o geometrizando los motivos -“Suburbio”, Roberto Azzoni (1942, Fig. 12) - o liberando el color, ya sea en una paleta baja o de tonos vibrantes, y en yuxtaposición dinámica y con gruesas pinceladas (“Tormenta en la montaña”, Rosario Moreno, s/f, Fig. 13).



Figuras 11 y 12 - Izq. Reproducción en tapa de la obra “Éxtasis de la Naturaleza” de Antonio Castro, *Millcayac*, 4 de noviembre de 1943, año 1 N° 7. Der. “Suburbio”, óleo de Roberto Azzoni, 1942, *Millcayac*, 9 de octubre de 1943, año 1 N° 3.

La elección de lo urbano y sus rincones más marginales como tema, podía ser el pretexto para el estudio y oposición de volúmenes mediante claroscuros, la construcción de las formas e incluso inventariar las fuentes de modernización de los lenguajes. Las obras de Hércules Solari en los '40 y el “Paisaje” de Azzoni de 1948 recuerdan las apropiaciones de Lino E. Spilimbergo del paisaje sanjuanino, de perspectivas aceleradas, sombras bien recortadas, ausencia de figuras y atmósfera vacía.

²⁰⁸ Semajantes planteos formales caracterizaron a las iconografías de los Salones Nacionales de los años '20 y '30. Véase: WECHSLER, Diana. “Salones y contra-salones”, pág. 56 y ss.. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.). **Tras los pasos de la norma...**Op. cit.



Figuras 13 y 14 - Izq. Tormenta en la montaña, óleo de Rosario Moreno, s/f. Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guñazú -Casa de Fader". Der. [Figura] óleo de Hércules Solari, s/f. Fotografía tomada para una exposición del artista en Galería Giménez. Archivo de Raúl Giménez.

Por otra parte, el suburbio era el entorno de las clases populares, del trabajo y el ocio. La lectura de Rosario Moreno en "Viñas de Villanueva" y "Muchachos y compuertas" acusa, formal y cromáticamente, signos del expresionismo al tiempo que exploraba las posibilidades de la materia pictórica. Los fondos, pero también los cuerpos son deformados por la acción y recuerdan a la estética dramática y *miserabilista* de los "Artistas del Pueblo"²⁰⁹.

Mientras en la escena porteña irrumpía el programa geométrico-constructivo de los '40 y la "invención" era defendida como pura creación contra el primitivismo, el realismo y el simbolismo, ¿qué era novedad para el arte local y cómo se justificaba su lugar a la "vanguardia en el arte plástico nacional"?²¹⁰

Diana Wechsler ha planteado en estos términos la modernización artística de finales de los '20:

...obras portadoras de una imagen vinculada con la recuperación de los valores plásticos [retorno al orden], una figuración clásica y metafísica deudora del *novecento* italiano, en unos casos, la propuesta de una plástica pura y de una figuración sensible de "la escuela de París", en otros, lo que en

²⁰⁹ MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los Artistas del pueblo 1920-1930**. -1ª ed- Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.

²¹⁰ BARCHILÓN, Noemí. "Mendoza hacia la vanguardia en el Arte Plástico Nacional", op. cit. Pág. 10.

un sentido más amplio podemos caracterizar como “realismos contemporáneos”²¹¹

Si la actualización del repertorio estético se dio a partir de éstas imágenes y problemáticas, hacia los años ‘40 gozarían de consagración oficial en los “Salones Nacionales” y encontrarían un campo de difusión en el interior. Los salones de la SAAP filial Mendoza les brindaron condiciones efectivas de recepción y los artistas “noveles” extendieron las posibilidades del “arte nuevo”.

Más que alrededor de un manifiesto o una elaboración teórica clara, los “noveles” locales se aglutinaron en torno a una figura: la de Roberto Azzoni. Entre ellos existía una relación de maestro y discípulos y al mismo tiempo, la alianza superaba la distancia generacional. Como él mismo lo había expresado, de la “Escuela Paisajista” Azzoni saltó a experimentar con todas las vanguardias –lo que no compartía con otros colegas como Fidel de Lucía²¹²–, mantenía contactos con artistas fuera de la provincia y cosecharía éxitos consecutivos en los Salones Nacionales de 1946, 1947, 1948, 1949²¹³. En su obra podían encontrar un modelo de consagración seguro y moderado. Sobre todo, si se tenían en cuenta los consejos de Pablo Vera Sales:

Embarcarse en estas nuevas corrientes de arte presupone..., una gran dosis de valentía..., pues sus esfuerzos –en la mayoría de los casos- no

²¹¹ WECHSLER, Diana. “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, pág. 138. En: WECHSLER, Diana (Coord.). **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**...op. cit.

²¹² De Lucía, opinaba hacia 1935: “Entiendo que se debe ‘vivir’ la época, pero, para ello, no creo necesario tomar posturas desorbitadas. Pinto como siento, y quiero ante todo ser honesto conmigo mismo. No me deslumbran los éxitos fáciles y circunstanciales que traen aparejadas actitudes extravagantes, muchas veces basadas en el remedo de modas que nos llegan de ultramar...Creo que nuestros artistas debieran dar un vistazo al amplio y diverso panorama de nuestra república, tan lleno de sugerencias para la creación de obras de arte...”. DE LUCÍA, Fidel. “Ideas sobre el Arte Moderno”, *Crítica*, septiembre de 1935. En: GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, MARTA B. “Fidel de Lucía”. Cuadernos de Historia del Arte N°4. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, 1963, pág. 70. Aunque merecen profundizarse, las distancias y tensiones entre Azzoni y De Lucía estarían confirmadas en material epistolar, véase: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**...op. cit. Sobre Azzoni y las vanguardias: BENCHIMOL, Silvia. “**Análisis de dos casos dentro de campo artístico local**”...op. cit.

²¹³ Como se analizará en la páginas siguientes, los conflictos bélicos internacionales y los avances filo-fascistas ritmaron “tomas de posición” en el campo artístico nacional y local. Sin embargo, pasada la coyuntura de octubre de 1945 - donde con la SAAP central a la cabeza, los artistas se opusieron a presentarse al Salón Nacional como crítica al peronismo- 1946 fue el año de retorno a las instituciones. Sería materia de otro estudio, indagar cuánto favoreció a artistas del interior, incluido Roberto Azzoni, los criterios “federales”, inducciones temáticas según premios ministeriales y otras reformas reglamentarias del Salón Nacional en los años del peronismo. Sobre Azzoni, véase: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales...op. cit. Para un análisis general, véase: GIUNTA, Andrea “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, pág. 153 y ss. En: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras). **Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)**...op. cit.

lograrán el éxito buscado. No obstante ello, es más probable encontrar emoción intensa, expresión original y vigor creativo en las corrientes nuevas del arte que prosiguiendo en la senda de la tradición academista. En esta es difícil alcanzar metas nuevas; en aquellas siempre se atisba una individualidad renovadora, un propósito de superación, una intensidad animista²¹⁴.

Estudios, ensayos, manchas, naturalezas muertas y composiciones, se reiteran con frecuencia en los títulos y podrían ser un muestreo de la circulación de los modelos de visualidad pos-impressionistas²¹⁵, de Cézanne y Van Gogh principalmente, como también señalarían la didáctica de algunos maestros de las academias locales. Los ejercicios podían privilegiar lo plástico sobre el motivo representado, y el paisaje comenzaba a ser abandonado por figuras u objetos cotidianos. “Manchas” y “Bocetos” llegaron incluso a realizarse al óleo, lo que mostraba que no eran ejecutados como mera práctica de taller. En este caso, los trabajos de José Manuel Gil, Rosalía Flichmann y Hernán Abal – éstos dos aún alumnos-, eran alentados pero “con reservas”²¹⁶, mencionando sus obras como “confusiones” o envíos “caóticos”²¹⁷.

Si bien, como lo sugirió en una entrevista Marcelo Santángelo, frente a la academia universitaria, “la formación de los de la provincia, no era tan rígida como la nuestra”²¹⁸, lo que pudo facilitar un acercamiento a la “plástica pura”, los “noveles” no conformaron un grupo homogéneo de oposición. Siguiendo a Williams, fue más una “formación de especialización” que una “formación alternativa” o una “formación de oposición”²¹⁹. Por un lado, los salones de Cuyo – y sus noveles- no fueron una alternativa ni debieron oponerse a salones oficiales, por

²¹⁴ P.V.S [Pablo Vera Sales]. “Saldo positivo en el Primer Salón de Cuyo”, *Los Andes*, 6 de diciembre de 1942.

²¹⁵ Esta circulación también está confirmada por las gestiones de Julio Suárez Marzal de la compra de una “Colección de reproducciones en color de obras maestras” en 1947. Según presupuesto de Galería Giménez, eran “importadas de Estados Unidos de Norteamérica y Francia” y costaban 5.480, 30 pesos. 17 de las mismas correspondían a impresionistas, postimpresionistas, “nabíes” y cubistas, entre ellos Cézanne, Van Gogh, Vlaminck, Matisse, Braque y Picasso. “Presupuesto para el Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emiliano Guiñazú’ de la Galería Giménez, Mendoza, 22 de diciembre de 1947. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

²¹⁶ “Segundo Salón Anual de Pintura”. *Millcayac*. N°6, 28 de octubre de 1943. Pág. 35.

²¹⁷ BARCHILÓN, Noemí. “Mendoza hacia la vanguardia en el Arte Plástico Nacional”, op. cit. Pág. 10.

²¹⁸ SERBENT, Mariana. “Entrevista a Marcelo Santángelo”, Mendoza, 14 de octubre de 2005.

²¹⁹ Por formaciones de *especialización* Williams entiende “los casos en que se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular”. Por *alternativas* “los casos en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas. Por último, por formaciones de *oposición* se manifiestan cuando “se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas”. WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la Cultura*...op.cit., pág. 65 y ss.

el contrario, fueron el espacio más durable de circulación y empujaron al surgimiento de exposiciones estatales con sistemas de premios. Por otro lado, si el modelo era Roberto Azzoni, las fisuras de novedad debían negociarse con la *tradición*.

En este sentido, se puede sostener que en las propuestas de los noveles gravitó una “tradición selectiva”. Volviendo a Williams, más que ubicar la “tradición” en el pasado, es necesario reflexionar sobre las versiones intencionalmente selectivas de un “pasado configurativo” y un “presente preconfigurado”, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social²²⁰.

Así, la tradición fue activa en el presente de los noveles. Cabría preguntarse ¿qué se pretendía ratificar y qué se seleccionaba del pasado? La recepción local de la obra de Azzoni puede ayudar a responder éstos interrogantes:

Al presente, este pintor trata de depurar cada vez más su expresión en el *paisaje escultórico*, que concibe dentro de líneas compositivas tranquilas, y a cuyo servicio pone una paleta baja pero rica. El claroscuro sigue siendo lo predominante. Con él modela y con él imprime vida a las masas y volúmenes. Esta nueva manifestación de la inquietud de Azzoni está resumida en su obra “Buscadores de Leña”, en la que se insinúa el *espíritu regional* dentro de su *concepto plástico evolucionado* y en la que se *conjugan la figura y el paisaje, sin detrimento mutuo*. El orden compositivo conduce a la serenidad y al estatismo; la luz apaga su orquestación y las tintas, conformadas a la estructura general, ponen su parte en un esfuerzo por lograr el movimiento interno de las cosas. El objeto y su representación, son apenas los medios indispensables para captar una fuerza expresiva²²¹

El espíritu regional en equilibrio con una dosis de “concepto plástico evolucionado” y, en igual contrapeso, el paisaje y la figura. De talante narrativo, los personajes de Azzoni se agigantaban, adoptando el carácter estático y pétreo de las

²²⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura...* op. cit., pág. 138.

²²¹ PETRA SIERRALTA, Guillermo. “Un pintor vigoroso: Roberto Azzoni”, *Pámpano*, N°3, diciembre de 1943.

montañas y simbolizando la monumentalidad de sus valores: hombres y mujeres trabajando o dando vida²²².

La apuesta al paisaje, tópico y género ya legitimado por los éxitos faderianos, podía pervivir si se rechazaba el “verismo” naturalista y se asumía el impacto de la renovación de los lenguajes. Esta renovación era traducida en el ámbito local por movimientos artísticos jerarquizados desde los años ‘30: el denominado “Grupo de París”²²³ con Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo, Raquel Forner y entre otros, Juan Carlos Castagnino, artistas que a su vez estaban afiliados a la SAAP central y vinculados a Roberto Azzoni.

Por ese camino ha de llegarse a una *cabal caracterización de nuestro paisaje* y, con ello, a la plasmación de un tipo de pintura que por más singular y personal, puede ser una de las notas más altas y diferenciadas de la plástica argentina...*Quizá la más importante sea la de vincular al hombre a nuestro paisaje*, la de fundir ambas entidades en un *solo bloque expresivo*, quizá sea, a la par, la de cultivar la figura con *valores de mayor permanencia racial*, depurándolo de pintoresquismos y dándole más vida que la simplemente anecdótica. La conjunción de lo sustantivo del hombre y el paisaje cuyanos se impone, de este modo, como elemento esencial para esa culminación.

²²² Las monumentales figuras de Azzoni debieron tener un impacto local, véase sino la “Maternidad” de Rosario Moreno de 1951, premio adquisición de la IV “Bienal Municipal de Mendoza”. Al mismo tiempo, no sólo recuerdan al “Grupo de París” argentino en forma y tema, sino a las bañistas y madres de Picasso de los años ‘20, matronas gruesas y escultóricas. A este tipo de exaltación de la figura humana, habría que agregar la influencia de los itinerarios muralistas de los ya citados artistas argentinos. Silvia Benchimol sugiere otras derivaciones, de corte americanista, para las obras de Azzoni. La poesía neoromántica de Jorge Ramponi, “Piedra Infinita” (1941), encuentra un escenario semejante para el hombre, la geología imponente de las montañas. El mismo que será glosado por el chileno Pablo Neruda en “Alturas de Machu-Pichu” (1947). Véase: BENCHIMOL, Silvia. “**Breve cronología del arte en cuyo**”. Pág. 26. En: **Arte de Cuyo**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta/ Museo Sívori, 1999.

²²³ Se suele denominar como “Grupo de París” a aquellos artistas argentinos que viajaron a Europa durante las primeras décadas del siglo pasado, compartiendo su formación en los estudios de André Lothe y Othón Friez, en París. Las características que definen durante estos años a Spilimbergo, Berni, Butler, Badi y Forner, pueden sintetizarse en un figurativismo de nuevo cuño que no desecha las enseñanzas postimpresionistas de Cézanne, preocupándose por la síntesis geométrica de las formas, las variantes de la “pintura metafísica” y el *Novecento* italiano, las vertientes poscubistas, que como el caso de Picasso, manifestaban interés en reinterpretar los modelos de la tradición (pintura italiana del *trecento* y *quattrocento*) lo que derivaba en soluciones plásticas de alto sentido del orden y equilibrio. A su vez, como lo refiere López Anaya, recurrieron a planteos algo instintivos que los acercaron al fauvismo y expresionismo: deformación dramática de las figuras y aplicación no objetiva del color, alcances propios de una modernización en artes tan moderada como ecléctica.

La novedad debió negociar con los giros de la tradición, en palabras de Williams, una construcción ideal a la que aspirar, que bajo el recorte de región, podía ser el aporte original de la plástica mendocina al arte argentino. Como han coincidido Marcelo Santángelo y Luis Quesada, la tradición paisajista era fuerte, pero sobre todo la figuración: “...Porque algunos suponían que si uno no hacía representaciones de la figura humana, no estaba atendiendo los problemas humanos”²²⁴.

²²⁴ SERBENT, Mariana. “Entrevista a Marcelo Santángelo”, Mendoza, 14 de octubre de 2005. De manera semejante se expresaba Luis Quesada, para quien la estética dominante hasta mediados de siglo XX en Mendoza se fundaba en lo siguiente: “cuando no se hacía la representación de la naturaleza y de la figura humana no se estaba haciendo auténtico arte”. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Luis Quesada”, Mendoza, 24 de octubre de 2005.

Un sitio para las imágenes: entre el cuadro y las cimitarras

El cuadro rodeado de un ambiente vivo, se humaniza y enseña su verdadera esencialidad. En el mundo hogareño, o en el cuarto austero del profesional, el cuadro atrae y subyuga, porque despliega la emoción con que es concebido. Lo que escapa al público de las exposiciones, no es tan sólo el concepto, del cual es dueño el autor, sino el sentido humano y generoso del arte, que late misteriosamente en el seno de la más humilde ‘mancha’

Noemí Barchilón, “Hacia una comprensión del cuadro”, *Los Andes*, 25 de mayo de 1947

Juan Scalco realiza una pintura ajena al tema plástico, ya ha pasado la época del ‘arte propaganda’ que dio en su hora –no olvidemos a Picasso- frutos enjundiosos. Scalco demuestra lo que puede la falsa literatura, la retórica mejor dicho, cuando penetra las lindes de la plástica. Aunque esa retórica se adorne con pretendidas cimitarras sociales

Miguel Gómez Echea, “La plástica cuyana extradoméstica”, *Los Andes*, 19 de julio de 1942

Apenas cinco años separan estas apreciaciones, una de Noemí Barchilón – artista novel y defensora de los lenguajes practicados por sus pares de la “nueva generación”, otra del periodista Miguel Gómez Echea – crítico duro a la acusada presencia de los jóvenes en el primer enfrentamiento al público del “Salón de Cuyo” de 1942 y más inflexible aún ante el sentido social y de denuncia de los envíos de Juan Scalco. Ambas notas evidencian, directa e indirectamente, un arco de preocupaciones para el campo artístico local: los alcances de las exposiciones, el público, el carácter, función y destino de las imágenes.

El artículo de Noemí Barchilón²²⁵ trazaba un itinerario y una posibilidad para la obra de arte moderna y por extensión la que realizaban los noveles locales: el

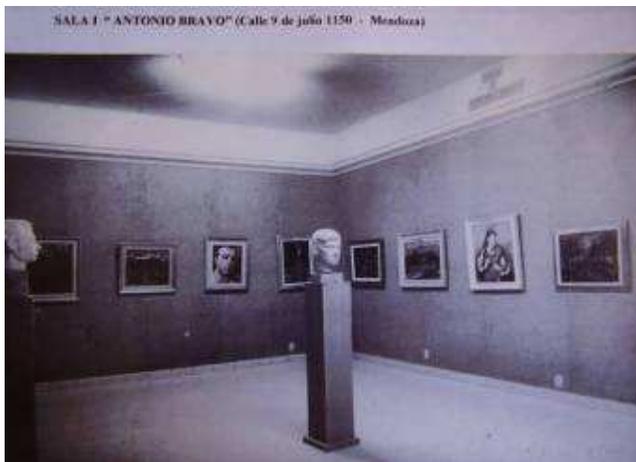
²²⁵ BARCHILÓN, Noemí “Hacia una comprensión del cuadro”, *Los Andes*, 25 de mayo de 1947, pág. 14

consumo privado. Su larga reflexión partía de los cambios que había provocado la Revolución Francesa, permitiendo que la obra llegase al gran público. Desde allí, la exposición pictórica fue el escenario liberador de la creación artística, que no sólo permitió la autonomía del mandato oficial sino que por la propia “evolución de los estilos”- para la autora “un peregrinaje hacia lo abstracto”- dejó al artista en una doble orfandad: de sus tradicionales mecenas y de la comprensión del público.

La resultante era un problema de gran actualidad para Barchilón. La sala de exposición adoptaba también un carácter abstracto y “deshumanizado” –“vacía, con sus cuatro paredes rodeadas de cuadros, en riguroso orden”, reforzaba el alejamiento señalado. Incluso el catálogo, no se acomodaba a las transformaciones de la propia obra: sus títulos lacónicos y genéricos evadían la explicación literaria y dejaban al contemplador inmerso en “cruces interrogantes”²²⁶.

Si bien, para Barchilón, la visita a una exposición de arte podía convertirse en un choque de opiniones para los entendidos y una instancia incómoda para el público lego, ésta fue el puente más frecuentado para establecer contacto con el público local. Aunque hacia los años ‘50, la joven artista se embarcaría en los primeros ejercicios muralistas que contaron con el apoyo de Juan Carlos Castagnino, sus pretensiones se cumplieron y muchos de la “nueva generación” consiguieron – no tanto sus simples “manchas” pero sí sus paisajes y figuras de lenguaje moderno pero moderado-, ser la fuente de “emoción poética” de los hogares u oficinas de profesionales y diversas entidades de Mendoza.

²²⁶ El texto de Barchilón es interesante por diversas razones. Si bien no es materia de este estudio analizarlo en la profundidad que merece, se pueden señalar varias proyecciones. Una de ellas es la mención al crítico Julio Payró y sus opiniones, que como se sabe circulaban en *La Nación* desde 1924. Barchilón parece retomarlas al caracterizar al espacio de exposición moderna como el escenario de la transformación de los lenguajes artísticos pero también de “burlas e incomprensiones” y “agudo o frívolo sarcasmo”. Además su concepción del arte moderno como “fuente de emoción poética” es cercana a la de Payró, donde la idea de *mimesis* ya no reviste interés. La mención de Barchilón a Payró puede dar una pauta de la circulación de las ideas de la “plástica pura” en Mendoza, como también la idea de que ésta se vincula con a las “jóvenes generaciones”. Como lo ha analizado Diana Wechsler, “Al poner el acento en los valores puramente plásticos, Payró abre paso en nuestro medio a una nueva crítica centrada en la visualidad contribuyendo a una lectura productiva de la nueva pintura”. WECHSLER, Diana. “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, pág. 144. En: WECHSLER, Diana (Coord.). **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**...op. cit.



Figuras 15 y 16 - Izq. Vista de la sala I "Antonio Bravo", Galería Giménez, "VI Salón de Cuyo", 1948. Archivo de Raúl Giménez. Der. Frente de catálogo "IX Salón de Cuyo", 1951. Archivo Encarnación di Blassi de Montemayor.

Hacia fines de los '40, de las salas de la Dirección de Industrias y de la Academia Provincial –ubicadas en ese entonces en San Martín al 1143 en un edificio que había pertenecido al Jockey Club²²⁷- o del edificio cedido por el "Círculo de Periodistas" en Colón 191, los salones de Cuyo fueron ganando un lugar en la galería de arte de los hermanos Giménez²²⁸. Las salas de la calle 9 de Julio al 1158, no sólo eran más adecuadas, en espacio e iluminación sino que permitían la venta de las obras expuestas.

Si bien la ausencia de premios en dinero confirmaba el objetivo declarado de los salones de Cuyo –"elevar la educación plástica de nuestro medio"- y, a través de

²²⁷ Las pujas por la estabilidad institucional no habrían acabado con la fundación u oficialización de entidades artísticas. Las condiciones inadecuadas de instalación edilicia y presupuestaria fueron criticadas desde la prensa. Hacia 1940, en el ex Jockey Club – hoy actual Dirección de Turismo- funcionaban ajustados, la Dirección de Industrias, la Dirección de Minería, la Dirección de Turismo y la Academia Provincial de Bellas Artes. Incluso el Museo Provincial atravesaba una etapa de reestructuración y su antiguo acervo era trasladado de dependencias del Banco de Mendoza a los corredores de la planta baja de la Dirección de Industrias, apilándose o sin ser mostrado al público. Véase: "Es inconveniente para el fin a que se le destina el actual edificio donde funciona el Museo Provincial de Bellas Artes", *Los Andes*, miércoles 15 de mayo de 1940; "En vano busca el turista por las calles de la ciudad al Museo Provincial de Bellas Artes", *Los Andes*, jueves 20 de abril de 1944.

²²⁸ Si bien no existe un estudio crítico sobre la historia y el papel central que cumplió la Galería Giménez, existen abordajes generales. Véase: GÓMEZ DE RODRIGUEZ B., MARTA. *Las Galerías de Arte en Mendoza. 1850-1985...* Op.cit.; -----, GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, Marta. *Mendoza y su arte en la década del '40...* Op.cit.

él, se podía obtener apoyo económico para su realización de la Comisión Provincial de Cultura²²⁹, esta situación no excluía el intercambio comercial. En el catálogo del “V Salón de Cuyo” de 1947, figuraban las direcciones particulares o quizá del taller de cada uno de los artistas expositores, un dato probablemente dirigido al público, que así podía tomar contacto privado con los artistas. La ausencia de esta referencia en los salones, que desde 1948, se realizaron en la Galería Giménez, podría confirmar que la comercialización corrió, a partir de allí, en manos del galerista²³⁰.

Aunque el dato excede el lapso temporal estudiado, hacia 1963 las ventas ya pudieron ser un éxito o al menos así era publicitado. *Los Andes* mencionaba que el Salón de Cuyo de ese año tenía una característica especial: “cuenta por anticipado con una cantidad considerable de adquirientes”²³¹. La nota continuaba con la transcripción de la nómina de compradores que llegaban a 25 –entre particulares, profesionales, firmas comerciales locales y otras entidades – y que los organizadores de la muestra le habrían proporcionado al periódico²³².

Las posibilidades de venta que permitía el salón, podrían quedar sugeridas por cierta insistencia temática, adaptada a un gusto por obras de fácil lectura. Estas recurrencias eran captadas por las crónicas de *Los Andes*, como sucedió con el “XIII Salón de Cuyo” de 1955. Si bien los envíos ofrecían las más variadas tendencias: desde la representación realista más objetiva, hasta el surrealismo y “ciertas”

²²⁹ Entre 1949 y 1950, la Comisión Directiva de la SAAP, filial Mendoza, envió diversas notas solicitando apoyo a la Comisión Provincial de Cultura dirigida por Dardo Olgúin. Allí se afirmaba que los recursos con que contaba la entidad eran escasos y provenían de las cuotas mensuales de los afiliados (Mendoza, 3 de junio de 1949). También se mencionaban los gastos que se contraerían para el “VI Salón de Cuyo” de 1949: el alquiler de las salas de la Galería Giménez eran de 1800 pesos, gastos por delegaciones de 500 pesos e impresión de invitaciones, reglamentos y catálogos por 500 pesos (Mendoza, 7 de junio de 1949). En noviembre de 1950, la impresión de los catálogos del “VI Salón de Acuarelistas y Grabadores” –también organizado por la SAAP- y las salas de calle General Paz al 460, estarían a cargo de la Comisión Provincial de Cultura. Véase: SAAP – FILIAL MENDOZA. **Nota al Presidente de la Comisión Provincial de Cultura**, Mendoza, 3 de junio de 1949; SAAP – FILIAL MENDOZA. **Nota al Presidente de la Comisión Provincial de Cultura**, Mendoza, 7 de junio de 1949; OLGUÍN, Dardo. **Borrador de nota al Sr. Secretario de la SAAP, filial Mendoza, Ángel Pérez Vega de la Dirección Provincial de Cultura**, 4 de octubre de 1950. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

²³⁰ Para esta afirmación se compararon los catálogos del IV, V, VI y VIII Salón de Cuyo – de los años 1946, 1947, 1948 y 1950 respectivamente.

²³¹ “El Salón de Cuyo de Artes Plásticas se inaugura hoy”, *Los Andes*, 25 de octubre de 1963. “Lista de Adquirientes” para el XVIII Salón de Cuyo de la SAAP, filial Mendoza.

²³² *Ibidem*, “Lista de Adquirientes”. La lista publicaba los siguientes nombres: Dr. Francisco Amengual, Sr. Ernesto Arizu, Dr. Rafael Armendáriz, Automóvil Club Argentino, Automóvil Club Argentino – filial Mendoza, Sr. Antonio D. Avendano, Sr. José Schiappa de Azevedo, Banco de Crédito de Cuyo, Bodegas y Viñedos Ángel Furlotti, Bolsa de Comercio de Mendoza, Sr. Moisés Burnstein, José Buzio S.A., Sr. Vicente Catanúa, Centro de Bodegueros de Mendoza, Sr. David Croce, Sr. Isaac Flichman, Sr. Juan Darío Frust (ilegible), Dr. Américo Giol, Sr. José Giménez, Sr. Simón Grau, Dr. Bernardo Kleser, Sr. Enrique Marías, Sr. Roberto Mendilaharsu, Sr. Quinto Pulenta, Rotary Club de Mendoza, Sr. Marcos Schtuzer, Sr. Gabriel Sotano e Ing. Juan Toso.

abstracciones, iconográficamente predominaban el paisaje, las figuras y las naturalezas muertas. Como si fuese un peligro a aventar, con comillas, *Los Andes* aclaraba que no había “casos” de arte “concreto”²³³.

Ese mismo año, Luis Quesada participaba de un proyecto editorial desde Maipú, la revista *Mediodía*, y daba vida a una de las estrategias de circulación y comercialización alternativa más productivas de la época: el “Club de Grabado”. Otorgando una mayor proyección a las acciones del “Taller de Arte Popular y Realista” de 1953, aquellas dos iniciativas actualizaron y reubicaron debates de más de una década sobre la función del arte, que ahora desbordaba el tradicional destino “decorativo” del objeto artístico.

En 1942 y para el 1er “Salón de Cuyo”, Juan Scalco –joven estudiante de la Academia Provincial de Bellas Artes que alternaba los cursos nocturnos con su trabajo como obrero de la construcción- realizó dos envíos arriesgados: “Civilización” e “Historia de la Humanidad”. Mientras Pablo Vera Sales lo menciona rápidamente al finalizar su crónica como un “pintor mendocino de marcada inclinación por el símbolo social”²³⁴, la nota de Gómez Echea fue lapidaria, su pintura era ajena al tema plástico y era otro fruto impulsivo y fuera de hora, del “arte de propaganda”.

A pesar del vacío²³⁵ y el silencio –e incluso la omisión interpretativa e historiográfica- en torno a éstas y otras obras que poblarán las exposiciones de los ‘40, es posible verificar que los salones consiguieron ser en discursos e iconografías, un espacio para hacer “pública” la opción política y por tanto ritmar el nivel de debate artístico y social.

Al parecer, las obras de Scalco incorporaban por primera vez al medio artístico y de manera explícita el tema de la guerra y la paz. Silvia Benchimol²³⁶ ha mencionado que también se hizo en las exposiciones de arte de la AME, la “Asociación Mendocina de Estudiantes” (c.1937-1938). Ésta fue una agrupación de

²³³ “Ha reunido estimables trabajos el Salón de Cuyo”. *Los Andes*, 4 de septiembre de 1955, pág. 9, col. 2-4.

²³⁴ P.V.S. [Pablo Vera Sales]. “Motivos de interés artístico hay en el ‘Primer Salón de Cuyo’ ”, *Los Andes*, domingo 12 de julio de 1942, pág. 9.

²³⁵ Esta obra como muchas otras –y aún siendo las primeras en la trayectoria pictórica de los artistas jóvenes- no han podido ser encontradas. Tampoco ha habido un esfuerzo historiográfico en recuperarlas para su análisis.

²³⁶ BENCHIMOL, Silvia. “Juan Scalco. Exposición homenaje”, pág. 2. En: Catálogo de Exposición de Juan Scalco en Museo “Emiliano Guiñazú”- Casa de Fader, abril-mayo 1992. Mendoza: Zeta Editores. 1992.

estudiantes secundarios que, en palabras de Benito Marianetti, habría sido “...creada al impulso de los jóvenes comunistas, que se destacaron desde el primer momento en su dirección. Este movimiento tiene el mérito de haber levantado la idea de la creación de la Universidad de Cuyo, que una vez lograda fue sin embargo escamoteada al pueblo y puesta al servicio de los sectores del privilegio”²³⁷.

Si bien no hemos encontrado información más precisa de la cantidad de exposiciones organizadas por la AME y cuando fueron realizadas exactamente, Scalco no habría estado solo en los envíos de alta densidad política. De acuerdo a Marianetti, en 1938, los estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes se incorporaban a la AME:

Durante la época del fascismo y del nazismo y de la segunda guerra mundial, los estudiantes de Bellas Artes contribuyeron con su acción y su pintura a la lucha por la democracia, debiendo enfrentar a las autoridades, a despecho de las cuales llevaron a cabo una exposición en una salón de la calle San Martín y Rivadavia, de *cuadros contra la guerra nazi*. La reacción, que se había dado cuenta del *carácter combativo y popular* de la nueva organización, procedió en forma bárbara, dejando la Academia con los muebles en la calle. Pero los estudiantes siguieron luchando por su querida creación y la mantuvieron contra viento y marea²³⁸

En el marco de estos grupos que partían de una forma asociativa general -deportiva, cultural o recreativa- el partido comunista local apoyaba el compromiso social y la iniciación a la vida política de muchos jóvenes²³⁹. Justamente en esos años, Juan Scalco se afiliaba al comunismo.

Profundizando la experiencia *del/los* salones de la AME, en uno de los envíos al 1er “Salón de Cuyo”, Scalco habría utilizado un esquema iconográfico que

²³⁷ MARIANETTI, Benito. **Las luchas sociales en Mendoza**. Mendoza: Ed. Cuyo. 1970. Pág.108.

²³⁸ MARIANETTI, Benito. **Mendoza la bien plantada. Circunnavegación y reconocimiento de una provincia argentina**. Ed. Sílabo. 1972. Pág. 360. [El destacado es nuestro].

²³⁹ Ayudados por el partido comunista se fundaron asociaciones y clubes: la “Federación Juvenil Comunista” (1937), “Horizontes Juveniles”, “Ateneo”, “Asociación de Jóvenes de Mayo”, entre otras. Como lo ha marcado Marianetti, en ella participaban jóvenes obreros, estudiantes secundarios, campesinos y empleados. Entre las actividades se contaban la defensa de libertades democráticas frente a los gobiernos conservadores nacional y provincial, la organización de asambleas, manifestaciones públicas y participación en congresos (VI Congreso de la Internacional Juvenil Comunista, Congreso Nacional de la Juventud Argentina, 1940). Si bien en palabras de Marianetti, estos grupos estaban aglutinados por los comunistas, se unieron a ellos jóvenes radicales y sobre todo socialistas. De allí se también se crearía la “Unidad para la Juventud”. MARIANETTI, Benito. **Las luchas sociales en Mendoza**...op.cit. pág. 107-108.

superponía a un símbolo cristiano un símbolo ideológico: la imagen de un soldado crucificado. Con ello, Scalco sintetizaba una dolorosa reflexión sobre la 2da Guerra Mundial, en un momento en que el conflicto tenía amplio impacto y difusión internacional y ante el cual, el país había optado por permanecer neutral²⁴⁰.

Si bien Scalco haría un uso ecuménico –no devocional– de las imágenes religiosas, a las que volvería en años posteriores para significar los trastornos de la humanidad y apelar a la defensa de la vida y la paz²⁴¹, su síntesis era una homologación y un desplazamiento crítico y arriesgado para los años ‘40²⁴². El soldado ocupaba el lugar de Cristo, y expuesto públicamente podía ser poco tolerado “por la reacción” o más claramente, por los sectores más conservadores de la Iglesia local.

Desde inicio de los ‘30, en Mendoza se sucedían los gobiernos del Partido Demócrata Nacional. El ala “azul” del partido, del gobierno de Guillermo Cano (1935-1938) al de Rodolfo Corominas Segura (1938-1941), mostraba cada vez más signos de afinidad filofascista y se apoyaba en la cúpula eclesiástica local y las agrupaciones de la Acción Católica²⁴³. El 2 de noviembre de 1936, el periódico

²⁴⁰ CATTARUZZA, Alejandro. **Historia de la Argentina 1916-1955**. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2009.

²⁴¹ BENCHIMOL, Silvia. “Juan Scalco. Exposición homenaje”, pág. 2. Op. cit.

²⁴² Cabe la posibilidad de ciertas convergencias iconográficas en la génesis de esta imagen, aunque merecería un análisis más profundo. Por un lado, en el Salón de Otoño de 1941 que organizaba la SAAP central, Berni envió “Medianoche en el mundo”, obra que partía del “Llanto sobre el Cristo muerto” de Giotto pero que escenificaba con las víctimas de la Guerra Civil española y que habría realizado en 1936-1937. Scalco pudo haber conocido alguna reproducción de la misma, sobre todo a través de la propia SAAP. Por otro lado, entre las imágenes antifascistas que circularon al menos en Buenos Aires, estaban las producidas por Clement Moreau, artista alemán exiliado en el país desde 1935. El Museo Nacional del Grabado conserva una xilografía “Crucifixión de un obrero”, sobre un campo de maíz. Para la mención de estas imágenes: ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...op. cit.; CATTARUZZA, Alejandro y otras. **Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)**. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España, 2005.

²⁴³ Mayoritariamente, el poder político, eclesiástico y económico hizo clara defensa de los valores nacionalistas, cristianos y antirepublicanos. El impacto local de la Guerra Civil Española sirve para entender cómo se fue politizando la sociedad, se dividieron posturas y se acentuaron identificaciones entre diversos sectores. Como han coincidido Pablo Lacoste y Silvina Montenegro: “El 1 de diciembre de 1936 se realizó un homenaje a Franco en una escuela pública de Mendoza en el que se atacó duramente al gobierno republicano. Al día siguiente, el gobierno provincial prohibió un acto que tenía previsto celebrar el Partido Socialista en favor de la República Española. El 26 de setiembre de 1937 se realizó otra reunión -esta vez en reconocimiento a la labor del obispo Gomara- en el Teatro Independencia, a la que asistieron el gobernador Guillermo Cano, el ministro de gobierno Enrique Day y el jefe del destacamento de Montaña del Ejército, coronel Edelmiro J. Farrell (poco después protagonista del golpe militar de 1943 y valedor del futuro hombre fuerte de la Argentina Juan Domingo Perón). Los funcionarios fueron recibidos por una guardia cívica armada y un enorme retrato del general Franco presidía la ceremonia. La asistencia de las autoridades fue duramente criticada por el diario *Los Andes*”. [El destacado es nuestro]. MONTENEGRO, Silvina. **La Guerra Civil Española y la política argentina**. Tesis doctoral del Departamento de Historia de América I. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2002. Pág. 120-121. <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t26475.pdf>> [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010]. Véase también: LACOSTE, Pablo: **El socialismo en Mendoza y en la Argentina**, 2 vols., Buenos Aires: CEAL, 1993.

socialista *La Vanguardia* denunciaba que el gobierno provincial había prohibido mediante decreto la difusión de propaganda comunista y se declaraban disueltos los partidos políticos de esta tendencia por propagar ideas o métodos subversivos del “orden constitucional” o agraviantes a los “símbolos patrios y las instituciones armadas de la república”²⁴⁴. Los fundamentos estaban en los considerandos, donde se hacía implícita acusación a la comuna de Godoy Cruz- gobernada por el intendente socialista Della Santa- por “manifestaciones hostiles a los símbolos de la nacionalidad y a las instituciones fundamentales”, entre las que se incluía claramente a la Iglesia²⁴⁵.

En ese espacio de tensión –que en el peor de los casos incluyó muertes, atentados armados y represalias entre los altos poderes de la Iglesia católica de Mendoza, identificada con la defensa de los valores nacionales y simpatías fascistas y las tendencias de pensamiento liberal o de izquierda- parecía ubicarse la obra de Scalco, la crítica de Gómez Echea y el silencio posterior. Por el montaje de símbolos, la obra de Scalco podía sumar una acción más a la lista de los “agravios” de los valores más tradicionales. Pero por otra parte, conseguía poner en juego la tradición plástica al transformar el motivo en una denuncia, al volverlo una “*forma de urgencia*”²⁴⁶ ante coyunturas que tenían orígenes lejanos pero que localmente también eran intensas. La modernidad de la operación de Scalco no pudo ser leída en su época: mediante la unión de símbolos, que por sus orígenes y actualidad, se

²⁴⁴ MONTENEGRO, Silvina. **La Guerra Civil Española y la política argentina...**op. cit. Pág. 122

²⁴⁵ Actos de violencia tuvieron como protagonistas a miembros del ala conservadora de la Iglesia y a los militantes de izquierda local. Ya existen estudios que afirman que fue esgrimida de uno y otro bando. Entre atentados armados a militantes del partido socialista obrero y al propio intendente Della Santa, el antisocialismo de Godoy Cruz contaba con un líder indiscutible: el padre Pedro Arce, militante del nacionalismo católico y párroco de la principal iglesia de la comuna. Justamente allí funcionaba la tribuna de la oposición conservadora. “En varias oportunidades los altavoces de la radio municipal fueron víctimas de las piedras, las balas y hasta las bombas que les lanzaban los aguerridos militantes laicos de la sección local de la Acción Católica”. Por otra parte, Enrique Zuleta Álvarez menciona que el Padre Arce fue el principal animador de la filial local de “La Falange Española” (1936). La organización nucleó a jóvenes y fue del tipo semi-militar, llevaban las clásicas insignias del movimiento para participar de festividades religiosas. Este tipo de eventos tuvieron un resultado fatídico. El 20 de junio de 1937, Enrique Ribes, sub-jefe de milicias fue asesinado después de la fiesta de Corpus Christi en Rodeo de la Cruz. En la refriega también murió un miembro del grupo opositor cuyo nombre no fue publicado. Para los diarios nacionalistas, Ribes fue el “primer mártir de la Falange en tierra argentina”. MONTENEGRO, Silvina. **La Guerra Civil Española y la política argentina...**op. cit. Pág. 122; ZULETA ÁLVAREZ, Enrique. “Literatura y política en Mendoza (La guerra civil española)”, pág. 159-173. En: *Piedra y Canto* N°5. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM) 1997-1998. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

²⁴⁶ Jaime Brihuega ha usado el término “formas de urgencia” para señalar los momentos en que el perfil del artista y el agitador social intercambian los papeles, y las formas se modelan al calor de tales tensiones como de la propia coyuntura histórica que las agita. BRIHUEGA, JAIME. “Formas de urgencia. Las artes plásticas y la guerra civil española”, en: AAVV. **Carteles de la Guerra 1936-1939**. Colección Fundación Pablo Iglesias. Barcelona: Lunwerg Ed. 2004.

aproximaban pero también se resistían a permanecer unidos – Soldado/Cristo –, el artista conseguía capturar aquella tensión²⁴⁷.

El lapso temporal que incluyó los sucesos de la Guerra Civil Española (1936-1939) a la 2da Guerra Mundial (1939-1945) estuvo signado por la politización de la sociedad argentina. Si bien existen datos –muchos aún dispersos- de este impacto en el ambiente plástico provincial, los primeros años coincidieron con la formación y establecimiento de las principales instituciones artísticas de la provincia que asumieron los esfuerzos de artistas, políticos e intelectuales de pensamiento y estratos sociales heterogéneos y que, por su propio impulso convergente, pudo llevar a un segundo plano el compromiso ideológico y su manifestación pública.

Con todo, el intercambio epistolar que ya sostenía Roberto Azzoni²⁴⁸ hacia esa época, da cuenta que el artista era lector de *Claridad, tribuna del pensamiento izquierdista*²⁴⁹, y que a través del escritor Herminio Héctor Rondano fueron publicadas en ella dos reseñas sobre su obra y una sobre Fidel de Lucía entre 1929 y 1934²⁵⁰.

El 18 de mayo de 1937, el escritor español Francisco Ferrándiz Alborz le escribía a Azzoni desde Madrid: "Respecto a lo de España, decididamente venceremos. La chusma fascista internacional se estrellará contra la trinchera humana que forman los trabajadores españoles. Mi optimismo se afianza cada vez más. Y quien contempla el espectáculo diario de este maravilloso pueblo confirma

²⁴⁷ La cuestión de la guerra y la paz ya replicaba en la sociedad mendocina. En oposición a las banderas ultranacionalistas, Lacoste menciona que el periódico *El Socialista* publicaba un recuadro destacando sus "máximas": "Nuestro Dios: la humanidad / Nuestra patria: el mundo / Nuestra Autoridad: el amor". Por otra parte, y en el campo de la militancia comunista, hacia 1935 se organizaba la filial local de la "Asociación Femenina Antiguerrera" que tuvo entre sus filas a la reconocida pedagoga Florencia Fossatti. En principio repudiaban la guerra del Chaco que comprometía a Bolivia y Paraguay (1932-1935), más tarde sus actos fueron verdaderas solicitadas: la reducción de gastos bélicos para transferirlos a salud y educación, alertar sobre las calamidades de la guerra, denunciar la xenofobia nacionalista, *reivindicar la solidaridad y priorizar la paz entre los hombres*. Este tipo de actos no tuvieron el respaldo de las autoridades del Partido Demócrata y fueron constantemente perseguidos y agraviados. LACOSTE, Pablo: **El socialismo en Mendoza y en la Argentina**, vol. II., Buenos Aires: CEAL, 1993. Pág. 65-73.

²⁴⁸ FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit.

²⁴⁹ *Claridad* era editada en Buenos Aires y circuló entre 1922 y 1941. Entre las revistas de corte de izquierda ha sido la única hallada en hemerotecas locales. Véase: "Publicaciones Políticas y Culturales de la Argentina 1900-1986", Catálogo de microfilms...op. cit.

²⁵⁰ Véase: H.H.R [RONDANO, Herminio]. "Por las exposiciones". Crítica artística. Roberto Azzoni. Mendoza. *Claridad*, 11 de mayo de 1929, pág. 11-12; RONDANO, Herminio. "Por las exposiciones". Crítica de arte. De Lucía. Mendoza. *Claridad*, N° 246, 11 de junio de 1932, pág. 46; RONDANO, Herminio. "El pintor Roberto Azzoni. Su nueva manera y su muestra personal en Buenos Aires", *Claridad*, N° 282, octubre de 1934, pág. 29-31.

día a día este optimismo”²⁵¹. Ferrándiz Alborz²⁵², quien fuera el último director del principal órgano de opinión republicano *El Socialista* en 1938 para partir luego al exilio en Francia y Uruguay, fue el más fiel interlocutor de Azzoni, con quien mantuvo un contacto postal fluido desde diversas ciudades latinoamericanas.

Aunque los tópicos del intercambio giraron en torno al proceso creativo que Azzoni intentaba individualizar y sus intentos de circulación en Buenos Aires, Ferrándiz le confesaba su “toma de posición” y hacía una implícita observación sobre la obra de su amigo:

Sobre las rectificaciones que crees necesario hacer en tu estilo pictórico, referentes a sensibilidad y técnica, eso es cosa que sólo tú puedes valorar. Por mi parte, cada día estoy más alejado de esos prejuicios de escuela y sensibilidad. *Yo no creo en otro arte que en el revolucionario*, y en nuestra época más aún. Época de conmoción revolucionaria en que la vida ha de ser vista y sentida, transportada al libro o al lienzo por un temperamento revolucionario. *En pintura creo que se impone cada día más el fresco mural*. Obras grandes por su contenido y por su magnitud, pues la vida que bulle a nuestro alrededor es grande como toda actividad de masas, de pueblo. Eso no obsta para que aprecie el valor individual de una manifestación artística, determinada por las condiciones del medio ambiente²⁵³

Si bien Azzoni pudo compartir un ideario de izquierda y la coyuntura política y social local daba signos de creciente polarización, esto no habría llegado a comprometer radicalmente sus formas plásticas sino más bien a un repliegue²⁵⁴. En palabras de Ferrándiz, el medio ambiente podía condicionar la búsqueda individual y hacia 1934 observaba así las preocupaciones de Azzoni: “Veo por la tuya que

²⁵¹ FERRÁNDIZ ALBORZ, Francisco. **Carta a Roberto Azzoni**. Madrid, 18 de mayo de 1937. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit. Pág. 31

²⁵² Sobre Ferrándiz Alborz (¿-1961), < http://www.portaldelexilio.org/apl/FPI_BiografiaPersonal.asp?ID=47> [en línea] [consulta: 22 de enero de 2010]

²⁵³ FERRÁNDIZ ALBORZ, Francisco. **Carta a Roberto Azzoni**. Cocentaina, 23 de agosto de 1933. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit. Pág. 27.

²⁵⁴ Silvia Benchimol ha observado el cauce de las preocupaciones del artista: “El repliegue de Azzoni, desde la década de los '40, evasión o sublimación del compromiso político expreso dio un giro metafísico a sus paisajes. Junto al poeta Ramponi y a la pintora Rosa Stilerman aportaron una digresión de matiz estético valioso a la figuración (“neosensibles” o realistas mágicos, se llamaron a sí mismos)”. BENCHIMOL, Silvia. “Juan Scalco. Exposición homenaje”, pág. 2. En: Catálogo de Exposición de Juan Scalco en Museo “Emiliano Guiñazú”- Casa de Fader, abril-mayo de 1992. Mendoza: Zeta Editores. 1992.

continúa atormentándose la creación artística, ese momento en que el afán de superación vuelve indecisos a los auténticos creadores de belleza”²⁵⁵.

Figura 17

Cartón postal comprado por Pablo Vera Sales al Centro Republicano Español en campaña a beneficio s/f – Mendoza (?)

Archivo de Emilio Vera da Souza



De igual manera, la profundización del conflicto en territorio español impulsó la toma de partido en uno u otro sentido. No sólo el político Benito Marianetti, sino también intelectuales como Enrique Ramponi y Ricardo Tudela o Rafael Mauleón Castillo desde San Rafael, participaron de diversos actos de solidaridad con el frente republicano²⁵⁶. A través de la palabra como arma, sus discursos señalaban el corrimiento del eje de preocupación estética, antes enmarcado en el “regionalismo cultural”: “Otra vez tu corazón de bote a bote/ mar de un solo león y toro de repente”, era la voz de Ramponi y su imagen de España²⁵⁷.

Si bien en el campo plástico la forma no se vio forzada al calor de los sucesos, artistas locales –como fue el caso del toledano Pablo Vera Sales- tuvieron contacto con material visual republicano. El viaje de estas imágenes –de

²⁵⁵ FERRÁNDIZ ALBORZ, Francisco. **Carta a Roberto Azzoni**. Cocentaina, 21 de febrero de 1934. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit. Pág. 28.

²⁵⁶ Sólo por sintetizar, el “Club Español” nucleaba a los simpatizantes del general Franco en tierra local y contaba con el apoyo de colegios religiosos, militares, sectores nacionalistas y autoridades del partido demócrata. En la otra vereda, Mendoza era el segundo centro nacional del Partido Socialista Obrero y por tanto, redes de izquierda democrática sirvieron de sostén al movimiento de ayuda a la república española, incluso organizaciones socialistas cedieron sus locales para organizar estas nuevas filiales. Con comités que llegaban a más de 20 en toda la provincia, se encargaban de organizar actos, editar periódicos como “El mensajero de la Paz” o “El informativo” y recaudar fondos para enviar al gobierno constitucional español. Aquí se destacaron el “Comité de Ayuda a República Española” de San Rafael y la “Junta Coordinadora de Jóvenes Amigos de la España Leal” que contaba con 11 filiales. Salvo en la provincia de Córdoba, estas organizaciones funcionaban ilegalmente, con obstáculos policiales y restricciones. Pablo Lacoste también menciona la participación de políticos de la Unión Cívica Radical como Ernesto Matons, Alfredo Vitolo y Alejandro Mathus Hoyos. MONTENEGRO, Silvina. **La Guerra Civil Española y la política argentina...**op. cit.; LACOSTE, Pablo: **El socialismo en Mendoza y en la Argentina...**op.cit.

²⁵⁷ LACOSTE, Pablo, *ibidem*, pág. 72.

ilustraciones o reproducciones de carteles al formato de postales- sugiere una trama de acciones de solidaridad con el pueblo español y de defensa de los ideales democráticos: el acceso a la cultura y la defensa de la vida eran los mensajes donde las propias imágenes se apoyaban. Estos contactos permitían a la vez, que grupos de inmigrantes españoles fuesen de alguna manera protagonistas de los procesos acaecidos en la otra orilla²⁵⁸.

1945, exposiciones alineadas en un frente

Esta exposición, que demuestra que a pesar de las condiciones en que se debate el país, el artista da sentido a su dolor y produce concretando en expresión plástica su idealismo y su inquietud, no podía menos que ofrendarse a Rivadavia, al prócer que siempre respetó conciencias, sembró ansias de perfeccionamiento, y no puso trabas a la libre expresión de las ideas y de todas las manifestaciones del espíritu [...]

Los artistas no somos habitantes del cielo...

José Manuel Gil, discurso de inauguración de la “Exposición Homenaje a Bernardino Rivadavia”, *Los Andes*, 7 de septiembre de 1945

1945 fue un año de definiciones tanto en la marco internacional como el nacional. La imagen evocada por José Manuel Gil –“los artistas no somos habitantes del cielo”- marcaba que para los miembros de la SAAP, filial Mendoza, era el momento de hacer visible una “toma de posición” y las exposiciones de arte se transformaron en pronunciamientos y tribunas de debate.

El 28 de julio de 1945, Abraham Vigo realizó dos envíos al “III Salón de Acuarelistas y Grabadores” que organizaba la SAAP local en las salas de la galería Giménez. El primero era “Curaos”, un pequeño grabado que escenificaba a unos cosechadores distendidos bajo una parra, levantando sus vasos y entonando músicas

²⁵⁸ Agradezco a Emilio Vera da Souza, nieto del periodista y pintor Pablo Vera Sales, el material documental y la información proporcionada para la presente investigación.

con una guitarra entre tachos y botellas vacíos de uvas y de vino²⁵⁹. Si bien daba una cuota de humor, esta temática no se alejaba de la serie “Vendimia” que había comenzado hacia 1943 y con cuyo tríptico había obtenido el 1er Premio de Grabado del XXXIII Salón Nacional de Bellas Artes ese mismo año.

Vigo vivía en Mendoza desde 1939, provincia a la que se había trasladado cuando la militancia sindical y las persecuciones policiales le afectaron la salud²⁶⁰. Si bien se afiliaría al partido comunista y, mientras se insertaba al campo plástico a través de la SAAP, fue candidato a diputado provincial en 1940, su recurrente iconografía del agro pudo ser representativa de la tranquilidad que halló en suelo local²⁶¹, un tanto alejada de su pasado anarquista y del sindicalismo revolucionario junto a los “Artistas del Pueblo”²⁶².

Sin embargo, el aguafuerte que acompañaba esta vez a los “Curaos” aparecía como un renovado ejercicio de denuncia. El título era por más elocuente:

²⁵⁹ La Sra. Encarnación di Blassi, esposa del artista Rafael Montemayor posee una copia de este grabado. El mismo, fue regalado por Abraham Vigo a Montemayor.

²⁶⁰ Abraham Vigo (Montevideo, 1893- Banfield, 1957). Artista autodidacta, comenzó a trabajar a los 12 años como aprendiz de decorador. En su breve autobiografía expresaba sus preocupaciones y el sentido que lo agrupaba junto a los Artistas del Pueblo: “En los años de mi aprendizaje artístico está comprendida mi militancia ideológica, creí en mi clase y en mi pueblo. De ahí que todas mis obras tuvieran orientación popular como las de mis compañeros de grupo”. Trabajó en teatros comerciales y formó parte del “Teatro Proletario” y el “Teatro del Pueblo”. Por los años 1925-1927, creó el primer “Teatro Experimental de Arte”, dedicándose a la escenografías. Desde los '20 comenzó su extensa obra gráfica, ilustrando revistas de izquierda como *Claridad*, *Unión Gráfica* o *Bandera Proletaria*. También ilustró libros de bajo costo de escritores del grupo de Boedo, por ejemplo “Tinieblas” de Elías Castelnuovo. Véase: MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los Artistas del pueblo 1920-1930...** op. cit.; GIÚDICI, Alberto. “Abraham Vigo, creación y militancia, conjugación de la vida”. *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Año 8, N°84, noviembre de 2004. Pág. 4.

²⁶¹ Esta observación es algo relativa. Entre las obras que pertenecerían a su etapa en Mendoza, “Curaos” (1945) y “Siesta” (1946) son especialmente interesantes, ya que mantienen algo de su antigua estética “anarquista”. De acuerdo a Miguel Ángel Muñoz, en el Buenos Aires de los años '20 circuló un estudio de Kropotkin interpretando a los personajes del novelista Máximo Gorki: “La capa de la sociedad en que Gorki tomó los héroes de sus primeros cuentos cortos...es la de los vagabundos de la Rusia meridional: hombres que han roto con la sociedad normal; que no aceptan jamás el yugo del trabajo constante”. Tanto los borrachos –que han dejado sus herramientas – para el canto y la bebida, como la pareja de agricultores que sueltan sus azadas para dormir una íntima siesta -¿después del amor?- sobre la tierra, pueden confirmar esta apreciación. Vigo no pareció adherir a las representaciones heroicas del obrero marxista, sino más bien a las “estrategias” de los marginales para evitar la humillación constante. La “Siesta” es un grabado realizado al barniz blando y que actualmente se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú-Casa de Fader”. Véase: MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los Artistas del pueblo 1920-1930**. Op. cit., pág. 20.

²⁶² Los datos de su estancia en Mendoza, son dispersos. Que habría vivido en la calle Las Heras 282 de Godoy Cruz, se sabe a partir de material postal enviado por Julio Cortázar desde la provincia. El escritor fue su huésped por unos meses de 1943, cuando llegaba a Mendoza como profesor interino de la Facultad de Filosofía y Letras de la naciente universidad. Este contacto se habría entablado a través del grabador Sergio Sergi. Años más tarde, Vigo se trasladaría a Chacras de Coria. Dentro de la SAAP, ocupó los cargos de Secretario General en 1943 y de Presidente de la SAAP filial entre 1945-1946. Entre los datos biográficos recogidos, figura que habría organizado talleres de títeres en algunas chacras pero no hay información que confirme que ejerció la docencia e incluso profundice en su militancia política. La vida aquí no lo desvinculó con Buenos Aires, donde seguía exponiendo: “La Peña” (1941), Salones Nacionales y a la vez era el delegado en Capital de la SAAP local. En 1947, una vez mejor de su afección pulmonar, volvería a Buenos Aires. Véase: CORTÁZAR, Julio. **Cartas: 1937-1963** (Edición a cargo de Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

“Nazifascismo”. Escudada en una lectura superficial sobre la técnica del autor, la crónica de *Los Andes* –y a la inversa- fue menos aclaratoria: “Abraham Vigo...tiene su posición dramática en ‘Nazifascismo’,...de una notable limpieza de ejecución y vertebral simbolismo temático”²⁶³.

A mediados de los ‘30, Vigo había comenzado la serie “Los simbólicos” y su “Nazifascismo” se asemeja mucho a otros aguafuertes como “El Columpio” (s/f), “Tierra (vampiros)” de 1936 y “Capitalistas” de 1935. La figuración –al borde de la caricatura- volvía grotescos o monstruosos a los personajes: hombres medio enanos, con garras y pezuñas, calvos y barrigudos parecen ser los capitalistas, que han acumulado montañas y bolsas de monedas recortadas en un paisaje fabril. En otra imagen, un militar de orejas de vampiro parece mecerse en un abrazo con un capitalista; ambos sobre el cuerpo curvado de una mujer desnuda y atada de pies y manos (“El columpio”). La explotación aparece representada por los vampiros, esta vez junto a un arado y succionándole sangre a un campesino desnudo y acostado sobre el terreno labrado (“Tierra”).



Figura 18 - *Nazifascismo*, Abraham Vigo, aguafuerte, 1945. “Tercer Salón de Acuarelistas y Grabadores”, SAAP filial Mendoza.

²⁶³ “Notas de Arte. Un Saldo positivo deja el III Salón de Acuarelistas y Grabadores que se clausura hoy”. *Los Andes*, domingo 5 de agosto de 1945, pág.11

En “Nazifascismo”, esta galería de demonios volvía a poblar la imagen. Saliendo de un túnel sobre un caballo y entre cruces clavadas en el suelo, una mujer desnuda (¿la libertad? ¿la democracia? ¿la humanidad?) empuñaba espada y escudo, siendo asaltada de atrás por un militar armado y adelante por un capitalista con un mazo²⁶⁴. El gesto violento era sobre todo ejercido por el militar, quien jalaba del cabello a la mujer y le clavaba una bota entre las ancas al caballo.

La apelación a símbolos de carácter genérico, que desde 1935 venía realizando Vigo, podría vincularse con el primer momento de internacionalización del antifascismo y la construcción de la imagen del enemigo nazi. Como lo ha analizado Andrés Bisso²⁶⁵, el discurso de Georgi Dimitrov en Moscú, para el “VII Congreso Mundial de la Internacional Comunista” de 1935 fue central, proclamando y popularizando la idea “de la necesidad de Frentes Únicos y Populares en todo el mundo para *luchar frente a Hitler y Mussolini* y contra cualquier posible nuevo representante de la *‘dictadura terrorista’* descarada, de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y *más imperialistas del capital financiero*”. Siguiendo esta línea, tanto el capitalismo, imperialismo como el fascismo estaban aliados e identificados, y en el marco de la obra de Vigo, la caracterización del enemigo era monstruosa.

Justamente por esa plasticidad de la identificación del “fascismo”, Bisso señala que “en los países latinoamericanos los Frentes Populares se pensaron para hostigar a las dictaduras o regímenes fraudulentos nacionales más que para resistir el avance del ‘fascismo’ real”.

Esto explica que hacia 1937, la lucha antifascista tomaba color local y el propio Vigo asumía postura en ella. El 7 de julio firmaba junto a un importante número de intelectuales y artistas la declaración fundacional del “Comité contra el

²⁶⁴ Agradezco a Silvia Benchimol la observación del lugar que ocuparon matrices simbólicas del arte y la literatura clásica occidental para artistas del siglo XX. Rubens, Poussin y David –por citar los casos más conocidos-, representaron episodios mitológicos como “El rapto de las hijas de Leucipo” y el “Rapto de las Sabinas” que –como en la obra de Vigo- tenían a la mujer por víctima de actos salvajes. Si bien con variantes de sentido, éste fue un modo común de oponer la civilización a la barbarie, la ley a la fuerza, como también señalar los límites difusos entre la seducción y el crimen. El mismo Picasso, entre la 2da Guerra Mundial y la guerra de Corea, retomaría este tema, en un diálogo con la propia historia del arte como modelo y aquellos núcleos dramáticos, cuya humanidad, trasciende las épocas. Sin agotarse en la presente investigación, la génesis de las imágenes de Vigo deberían retomarse en otro estudio.

²⁶⁵ BISSO, Andrés. “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo”. [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010] En: < <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2000vol13no204.pdf> >, pág. 4

racismo y el antisemitismo de la Argentina”²⁶⁶. En él se expresaba que el problema judío había dejado de ser meramente teórico y era deber contrarrestar la “campana antisemita de descrédito y de calumnia contra el judío, sea cual fuere su ubicación social; persecución llevada por elementos que se pretenden nacionalistas y que sirven, así, a fines inconfesables, al servicio de gobiernos extranjeros que han hecho de la brutal y cínica persecución al judío el núcleo de toda su política nacional”²⁶⁷.

La defensa de las instituciones democráticas, el reconocimiento del papel de la colectividad judía –*de cualquier clase social*- en el progreso nacional y de la apertura liberal de la Constitución Nacional, señalaban no sólo el deslizamiento a constituir frentes más amplios por parte del partido comunista en Argentina – unido en luchas comunes con un arco de tendencias políticas- sino también que la unidad era una alternativa posible para enfrentar a los gobiernos militares o de fuerza que gobernaban el país, casi ininterrumpidamente, desde inicios de los ‘30.

La presentación de un militar que, violentando a una mujer, intentaba dirigir la marcha de su caballo, podía resultar más que una reflexión sobre la Segunda Guerra Mundial, conflicto por cierto disuelto hacia mayo de 1945 con la rendición de Alemania en Francia. Si las fuerzas aniquiladas por los Aliados habían crecido en la Argentina, la imagen de Vigo podría cristalizar la sensación de peligro para un país donde las fuerzas armadas intentaban el “continuismo gubernamental” de signo filofascista.

La acción individual de Abraham Vigo -en un salón con perfil público más bajo que los salones de Cuyo-, se multiplicaría unos meses más tarde. La serie de exposiciones que apoyó o se negó a prestar participación la SAAP local desde

²⁶⁶ Como Bisso lo ha señalado, participó del Comité un grupo heterogéneo: demócratas progresistas, radicales antipersonalistas, socialistas y radicales posteriormente intransigentes. Del campo cultural, estaban los reformistas Deodoro Roca, los escritores Álvaro Yunque y César Tiempo. Junto a Vigo participó Juan Carlos Castagnino, ambos ligados al partido comunista. Más tarde también se uniría Jorge Luis Borges, ligado a posturas más conservadoras. BISSO, Andrés. “La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 2007. Pág. 17. [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010] <http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=399>

²⁶⁷ Folleto de 1938, en: BISSO, Andrés (Comp.). **El antifascismo argentino**. Buenos Aires: Buenos Libros-CeDInCI Editores, 2007, págs. 126-128.

septiembre de 1945, se alinearían al calor del reposicionamiento de los sectores para exigir la urgente normalización institucional y el fin del aislamiento diplomático²⁶⁸.

La “Exposición Homenaje a Bernardino Rivadavia”, la “Exposición Homenaje a la España Republicana” y la suspensión del “VI Salón de Cuyo”, permiten divisar las alianzas y estrategias de los artistas de la SAAP para conformar frentes políticos que intentaban definir, más que soluciones futuras, los valores que debían ser defendidos. La experiencia histórica y su galería de “héroes”, pasados o recientes y nacionales e internacionales, fue convocada como un norte a la vez que era un “capital” a disputar. Al mismo tiempo se reencauzaban antiguas preocupaciones y las formas tradicionales del arte pasaban a un segundo plano o transformaban su contenido. Otras veces los artistas prefirieron las palabras y la urgente militancia.

Entre el 6 y el 15 de septiembre, la SAAP realizó en la galería Giménez la “Exposición Homenaje a Bernardino Rivadavia”. Con ella se adhería a la abultada agenda de eventos que organizó la “Comisión democrática”²⁶⁹ y el “Partido Reformista” de la Universidad Nacional de Cuyo²⁷⁰, para homenajear al primer presidente argentino en el centenario de su fallecimiento. Éstos no eran los únicos eventos, la Junta de Estudios Históricos y sobre todo las instituciones de gobierno se aseguraron el inicio de las jornadas celebratorias.

El 1 de septiembre, con un desfile cívico que terminaba en la intersección de Rivadavia y San Martín -donde se iba a colocar una placa de homenaje- el interventor Aristóbulo Vargas Belmonte se dio cita en nombre del estado oficial provincial. Al día siguiente, también sería colocada una placa en la esquina de Rivadavia y 9 de Julio, pero esta vez por la “Comisión democrática”. La

²⁶⁸ En agosto de 1945, el gobierno de facto de Farrell levantaba el estado de sitio y prometía prontas elecciones. Esto fue interpretado como los últimos gestos de un debilitado gobierno. Paralelamente, Perón comenzaba a definir su ascenso. Primero desde la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943, luego desde el Ministerio de Guerra y la vicepresidencia en 1944. Si bien no contaba con el apoyo de los partidos políticos mayoritarios y la intelectualidad progresista, el nuevo líder se apoyaría en la dirigencia obrera y en militares más jóvenes. CATTARUZZA, Alejandro. **Historia de la Argentina 1916-1955**...op. cit., pág. 181 y ss.

²⁶⁹ La Comisión democrática estaba integrada por el Dr. Carlos V de la Rosa, Mario Riquelme, Elisa B. de Vigo, el periodista José Barchilón, José A. Funaro y el médico socialista Juan Maurín Navarro. Los actos que organizó esta comisión contaron con la adhesión del Centro Republicano Español. *Los Andes*, sábado 1 de septiembre de 1945, pág. 5, col. 3-5.

²⁷⁰ En ese marco de tensiones, Marcelo Santángelo recordaría la toma de la Universidad en la primera semana de octubre. La afinidad con la Unión Democrática y la defensa de la autarquía universitaria, serían los pilares de una toma que tuvo entre los 50 alumnos y los 5 profesores, a Julio Cortázar. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Marcelo Santángelo”, Mendoza, 14 de octubre de 2005.

polarización de los actos fue captada por *Los Andes*, que los situó en columnas enfrentadas.



Figura 19

Publicidad “Exposición Homenaje a Bernardino Rivadavia”
Los Andes, 6 de septiembre de 1945, pág. 5, col. 1

La orientación que le dio la SAAP a estos actos quedó aclarada en el discurso de apertura de la “Exposición Homenaje a Bernardino Rivadavia”. Las palabras de José Manuel Gil concentraron la atención por encima de las obras plásticas, las que ni siquiera se registraron. En esta línea, Gil reivindicó la figura del prócer homenajeadado como paladín de la “Cultura, la Democracia y la Libertad”, mientras se enumeraba la obra rivadaviana en lo relativo al estímulo a las Bellas Artes y a la educación. Pero sobre todo, fue oportuno hacer pública la posición de los artistas y asegurar que no era una adhesión circunstancial a la “Comisión popular”, sino un pronunciamiento.

El discurso de Gil se hacía eco de la abstención, por parte de SAAP central, a presentarse al Salón Nacional²⁷¹. Esta noticia pudo ser recibida por Roberto Azzoni en una carta que le envió Juan Carlos Castagnino el 3 de agosto de 1945, en la que le confiaba la no participación en el salón oficial, la firma de cerca de 100 artistas de la declaración opositora y la decisión de realizar el “Salón Independiente”²⁷².

Si bien no había aún salón oficial, la estrategia local fue la de hallar un espacio de participación activa pero también opositora a los sectores oficiales y a

²⁷¹ Sobre este punto, véase: GIUNTA, Andrea “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, pág. 153 y ss. En. PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras). **Tras los pasos de la norma...** op. cit.

²⁷² CASTAGNINO, Juan. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, 3 de agosto de 1945. Citado en: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Op. cit., pág. 32.

favor de lo que se entendía como la alta política: “la de la justicia, la de la razón, *no la de la fuerza*”²⁷³.

Las palabras de Gil estaban cercanas a las que escribiría Berni días más tarde, cuando equiparaba al “Salón Independiente” realizado en la calle Florida, con la multitudinaria “Marcha de la Constitución y de la Libertad” del 19 de septiembre, que reunía a un amplio frente político, especialmente de clase media, desde socialistas y comunistas hasta radicales, conservadores y demoprogresistas:

Lo extraordinario es que contra todos los atajos puestos durante años a los artistas para mantenerlos dentro de inoperantes y estrechas fronteras convencionales de un mundo purista y romanticoide, éstos rompen colectivamente su propio cerco, y el ajeno, para mezclarse, como corresponde, a la gran masa ciudadana que lucha por la causa de la democracia argentina sin cuyo imperio, ..., no existe probidad espiritual ni clima propicio necesario a la libre expansión de la personalidad humana²⁷⁴

Es interesante la coincidencia de apelar al discurso. Quizá en el caso local, Gil se rehuía a presentar artistas y legitimar búsquedas estéticas –interés frecuente de anteriores exposiciones-, para reforzar que el contrafestejo era también una renuncia:

Es una postura de alta política, pues hacemos el *sacrificio de nuestros intereses inmediatos* (sic) y nos enrolamos en la gran cruzada por la Libertad y por la Democracia, a la cual nos debemos como hombres libres y como argentinos²⁷⁵

Si bien parece que no han sido estudiadas las pugnas por la interpretación de la historia nacional y su emergencia pública durante el agitado 1945 mendocino, Alejandro Cataruzza da algunas pistas al investigar las visiones del pasado realizadas por el partido comunista argentino, a las cuales también se asemeja, con algunos matices, el discurso de Gil.

²⁷³ “Se inauguró la Exposición de Homenaje a Rivadavia”. *Los Andes*, 7 de septiembre de 1945, pág. 5, col. 3 -5.

²⁷⁴ BERNI, Antonio. “El Salón Independiente”, *Antinazi*, 27 de septiembre de 1945, pág. 7. Citado por: GIUNTA, Andrea “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, pág. 155. En. PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras). **Tras los pasos de la norma...**op. cit.

²⁷⁵ “Se inauguró la Exposición de Homenaje a Rivadavia” ...op.cit, pág. 5, col 5. [el destacado es nuestro]

Sobre todo desde 1935, el partido comunista argentino comenzaba a recuperar signos y figuras patrias como alternativa a la lucha directa por la revolución proletaria - centrada en la idea de una clase internacional- y a fin de constituir frentes más amplios. Hacia 1945, el panteón de Mayo y cierta tradición liberal y progresista, sería evocada “contra los agresores nazifascistas” y en defensa “de la existencia libre y soberana de la Nación Argentina”²⁷⁶.

Si bien no se puede afirmar que la posición de la SAAP se debió exclusivamente a la gravitación filo-comunista de muchos de sus integrantes, la exposición en homenaje a Rivadavia, pudo representar un alineamiento común con diversos sectores –radicales, socialistas, demócratas y comunistas- en un contrafestejo opositor a la intervención federal, las clases militares y las cúpulas eclesíásticas que los apoyaban.

Los matices que incluía la SAAP local a la versión del pasado, hacían de Rivadavia un progresista en materia educativa y cultural, mientras otros aspectos de su obra eran obviamente soslayados.

A su vez, en el cuadro mayor de los homenajes rivadavianos, los argumentos podían ser semejantes y debía ser necesario hacer distinciones. Si la apelación general era a la constitución nacional y la democracia, lo más importante para darle veracidad era que quien sostenía el discurso fuera realmente consecuente con lo que defendía. En este caso, la identificación de las fuerzas armadas con Rivadavia no podía menos que quedar debilitada y por extensión, la validez popular de los actos que organizaran.

En la línea de identificaciones y homenajes, septiembre del ‘45 continuó siendo agitado y llevó a algunos artistas a congregarse en masivos actos partidarios. El domingo 9 de septiembre se realizó el 1er acto del partido comunista provincial entre las calles San Martín y Córdoba, célebre punto de mitines comunistas²⁷⁷.

²⁷⁶ CATTARUZZA, Alejandro. “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”. *A contra corriente*. Vol 5., N°2, 2008. Pág. 169. [en línea] [consulta: 21 de enero de 2010] < www.ncsu.edu/project/acontracorriente >

²⁷⁷ Después de vedas y persecuciones políticas, el partido comunista salía de la clandestinidad. Posiblemente el campo estaba preparado por la debilidad del gobierno de facto nacional, el impacto del triunfo aliado y el apoyo indiscutible de la prensa de mayor alcance local como *Los Andes*. Se podría pensar que *Los Andes* intentó resaltar más que un acto de izquierdas, la actitud del partido de convocar otras fuerzas. Sin embargo, en entrevista realizada al Sr. Julio Castillo, ex miembro del “Sindicato de Prensa” y actual representante del

Abraham Vigo, Hércules Solari, Roberto Azzoni y el periodista Reinaldo Bianchini ocuparon un lugar en el palco junto a los referentes políticos, Benito Marianetti y Ángel Bustelo, entre otros²⁷⁸.

El clima de frente amplio no sólo lo dio la presencia de representantes de la “Comisión Pro Unidad Democrática”²⁷⁹ y del “Partido Demócrata Nacional”²⁸⁰ sino también la convivencia de íconos y símbolos, por cierto, muy heterogéneos: retratos de Mariano Moreno, Sarmiento, Rivadavia, Alberdi y San Martín se codeaban en un tiempo con las figuras de Stanlin, Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Marianetti, pero también con las más impensables de Roosevelt, Harry Truman y el líder chino Chiang Kai-Shek²⁸¹. La inmediatez histórica y el posicionamiento de estas figuras en las alianzas antifascistas de la 2da Guerra Mundial, permitían tan disímil convivencia²⁸².



Figura 20

Mitín del partido comunista
9 de septiembre de 1945, Mendoza

Imagen de *Los Andes*,
10 de septiembre de 1945, pág. 6

“Círculo de Periodistas”, el periodista comentó que *Los Andes* respetaba mucho al líder principal, Benito Marianetti, como también Castillo recordó haber participado de los actos comunistas en tal punto urbano de la ciudad de Mendoza. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Julio Castillo”. Mendoza, 27 de enero de 2010.

²⁷⁸ *Los Andes* detalló la presencia de Gregorio Cosarinsky, José Federico García, Guillermo Madariaga, Sr. José Miguel Zárate, Antulio Lencinas, Juan I. Spósito, Francisco del C. Lucero y un núcleo de damas. “Crecido público congregó el primer acto del p. comunista realizado ayer en esta ciudad”. *Los Andes*, lunes 10 de septiembre de 1945, pág. 6, col. 3.

²⁷⁹ Integrada por el Dr. Luis Vitale, Antonio Ordóñez Riera, Elías Villanueva, Dr. Celio Fichetti y Dr. Guillermo Canale. *Ibidem*, pág. 6, col. 3

²⁸⁰ Fue representado por: Roberto Videla Zapata y Mario González. *Ibidem*, pág. 6, col. 3

²⁸¹ Cabría instalar una pregunta de difícil respuesta, ¿fueron los artistas que apoyaron este acto los productores de sus carteles e imágenes? Política norteamericana de persecución anticomunista en el marco de la Guerra Fría, lo mismo que el líder republicano chino frente al comunismo de su país durante la “Larga Marcha”.

²⁸² La presencia de los líderes norteamericanos parecería más entendible si se imagina que el panorama político aún no era el de la Guerra Fría y su profunda persecución anticomunista. Resuena con mayor extrañeza la figura del líder republicano chino quien en los '30 realizó una cruenta matanza comunista que derivó en la conocida “Larga Marcha”.

Así, en una estrategia que anticipaba carreras electoralistas²⁸³, el Himno Nacional fue entonado junto al de la “Internacional”. El cartel de la hoz y el martillo –al centro del grabado y de la extensísima nota reproducida por *Los Andes*- pudo elevarse junto a las banderas de la recuperada Francia, de EE.UU, Gran Bretaña y de la infortunada República Española.

En el calendario de efemérides, el día de la Raza sería el siguiente campo de disputa. Un grupo de artistas se adhirió expresamente a la imagen republicana y popular de la madre patria, participando de la “Exposición Homenaje a la España Republicana” organizada por la flamante ADEPA.

Entre los actos rivadavianos y el mitín del partido comunista, el 6 de septiembre quedaba constituida la “Asociación Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas” (ADEPA)²⁸⁴. Por su formación, la nueva entidad significaba un desplazamiento de algunos miembros de la SAAP –filial local-, escritores e intelectuales del Círculo de Periodistas, a un frente de lucha más definido. Roberto Azzoni, Julio Giustozzi, José Manuel Gil, Rafael Montemayor, Hércules Solari y Abraham Vigo fueron los artistas que suscribieron a la declaración:

1°) Sumar la militancia y acción democrática de sus integrantes al sentimiento unánime del país por la recuperación de sus instituciones democráticas y por el cese del gobierno de fuerza

2°) Coordinar los esfuerzos...a favor de la cultura del pueblo, depositario de la soberanía nacional y artífice de la grandeza de las naciones²⁸⁵

Aunque efímera, esta entidad se diferenciaba de las antiguas asociaciones para la institucionalización y profesionalización del campo cultural; el móvil de su

²⁸³ Para el análisis de las alianzas partidarias antiperonistas y pro el restablecimiento de la democracia en Mendoza, véase: GARZÓN ROGÉ, Mariana. “Hay que pasar agosto. Un acercamiento a la Mendoza de 1945 a partir de la restitución de una jornada”. *Jornadas de Historia y Memoria de la dirigencia política argentina*, 2007. [en línea] [consulta: 27 de enero de 2010] < <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/garzon.pdf> >

²⁸⁴ Entre los intelectuales participaron Reinaldo Bianchini, José Barchilón, Armando Bermejo, Américo Calí, Juan Draghi Lucero, Jacinto de la Vega, Antonio di Benedetto, Vicente Juan Beral, Edmundo Moretti, Vicente Nacarato, Guillermo Petra Sierralta, Anibal Petra Sierralta, Isidro R. Peña, Enrique Ramponi, Jacobo Sevilla, Lázaro Schallman, Ricardo Tudela, Casiano A. Vega. “Se creará una entidad que agrupe a Escritores, Periodistas y Artistas”, *Los Andes*, 2 de septiembre de 1945, pág. 4, col. 4-5. Días más tarde también se suscribieron: Lorenzo Domínguez, Pablo Vera Sales, Juan Scalco, Luis Rosas y Ángel Oliveros. “La A. Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas se formó”. *Los Andes*, 6 de septiembre de 1945, pág. 7, col.7.

²⁸⁵ *Ibidem*, pág. 5, col. 4

unidad era la apelación al restablecimiento de las instituciones democráticas y el cese del gobierno de facto²⁸⁶.

La organización y el carácter de los eventos que auspiciaría ADEPA para el día de la Raza, pudieron tener fuentes de estímulo muy cercanas, que no eran por cierto la conmemoración del Descubrimiento de América²⁸⁷. El 10 de septiembre recibieron la visita del poeta Raúl González Tuñón, célebre defensor de la España republicana, que venido de Chile, daría una charla sobre “la literatura de hoy” y leería sus poemas²⁸⁸.

Al mes siguiente, la asociación realizaba sus primeros actos públicos en la provincia y éstos fueron por partida doble. En el cine Fantasio y con acceso gratuito, cuadros de música, danza y canto español dieron una cuota de color y encuentro festivo; *Los Andes* y *La Libertad* llegaron a reseñar que numeroso público tuvo que quedarse fuera²⁸⁹.

No obstante, los discursos alusivos de Guillermo Petra Sierralta –presidente de ADEPA- y del poeta Alfredo Bufano, “señalaron de manera elocuente y sentida el

²⁸⁶ Esta asociación pudo tener como antecedente cercano a AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) conformada hacia 1935 en Buenos Aires y con vida hasta 1943, y en la cual –al menos en sus salones- participaron varios miembros de la SAAP central e incluso Abraham Vigo. Con todo, “las formas de convocatoria de los Frentes Populares aportaron el modelo” de este tipo de agrupaciones en torno de la defensa de la cultura y la lucha antifascista en numerosas ciudades europeas y americanas. Véase: WECHSLER, Diana. “Imágenes en el campo de batalla”. En: CATARUZZA, Alejandro y otras. **Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)**...op.cit.

²⁸⁷ Los festejos oficiales –incluso *Los Andes* hizo lo propio con el suplemento alusivo- giraron en torno a actos escolares y civiles sobre el aniversario del Descubrimiento de América. En la otra vereda, el Hogar del Club Español – núcleo de personalidades adictas al régimen de Franco- realizó una cena en homenaje al “Día de la Raza” y a beneficio del Hospital Español. *Los Andes*, publicó sólo una foto y un epígrafe sobre el festejo, en columna contrapuesta a la fotografía de la exposición auspiciada por ADEPA. “Acto a beneficio del Hospital Español”. *Los Andes*, sábado 13 de octubre de 1945, pág. 5.

²⁸⁸ “El poeta González Tuñón, que arriba hoy, da una charla mañana”. *Los Andes*, 9 de septiembre de 1945, pág. 9. La obra del escritor y periodista Tuñón se politizaría hacia los '30 y la guerra civil tuvo un lugar privilegiado. Después de un viaje a España, en 1936 publicó “La Rosa Blindada: Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios”. En 1937 Participó del “Congreso de Escritores Antifascistas” y fue corresponsal en España del diario porteño *La Nueva España*. El “heroísmo” miliciano y popular, y el paisaje de “muerte”, tiñen sus poemas y algunos fragmentos se convierten en verdaderas consignas de resistencia. SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Cap. VI “Raúl González Tuñón: el margen y la política”, pág. 176.

²⁸⁹ Entre los números musicales se versionaron obras de Manuel de Falla, Enrique Granados y Pablo Sarasate, tres de los más importantes compositores académicos españoles de principio de siglo XX. Sus obras, aún con diferencias de estilo, contenían reminiscencias de ritmos y melodías populares ibéricas. Es pertinente aclarar que Manuel de Falla ya estaba exiliado desde 1939 en la provincia de Córdoba. Por otra parte, los actos en el Fantasio también incluyeron la interpretación del actor Osvaldo Vélez, de fragmentos del poemario “España: aparta de mí ese cáliz” que el peruano César Vallejo realizó en 1937. Este poema fue una de las más modernas construcciones, un escenario de palabras accidentadas como la propia guerra y de tópicos sufrientes como la Madre –España republicana- y sus hijos. “Conmemorose ayer el Día de la raza”, *La Libertad*, 13 de octubre de 1945; “Alcanzó lucidos contornos el acto de Homenaje a España Republicana realizado ayer en el Fantasio”. *Los Andes*, sábado 13 de octubre de 1945, pág. 6, col 1-7. Agradezco a Federico Echave la mención sobre los músicos españoles.

drama y la esperanza de España”²⁹⁰, lo que hacía evidente que el homenaje era a una república “simbólica”. A seis años del triunfo del general Franco, reeditar utopías de un proyecto democrático incumplido, no era acción suficiente para ocultar la imagen devastada de España por la guerra, el exilio, las purgas y el aislamiento internacional. La madre patria estaba “transida en angustia, aún en los actuales momentos en que la libertad alumbra para el mundo una nueva era”²⁹¹.

Para los voceros de ADEPA, pareja inquietud atravesaba Argentina, una de las hijas de la hispanidad. En la línea de identificaciones, España daba una dramática lección histórica y en tiempos de balance, debía ser “cada vez más fuerte,...más categórica la determinación por cortar de raíz y *en todas partes*, cualquier semilla o vástago que pretenda reeditar el intento regresivo”²⁹².

Reforzando esta lectura, el lugar del intelectual comprometido -“tomando ora la pluma ora la espada”²⁹³- fue referido por Alfredo Bufano²⁹⁴. Para el poeta local, los grandes nombres de la literatura española no habrían doblegado sus versos al régimen actual, donde por cierto no había que buscar a los auténticos creadores:

¿Podéis creer, si incurrir en bajeza de espíritu, que Manrique, si hubiera vivido ahora, en la España dolorosa de hoy, habría cantado con semejante voz a los que hicieron de la fuerza y la violencia su única ley? ¿Podéis creer que su voz sin fronteras se hubiera elevado para ensalzar a los déspotas? Los tiranos no tienen poetas, sino esbirros y lacayos. No tienen brigadas de héroes, sino jaurías de mercenarios...²⁹⁵

Las figuras de Cervantes a Antonio Machado, se actualizaban como un paradigma para los artistas y escritores locales, que en los tiempos que se debatía el país, le debían al pueblo y la cultura, hazaña semejante.

²⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 6, col. 1

²⁹¹ *Ibíd.*, pág. 6, col. 1

²⁹² *Ibíd.*, pág. 6, col. 3

²⁹³ *Ibíd.*, pág. 6, col. 5-7.

²⁹⁴ El apoyo a la España republicana no habría sido la posición inicial de Bufano al desencadenarse la Guerra Civil. De acuerdo a Lacoste, Bufano habría firmado declaraciones públicas de adhesión a Franco junto a Carlos Ibarguren, Manuel Gálvez, Vicente Sierra y otros intelectuales tradicionales. Quizá con el correr de los años y un conocimiento más profundo de los hechos, Bufano optó por otra posición. Véase: LACOSTE, Pablo: **El socialismo en Mendoza y en la Argentina...** op. cit., vol. II, pág. 72.

²⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 6, col 5-7.

Figura 21

Vista de la exposición, artistas y público asistente. Homenaje a la España Republicana en el Círculo de Periodistas, Mendoza

Imagen de *Los Andes*, sábado 13 de octubre de 1945, pág. 5



La “Exposición Homenaje a la España republicana” fue el otro evento auspiciado por ADEPA. En las galerías del Círculo de Periodistas al 166 de la calle Godoy Cruz, el 12 de octubre de 1945, se dio apertura a la exhibición con palabras del periodista Reinaldo Bianchini.

Nuevamente fueron recordados escritores, escultores y pintores –algunos exiliados en la Argentina, como Rafael Dieste, María Teresa León, Rafael Alberti y Maruja Mallo-, puntas de un iceberg de resistencia cultural.

La defensa del arte y la cultura fue el tópico del discurso de Bianchini. Si bien evidenciaba un conocimiento profundo de las acciones de resguardo del patrimonio artístico español en tiempos de barricada²⁹⁶, quedaba implícito que estas “joyas de conducta” podían ser ejemplos a seguir para los artífices del campo artístico e intelectual local:

Y ese pueblo excluido de los derechos de la cultura, del pan y del mando, ha sido fiel a sus genios creadores... Conmueve aún hoy, buscando en el

²⁹⁶ Los reportes y crónicas diarias, las primeras planas, el exilio de miles de españoles y los otros miles que ya habían migrado a Latinoamérica, como el apoyo de grupos de izquierda del comunismo internacional fueron las vías de internacionalización de la Guerra Civil española desde 1936. Como lo ha señalado Wechsler, las ideas de una reestructuración de la vida artística en España en tiempos de la sublevación falangista, circuló a través de *Nueva Cultura* y *La Vanguardia*, órganos de asociaciones de artistas que tenían como objetivo “...una intensa propaganda para que cunda la cultura entre todos los hombres hasta conseguir que una obra de arte, como un libro, llegue a ser indispensable en las casas, como lo es una cama, una silla, una mesa”. Al mismo tiempo llegaron importadas a la Argentina, las revistas: *El Mono Azul*, *Octubre*, *La Hora de España*, que actualizaban la información de los sucesos bélicos como el debate estético-político. Con todo, hacia los '40 fueron diversos los proyectos editoriales que amparados en un campo intelectual “democrático” y antifascista receptaban a exiliados españoles y tuvieron como lema la defensa de los “tesoros humanos” y culturales. Véase: WECHSLER, Diana. “Bajo el signo del exilio”. Pág. 274. En: AZNAR, Yayo y Wechsler, Diana (Comp.). **La memoria compartida**...op. cit. También los artículos sobre *Correo Literario* de Silvia Dolinko y sobre la acción de Joan Merli en el campo editorial porteño de María Amalia García, en: ARTUNDO, Patricia. **Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950**. Buenos Aires: Viterbo, 2008.

recuerdo la claridad de los hechos, que fuera ese pueblo el que consiguió con cariño heroico bajo la metralla, *salvar al gran museo madrileño* en viaje hacia la retaguardia, primero, hacia Ginebra, después, por los caminos nocturnos trágicos de noviembre de 1936. Pienso en el espectáculo enternecedor de aquel soldado improvisado, moreno de tierras labrantías aún, sin letras, ignorándolo todo, que iba con su fusil terciado a las espaldas cuidando los Grecos toledanos. Por las paredes de aquel Madrid se leía entonces: “*No destruyas ningún dibujo, ni grabado, ni pintura. Consérvalo para el [...]te y la cultura reclaman tu ayuda*”²⁹⁷

Si bien el homenaje a España sirvió a las inquietudes e intereses más cercanos y palpables de una porción de la intelectualidad local –en la lucha consensuada por la libertad y la resistencia antifascista-, la exposición hizo visible obras que años atrás se habían solidarizado con la defensa republicana, y que encontraban ahora un momento más propicio para circular públicamente. Este es el caso del proyecto en yeso de monumento a “Barcelona” realizado por Lorenzo Domínguez en 1941 y que sería exhibido por primera vez en Mendoza²⁹⁸.

Agigantada, la iconografía de una madre cubriendo a su hijo bajo los bombardeos aéreos se sumaba a la lista de representaciones literarias, consignas milicianas y carteles de guerra que tenían imágenes femeninas como matriz y que debieron difundirse a través de revistas españolas importadas, periódicos, cartas o postales, como las que los comités republicanos vendían para ayudar a los frentes populares de Madrid y otras ciudades²⁹⁹. Unos, reivindicando el lugar de la mujer en las trincheras, otros haciendo de las madres, la columna simbólica de la república

²⁹⁷ “Inaugurose la Exposición de Homenaje a España”. *Los Andes*, sábado 13 de octubre de 1945, pág 5, col. 1-3.

²⁹⁸ El artista chileno Lorenzo Domínguez, había residido tres meses en Barcelona durante la resistencia de la ciudad en 1938 e incluso había participado de la defensa y el rescate de obras de arte dañadas o en peligro por la Guerra Civil. Después de retornar a Chile se habría instalado en Mendoza en 1941, año de realización del proyecto de monumento a Barcelona. De acuerdo a un texto de Jorge Romero Brest de 1944, Domínguez habría presentado dicha obra en Buenos Aires –campo bien más receptivo que Mendoza- para su exposición en la galería Müller del mismo año. Ya en Tucumán, citaría a su propio proyecto en el dibujo “XX Caída. Espanto del Futuro o Entrada a Barcelona” de la serie sobre el Quijote de la Mancha de 1954. En esta, hacía un uso ecuménico -no devocional- de las imágenes religiosas para significar el dolor y los trastornos de la humanidad. Véase sobre el autor y las obras citadas: [en línea] [consulta: 17 de enero de 2010]

<<http://www.lorenzodominguez.com/CATALOGO/HTMLS/CATVCQ5.HTM>>; ROMERO BREST, Jorge. “Esculturas de Lorenzo Domínguez”, *Correo Literario*, n. 19, 15 de agosto de 1944, pág. 4.

²⁹⁹ Entre las acciones de solidaridad a la República ya mencionadas, en 1938 *Los Andes* informó que el Comité Argentino de Mujeres Pro-Huérfanos Españoles realizaba ventas de flores en calles, teatros, cines y paseos del país para ayudar a la infancia española. De la misma manera, se habrían hecho ventas de postales, que reproducían en escala menor, carteles y material visual republicano con mensajes de alerta y estímulo a la lucha. “Propicia la venta de flores el C. Argentino de Mujeres Pro-Huérfanos Españoles”. *Los Andes*, 28 de octubre de 1938, pág. 4.

perdida, del dolor y la muerte. Como lo ha señalado Diana Weschler, fueron formas convergentes a un modo de representación que “aparecía ‘naturalmente’ eficaz a la hora de plantear la imagen de la destrucción, de los bombardeos que sumieron en el horror a cantidad de poblaciones civiles”³⁰⁰.



Figuras 22 y 23 – Izq. *Monumento a Barcelona*, proyecto de Lorenzo Domínguez, yeso coloreado, alt. 64 cm., 1941. Der. *Espanto del Futuro*, o *Entrada en Barcelona, XX Caída*, Serie del Quijote, dibujo, 51 x 35 cm, c.1954. Ambas en: [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010] <<http://www.lorenzodominguez.com>>

Al parecer Abraham Vigo y Julio Giustozzi también recuperaron motivos semejantes. El primero con el tríptico “Madres” –quizá afín a la serie “Antibélica” de 1953, donde escenificó a una madre en tres tiempos: “Ocupación”, “Resistencia” y “Liberación”³⁰¹-; en tanto que Giustozzi presentó el óleo “Buscando al hijo”.

Si bien la exposición no excluyó los clásicos paisajes que poblaban los salones de la época³⁰², otras obras –de la que sólo se conocen sus títulos- trasuntan que las formas pudieron modelarse sin improvisaciones y teniendo a España y la guerra como horizontes. “Presagio” de Roberto Azzoni, “España eterna” de Rafael Montemayor, “14 de abril” de Ángel Oliveros, “Homenaje a Antonio Machado” de

³⁰⁰ WECHSLER, Diana. “Imágenes en el campo de batalla”...Art. Cit., pág. 39.

³⁰¹ La serie ilustró el libro de Raúl González Tuñón *Nuestra rosa, rosa de América*, publicado por una editorial del partido comunista en 1953. Quizá de allí provenga la información que ubica a “Antibélica” en ese mismo año. De igual modo, Vigo pudo hacer como Tuñón en “Nuestra rosa...”, que llevaba a la edición poemas anteriores sueltos de los años ‘30. Sobre la serie de Vigo: [en línea] [consulta: 26 de enero de 2010] <<http://grabados.org/Vigo/index.htm>>. También, “Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. El resplandor de las palabras” *Nuestra propuesta*, s/f. [en línea] [consulta: 26 de enero de 2010]<<http://www.nuestrapropuesta.org.ar>>

³⁰² Una nómina total de los envíos en: “Una exposición de artes plásticas se inaugura hoy”. *Los Andes*, 12 de octubre de 1945, pág. 4. Col. 7.

Noemí Barchilón y “1945” de Giustozzi³⁰³, fueron las denominaciones - en carácter de lema y dedicatoria- para carbones, óleos y temples.

El lenguaje alusivo de estas imágenes fue definido por Bianchini:

A un *pueblo de realismos*, fresca y finísimos lenguajes plásticos como el de España, le corresponde en simbolismo el lenguaje íntegro del pincel. No ha de ser mera coincidencia que lo mejor de sus artistas le hayan representado siguiéndolo en su alma y costumbres, en sus *varonías civiles* y en el *contorno de su médula popular*³⁰⁴

Para el periodista, no sólo las escuelas regionales sino la claridad del tema confirmaban el lugar que tenía el “pueblo” en el gran arte español, de Velázquez a Goya. Por tanto, allí había que retornar cuando fuese necesario:

Y cuando languidecen las artes...con sus *falsos lastres de acicaladas teorías* y *salones pretenciosos*, buscan su salvamento en un retorno a la vitalidad heredada, viva y justa que guarda en eterna pureza el hombre y el paisajes españoles (sic). Esta verdad sin desmayo es la que le hizo escribir a Antonio Machado, en los grises años de esta guerra de independencia: “*En España lo mejor es el pueblo*”³⁰⁵.

Si por un lado, estas imágenes encauzaban preocupaciones individuales y colectivas de la década pasada, también se actualizaban en un frente común de lucha por la democracia. Aunque los actos en homenaje a la República Española organizados en el cine Fantasio pudieron tener mayor audiencia que la exposición aludida, la búsqueda de un lenguaje popular y de mensaje liberador replicaría muy pronto en el ambiente plástico generando otras alternativas de producción y circulación.

No obstante, la estética figurativa con aditivos modernos sin mayores riesgos permanecería incuestionable, lo que pudo acentuar más aún las filiaciones con una generación de artistas –entre ellos Forner, Urruchúa, Berni y Castagnino- que había

³⁰³ Las denominaciones de las obras pudieron dar múltiples referencias a los sucesos de la Guerra Civil española y sus consecuencias. Por ejemplo, la obra de Oliveros pudo ser un homenaje al 14 de abril de 1931, fecha de proclamación de la Segunda República Española y salida de España del rey Alfonso XIII. En tanto la obra de Azzoni, quizá referenció un paisaje simbólico o de estado de ánimo, cercano tal vez a los ya consagrados trabajos de Raquel Forner.

³⁰⁴ “Inaugurose la Exposición de Homenaje a España”...Art. cit., pág. 5, col. 1-3.

³⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 5, col. 1-3.

seguido muy de cerca las conflagraciones mundiales y desde inicio de los '40 conseguía jerarquizar en la crítica porteña y los salones oficiales un tipo de iconografía representativa de las tragedias más recientes de la humanidad³⁰⁶.

Aún en el olvido y la invisibilidad histórica, las imágenes locales no fueron repentinas ni producidas como hojas de trinchera. Una particular distancia existió entre el perfil del artista y el material visual del bando republicano en territorio español con sus réplicas periféricas.

En el primer caso, la convivencia de las “artes mayores” junto al cartel, la caricatura y el mural efímero confirman que primó la ideología de la resistencia movida por la convicción de la victoria de los leales. Los mensajes de alerta o de sacrificio, la exaltación del coraje miliciano y la muerte como puente para un destino heroico debían ser el estímulo que mantuviera al pueblo en la lucha. Desde esta otra orilla, la caída de la República se asoció al horror y al inicio de conflagraciones mundiales dramáticas y sin sentido, quizá promoviendo la internacionalización del conflicto y la necesaria intervención de la comunidad extranjera.

Se podría conjeturar entonces que los artistas visualizaron algunos lugares comunes: ruinas, edificios devastados, vestigios de obras culturales y quizá cuerpos descuartizados³⁰⁷. No obstante, la apelación al monumento y al homenaje de los “héroes” –como en las obras de Domínguez, Barchilón y Montemayor- señalaban un

³⁰⁶ De las ilustraciones en dibujo, grabados o caricaturas publicados en boletines y revistas de circulación más o menos clandestina y para frentes de apoyo republicano durante los años '30, la obra de muchos artistas pasó al óleo o los grandes formatos. Del mismo modo, de la denuncia más explícita al nacistascismo, la reflexión simbólica sobre la guerra pudo ser más aceptada en salones oficiales. Por ejemplo, la obra “El drama” de Raquel Forner, ganaría en 1942 el primer Premio Nacional de Pintura en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes. Como lo ha referido Diana Wechsler, se movieron en la tensión de los realismos y lo surreal, donde el componente expresionista, el lenguaje moderno moderado y las citas al arte clásico fueron fundamentales. Por otra parte, la crítica de Payró y las publicaciones de la editorial Losada y Poseidón o las revistas como *Saber Vivir* y *Correo Literario* encauzaban las colaboraciones de Berni, Forner, Soldi, Basaldúa entre otros y legitimaban con ediciones monográficas ilustradas una galería de artistas argentinos cuyo lenguaje filtraba los modernos itinerarios de la pintura europea. Junto al papel educativo en materia artística de estas publicaciones, se abría un espacio a la orientación del coleccionismo en los años '40. Véase: WECHSLER, Diana. (Org.) **Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945, Entre los realismos y lo surreal...** op. cit.; También los artículos ya mencionados de Silvia Dolinko y María Amalia García, en: ARTUNDO, Patricia. **Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950...** op. cit.

³⁰⁷ En palabras de Jaime Brihuega, “...heredera igualmente de Goya, esta mirada sobre la guerra entendida como circunstancia...en la que naufragan la razón y el sentimiento fue concebida también como mirada donde naufraga la belleza. De hecho, la mayor parte de los artistas ensuciaron sus paletas, acercaron sus formas a lo grotesco o a lo monstruoso o generaron un clima de desasosiego...” BRIHUEGA, Jaime. “El espejo y el muro. Polifonías y disonancias en un imaginario artístico globalizado”. En: WECHSLER, Diana. (Org.) **Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945, Entre los realismos y lo surreal...** op. cit., pág. 40

ejercicio por la memoria, posible sólo a la distancia y en un momento de reflexión que superase la impotencia y la parálisis ante los hechos.

En el caso Argentino, la incertidumbre de los tiempos por venir requería de este tipo de memorias activas, aunque no siempre desembocaran en un programa estético preciso. Como corolario de agitados meses, el “IV Salón de Cuyo” fue suspendido y se comunicó la decisión societaria desde las páginas de *Los Andes*:

La SAAP, filial Mendoza se reunió en Asamblea Extraordinaria, el 10 de noviembre de 1945 para evaluar la situación por la cual pasaba el país. Después de un prolongado debate se adoptaron las siguientes medidas:

1°. Adherirse al movimiento democrático que realiza la ciudadanía argentina, pro restablecimiento de la normalidad constitucional sumando su acción y esfuerzo a la Junta Coordinadora, nombrando en su seno un representante ante dicha entidad.

2°. Suspender la exposición anual societaria denominada “Salón Anual de Cuyo”...por cuanto la intranquilidad reinante y la subversión institucional no es clima propicio para las superiores manifestaciones del arte y la cultura.

3°. Dedicar todo su esfuerzo en lucha por el levantamiento del estado de sitios y el pleno goce de los derechos...que acuerda nuestra Constitución Nacional; la lucha contra el “nacifascismo”, “falangismo”, “peronismo” y “continuismo gubernamental”.

4°. Adherirse por unanimidad a la manifestación de los artistas plásticos cuya culminación ha sido el “Salón Independiente”...no enviar a ningún salón oficial sin excepción y en Mendoza, muy especialmente al Primer Concurso de Artes Plásticas de la Municipalidad de Mendoza, repudiando a todos los artistas que no observaran esa conducta y se prestasen al colaboracionismo³⁰⁸.

Los puntos de la declaratoria societaria señalaban el corrimiento a la adhesión política de sus miembros y la renuncia a participar de salón alguno.

³⁰⁸ “No asistirán a Salones oficiales Artistas Plásticos”. *Los Andes*, 13 de noviembre de 1945, pág. 7, col. 1

En primer lugar, se nombraría un representante de la SAAP filial, en la Junta Coordinadora, lo que reforzaba el lugar de oposición al gobierno provincial y nacional de la entidad de artistas. La Junta Democrática o Coordinadora fue una especie de coalición del partido socialista, el partido demócrata progresista, el partido comunista y de la rama no intransigente del radicalismo local, que en vías del ascenso de Perón, reclamaba la normalización institucional³⁰⁹.

En segunda instancia, la negativa a participar de exposiciones fue un verdadero boicot a lo que una década atrás hubiese representado un logro del campo cultural: los primeros salones oficiales. Si bien por decreto del Comisionado Municipal de la ciudad de Mendoza, en diciembre de 1944 se disponía la creación de “concursos destinados a la promoción de las actividades literarias, plásticas y musicales...”³¹⁰, los reglamentos del “Primer Concurso de Artes Plásticas Municipal” fueron estratégicamente aprobados el 10 de noviembre de 1945 y la inauguración de la exhibición -que debía ser durante los festejos vendimiales- fue adelantada al mes de diciembre³¹¹. Un día después que se publicara la convocatoria municipal en *Los Andes*, la SAAP filial se pronunciaba en su contra, repudiando a todos los artistas -que con la participación del salón- se prestasen al “colaboracionismo”.

Como lo ha referido Mariana Garzón, el Comisionado Municipal era Faustino Picallo, un radical disidente que trabajaba para la intervención militar del general Belmonte, lo que en vías de la conformación de la Junta Coordinadora, le valió la expulsión por la otra rama radical del Comité Provincia y el mote de “colaboracionista”. Picallo, que se zanjaba un lugar en la política y que con apoyo de Perón lograría la gobernación provincial en 1946, pretendía salvar su ilegitimidad

³⁰⁹ Esta filiación pudo ser a la vez una marca de distancia de los núcleos obreros y sindicales, que días posteriores darían nacimiento al Partido Laborista, en claro apoyo a Perón. Véase: GARZÓN ROGÉ, Mariana. “Hay que pasar agosto...”, op.cit., pág. 9 y ss.; MANCOR, Darío y TCACH ABAD, César. **La invención del peronismo en el interior del país**. Universidad del Litoral. 2003. Pág. 376.

³¹⁰ “Proyecto de ordenanza promoviendo actividades literarias, plásticas y musicales”. Decreto N° 2127 -G- del Comisionado Municipal de la Capital. Intervención Federal de Mendoza. Ministerio de Gobierno y Asistencia Social. 12 de diciembre de 1944. Mendoza. Archivo de Digesto de la Municipalidad de la Ciudad Capital de Mendoza.

³¹¹ “Se dio el reglamento del primer concurso municipal de artes plásticas”. *Los Andes*, 11 de noviembre de 1945, pág. 7. Col. 7.

constitucional –como todo gobierno de la época, no había sido elegido por voto popular- con obras públicas y actos de gobierno³¹².

La noción de “democracia” que manejaba Picallo –sustentada en una gestión de “cometidos públicos” y de pretendidas iniciativas culturales como debían ser los concursos artísticos- no tuvo recepción satisfactoria por la SAAP, filial y el primer salón municipal, aunque no se suspendió, fue prácticamente un fracaso en convocatoria.

La ausencia de nombres de prestigio, se obvió tras el objetivo de “alentar la actividad inicial de nuevos elementos artísticos”³¹³ y la exposición municipal duró apenas siete días. El jurado presidido por el comisionado municipal y el ya conocido Gómez Echea³¹⁴, otorgaron los premios a Vicente Abbate, Carlos Varas Gazari, Angélica Irma Massini, Salvador Runno y Juan Carlos Sosa.

Los artistas e intelectuales de ADEPA contraatacaron, entendiendo que este concurso –como el certamen literario convocado casi paralelamente- eran puras maniobras “electoralistas”³¹⁵. Describiendo un año artístico fructífero – por la valía internacional de los docentes de la Academia Nacional de Bellas Artes, la presencia de Abraham Vigo, los nuevos cultores de la plástica provincial y la apertura de las galerías Giménez y Feltrup-, la crónica de *Los Andes* filtró las opiniones negativas que generó el concurso capitalino, reforzando su imagen poco legítima:

Es necesario tener en cuenta estos antecedentes para ubicar en su justo plano el saldo que ofrece el Primer Concurso de Bellas Artes de la Municipalidad...Se llega de inmediato a la conclusión de que no agrega nada nuevo en el orden local y que, por el contrario, *está lejos de dar una*

³¹² Entre sus obras de gobierno, durante la 2da mitad de 1945 se destacaron la creación de la Plaza “Honorio Barraquero”, la inauguración de un campo municipal de deportes e instalaciones sanitarias e higiénicas para el personal obrero de la comuna, también se colocó la piedra fundamental del Panteón Municipal. GARZÓN ROGÉ, Mariana. “Hay que pasar agosto...”, op.cit., pág. 12 y ss.

³¹³ Aunque participaron alumnos de la academia universitaria, había contradicciones en este discurso. Por ejemplo, el premiado paisajista Varas Gazari, contaba con 46 años y una cierta trayectoria en su haber. “Inaugurose el Salón Municipal de Artes Plásticas”, *Los Andes*, 3 de enero de 1946, pág. 7, col. 4-6.

³¹⁴ Dentro del cuerpo del jurado, el Comisionado Municipal tenía voz, pero no voto. Como vocal y en nombre del Poder Ejecutivo de la Provincia, actuó Gómez Echea; representando al Poder Ejecutivo Municipal, Rafael Cubillos y Dante Bufano; en nombre de los artistas, el Dr. Vicente Abbate y Enrique Acevedo. “Designóse el jurado para el certamen de Artes Plásticas”, *Los Andes*, 27 de diciembre de 1945, pág. 7, col. 3.

³¹⁵ “Pidió la ADEPA no se participe en una Justa Literaria”, *Los Andes*, 10 de enero de 1946, pág. 6, col. 4

*sensación real del nivel a que ha llegado la plástica mendocina, aún a través de sus más jóvenes expresiones*³¹⁶

De recursos técnicos deficientes y carentes de “concepto estético”, fueron calificadas las obras de los premiados, lo que contrastaba con la imagen que quería publicitar la gestión oficial. Esa “lealtad y eficacia” con que se presentaba el gobierno de Picallo³¹⁷ –organizador de los primeros salones oficiales-, se perderían con el tiempo. Si bien, y como se verá en las páginas que siguen, las bienales de arte de la ciudad Capital alcanzarán mejor poder de convocatoria hacia 1947, las obras que legitimaron con premios adquisición pasaron a enrollar las listas de acervos perdidos y olvidados.

También las acciones más radicales de los artistas se disolvieron como los propios frentes opositores y la participación en los salones se reanudó con el correr de los años. Sin embargo, las mismas tensiones que impidieron que tras el signo antiperonista se esgrimiese un programa estético preciso, fueron las que activaron debates plástico-políticos ya presentes en el campo cultural. El contacto con otros artistas porteños y latinoamericanos, como las articulaciones con profesionales de corte progresista o asociaciones movidas bajo el ideario de las izquierdas, impulsará los planteos de un arte al servicio del “pueblo”, con alternativas más activas, filtrando y extendiendo los límites de los salones.

³¹⁶ “Se exhiben las obras del Primer Concurso de Artes Plásticas”, *Los Andes*, 5 de enero de 1946, pág. 8, col. 1-4. [El destacado es nuestro].

³¹⁷ GARZÓN ROGÉ, Mariana. “Hay que pasar agosto...”, op.cit., pág. 13.

Argentinos al interior y otras trayectorias

En 1956 con Bermúdez decidimos nunca más mandar obras a un salón que tuviera premios...[...]... yo negaba la forma en que se concebían..., eligen los jurados y no puedes evitar que ellos tengan una opinión distinta a la tuya y son las opiniones distintas las que traen los desacuerdos...y nunca puedes solucionar este tipo de cosas...

Luis Quesada, 24 de octubre de 2005

...Hoy en día no podemos trabajar con los frescos, con las pinturas blandas, los salones ya han pasado. Estamos en el tiempo de los rascacielos, de las grandes masas, de los departamentos horizontales...

Vicente, Quesada, Bermúdez, *El Tiempo de Cuyo*, 6 de marzo de 1960

Por diversas razones y desde mediados de los '50, los salones fueron puestos en cuestión o directamente abandonados. Este capítulo sigue de cerca el proceso de circulación de ideas que habilitaron las exposiciones y los contactos de la SAAP, filial, y cómo estas instancias, señalaron las barreras que debían franquearse.

El “V Salón de Cuyo” de 1947 tuvo un carácter especial. Las salas de la galería Giménez, donde noveles y maestros situaban anualmente sus producciones fueron un espacio compartido con cuatro invitados de “honor”: Juan Carlos Castagnino, Miguel Carlos Victorica, Antonio Berni y Demetrio Urruchúa. Este salón materializaba una serie de contactos con la SAAP central, que – además de la estructura organizativa y el accionar compartido- se habían reducido al intercambio postal y de catálogos de arte entre algunos de sus miembros y a la primera visita de Castagnino a la provincia en 1943, cuando Abraham Vigo se convertía en Secretario General de la filial mendocina³¹⁸.

³¹⁸ GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, Marta. *Mendoza y su arte en la década del '40...*op.cit. pág. 160-161.

Aunque muchas veces viajarían sólo las obras, en 1949 se reiteraron estas visitas. Una de las fotografías del “VI Salón de Cuyo”, dejaba asomar un autorretrato de Berni.

Como lo ha analizado Cristina Rossi, si bien los Salones de Otoño celebrados anualmente por la SAAP central fueron una plataforma de cierta libertad para pronunciamientos estético-políticos –no tenían premios ni más jurado que los propios asociados- Berni prefería enviar retratos en la mayoría de los casos³¹⁹. Aunque el envío a Mendoza no fue una excepción, pudo jugar como una buena carta de autopresentación.



Figura 24 - Vista de la exposición en Galería Giménez. Al fondo, *Autorretrato*, óleo de Antonio Berni. “VI Salón de Cuyo”, SAAP filial Mendoza, 1948.

Si bien las crónicas de las exposiciones no profundizaron en estos intercambios ni en el análisis de los envíos, los catálogos de los salones de 1948, 1949 y 1950, dan cuenta de una participación sucesiva y cada vez más amplia de artistas de Buenos Aires y del resto del país³²⁰. Estos pasaron a jugar en pie de igualdad con los locales, ya que los catálogos apenas aclaraban, junto a los nombres, la procedencia de los colegas foráneos.

³¹⁹ ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...op.cit. pág. 110.

³²⁰ La lista es extensa: Héctor Basaldúa, Jorge Bellini, Domingo Garrone, José Gesualdi, Carlos Giambiagi, Aaron Lipietz, Luis Lusnich, Eolo Pons, Leopoldo Presas, Raúl Soldi, Aquiles Badi, Pedro Bleuzet, Andrés Calabrese, Juan Carlos Castagnino, Felipe De la Fuente, Antonio Devoto, Pablo Eldestein, Mauro Glorioso, César Inga, Elsa Leff, Luis Lusnich, Homero Panagiotopulos, Luis Pellegrini, Sepuccio Tidone, Demetrio Urruchúa, Manuel Zorrilla.

Con todo, y al menos para los artistas más consagrados, ni la SAAP filial fue la única vía de contacto con el ambiente plástico local ni las relaciones se redujeron a la participación en los “Salones de Cuyo”.

Entre fines de agosto y la primera quincena de 1948, cuando el pintor Julio Suárez Marzal asumía la reorganización del Museo Provincial de Bellas Artes que debía instalarse en breve en la antigua casona de verano de Emiliano Guiñazú, eran adquiridas en gestión directa con los artistas las primeras obras de Raúl Soldi, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa entre otros.

Sustentado en un modelo de museo que se pretendía “popular” pero que a la vez sus salas en los jardines y la prestigiosa arquitectura debían hacerlo único en el país³²¹, Suárez Marzal consiguió el apoyo solidario de los artistas –varios hicieron un importante descuento al momento de la compra³²²- e incluso el espontáneo ofrecimiento del propio Berni a realizar gestiones en nombre de la institución provincial durante su próxima estadía en Francia³²³.

Si bien no existen más datos del compromiso contraído por Berni y posiblemente las diferencias ideológicas impidieron que prosperaran estas relaciones –Suárez Marzal era funcionario del gobierno de Faustino Picallo adicto al peronismo-, se puede aproximar cuáles fueron las solicitudes del futuro director del museo local a través de una carta que emitiera al artista rosarino:

...Ya zanjadas estas formalidades previas, procuraremos, si gusta, ampliar las posibilidades de nuestra “tele-colaboración” internacional, estudiando

³²¹ Los proyectos de Suárez Marzal incluían por un lado un Plan Cultural Provincial y por otro, la constitución de un “nuevo” Museo Provincial de Bellas Artes. En el primer caso se llegó a diagramar una estructura orgánica que interrelacionaba la principal biblioteca pública de Mendoza con el museo de Bellas Artes y con núcleos menores llamados “fortines de cultura”, formas que se esperaban más efectivas y menos “espectaculares” que el antiguo proyecto del “vagón de arte”. Por otro lado, el Museo Provincial de Bellas Artes – sin descontar refacciones y bajas poco justificadas de las antiguas colecciones de la institución- incorporaba un parque de esculturas entre cercos de cipreses y la reorganización de salas interiores didácticas que visualizaban los “principales” periodos de la historia del arte occidental. Esto hacía convivir calcos egipcios y clásicos grecorromanos –adquiridos en Chile- con reproducciones a color del Renacimiento al cubismo y los originales de pintores y escultores nacionales y provinciales.

³²² Véase entre otros: MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Recibo de pago por compra de obra de Juan Carlos Castagnino**. Mendoza, septiembre 1 de 1948. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”; MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Recibo de pago por compra de obra de Demetrio Urruchúa**. Mendoza, septiembre 8 de 1948. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”

³²³ MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Borrador de carta a Antonio Berni**. Mendoza, noviembre 7 de 1948. 1 página. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”

cuánto y cómo puede actuarse en aquel país a favor del Museo, ya en la consecución de reproducciones, ya en el aspecto publicitario, ya en el de la [sic] relación (tan fecunda) con instituciones afines...³²⁴

Sin referir presupuestos ni salarios, Suárez Marzal le prometía a Berni como contraparte, la emisión de credenciales, cartas de presentación a ser entregadas en casas de enseñanza o instituciones que el artista sugiriera e incluso un nombramiento como representante formal y técnico del Museo en el exterior por parte del Poder Ejecutivo provincial. La carta de Suárez Marzal tenía un costado persuasivo, esta embajada le sería bien auspiciosa a Berni ya que “le reportaría algunas facilidades de libertad de movimientos, y una consideración sin duda más deferente por parte de las autoridades del Louvre, a la vez que un motivo legítimo para postergar la estada en París”,³²⁵.

Las gestiones que Suárez Marzal imaginaba, coincidían con su ideal didáctico de institución. Frente a un coleccionismo local y privado que no cubriría sus aspiraciones como tampoco lo hizo gran parte del acervo que pertenecía al antiguo museo, el pintor prefería un encadenamiento de calcos escultóricos y reproducciones a color enmarcadas sobriamente y que completase -con obras célebres y grandes firmas-, los principales períodos de la historia del arte occidental y “universal”³²⁶. Como complemento necesario de este organismo, la adquisición de obras de arte argentino se inclinó por los artistas vivos pero ya consagrados, que pasarían a conformar una sala de arte nacional³²⁷.

Tratándose de finales del ‘40, las elecciones no fueron riesgosas: paisajes, retratos, cuadros de figuras y obras medianas de lenguaje abstracto muy leve o de

³²⁴ Ibídem, pág. 1.

³²⁵ Ibídem, pág. 1.

³²⁶ Por más que Suárez Marzal presentase al museo como “revolucionario”, tenía cierto aire decimonónico. Frente al auge de los museos de arte moderno con EE.UU a la cabeza y más tarde Brasil con la Bienal de São Paulo, la denominación, el marco arquitectónico y las refacciones paisajistas debieron pesar incluso en la propia elección de las nuevas colecciones para el museo provincial. El didactismo y el lugar otorgado a las reproducciones parecen sugerir que en el discurso museológico de Suárez Marzal, el arte actual estaba en deuda y en situación de dependencia con las grandes épocas del pasado. El pasado también sufría recortes de acuerdo a los gustos del nuevo director y las posibilidades presupuestarias. Si se revisan la organización de las salas, es posible advertir las preferencias: el arte clásico antiguo, el Renacimiento y de los períodos “modernos” una noción bien flexible del “impresionismo” y el cubismo. Con todo, entre los 100 calcos que se pensaban adquirir desde Uruguay, Francia y España, también se proponía incorporar reproducciones “indígenas” de México.

³²⁷ Además de los artistas ya mencionados, las obras que se adquirieron para esta sala fueron de Roberto Rossi, Donato Proietto, Enrique Larrañaga, Antonio Sibellino, Juan Antonio Ballester Peña, Emilio Centurión, Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Luis Falcini, Alfredo Guido, Juan Del Prete y Enrique Borla, Juan Carlos Castagnino.

escenarios surrealizantes, insinuaban una renovación moderada, como la que exhibía la propia obra de Suárez Marzal. Incluso, el itinerario politizado de varios de los artistas presentes en las salas de arte nacional fue prácticamente soslayado al momento de formar las colecciones³²⁸.

Los debates estético-políticos circularon puertas afuera del Museo Provincial de Bellas Artes y la SAAP local o mejor, algunos de sus miembros, fueron receptivos a estos contactos.

Figura 25

Figura, óleo de Demetrio Urruchúa

“V Salón de Cuyo” de la SAAP, filial Mza.

Los Andes, 13 de julio de 1947, pag. 7



Ausentes en la formación de colecciones de arte regional que también habilitaba el museo reactivado por Suárez Marzal, los socios de la SAAP mendocina tenían en José Manuel Gil un habitual vocero de sus requerimientos. Mientras el acervo del museo provincial iba a concentrarse fuera del núcleo urbano, los artistas definían que el problema principal era “la divulgación y educación realizada ampliamente en todos los sectores sociales”³²⁹ y que el Estado debía subvencionar y patrocinar de manera efectiva la labor de los artistas, evitando así que se transformasen en meros “diletantes”. En este sentido se proponía la adquisición de obras para escuelas y edificios públicos -especialmente aquellos de mayor concurrencia-, la realización de exposiciones en toda la provincia y simultáneamente

³²⁸ Fuera de los tres grabados de Víctor Rebuffo y Adolfo Bellocq, el resto de las adquisiciones se movieron en las coordenadas mencionadas. Incluso Suárez Marzal fue nuevamente persuasivo y cuando le agradecía a Bellocq el descuento otorgado sobre la compra y que figuraría como donación del autor, recalcó “la necesaria formación de un nuevo patrimonio artístico popular”. Véase entre otros: MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Borrador de carta a Adolfo Bellocq**, Mendoza, enero 31 de 1949. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”

³²⁹ “Inaugúrese ayer el VI Salón de Cuyo”, *Los Andes*, 18 de julio de 1948, pág. 8

la organización de conferencias que instruyesen sobre el “verdadero sentido de la plástica”³³⁰.

Preparado el terreno de debate, no todos los artistas esperaron al Estado benefactor, con el que por cierto, muchos mantuvieron una distancia ideológica.

En este punto confluían varias iniciativas señalando los límites del salón societario, reducido a una exposición anual y colectiva pero sin premios y dependiente de un mercado que no daba suficientes medios económicos ni permitía el consumo artístico ampliado a las distintas clases sociales³³¹.

En enero de 1950, la SAAP filial auspiciaba la serie de conferencias que Demetrio Urruchúa daría en horario nocturno y en el salón de actos de la sede mendocina del Automóvil Club. Organizadas para las jornadas del 9, 11, 13 y 16 del corriente, las conferencias versaron sobre los siguientes temas: “El espíritu del color y el sentido del arte”, “Origen de la línea, la forma y el documento”, “La pintura del recuerdo y el sentido poemático”, “La luz en la pintura, la danza y el teatro”³³².

Si bien la presencia de Urruchúa se enmarcaba en el programa de “discusiones sobre el oficio” que estimulaba la SAAP local, su paso pudo tener consecuencias diversas. Como lo ha mencionado el pintor José Bermúdez, por intermedio de Julio Giustozzi –quien ya residía en Buenos Aires- aquel pudo tomar contacto con el maestro y asistir a clases particulares en su taller porteño³³³. Por otra parte, Demetrio Urruchúa venía trabajando desde la década pasada junto a Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Manuel Colmeiro en prácticas muralistas, que de alguna manera recuperaban el tránsito de Siqueiros en el Buenos Aires de 1933 y la experiencia de “Ejercicio Plástico” que realizaron junto a Spilimbergo y Lázaro en la quinta de Natalio Botana³³⁴.

³³⁰ *Ibíd*em, pág. 8

³³¹ Ya se han mencionado los frecuentes pedidos a la Comisión Provincial de Cultura por parte de la SAAP, filial para pagar los alquileres de las salas de la galería Giménez. El catálogo del “VI Salón de Cuyo” de 1948 dejaba registrado una lista de 37 particulares, que junto a la propia Galería Giménez, auspiciaban la realización del Salón. Estas listas bien podrían sugerir los nombres de los principales adquirientes de las obras expuestas o la cartera de clientes de la citada galería de arte.

³³² “Un ciclo de conferencias ofrecerá en nuestra ciudad el pintor D. Urruchúa”, *Los Andes*, 5 de enero de 1950, pág. 5, col. 3.

³³³ SERBENT, Mariana. “Entrevista a José Bermúdez”. Mendoza, Lunes 10 de noviembre de 2003.

³³⁴ Las experiencias muralistas de los años ‘40 de alguna manera materializaban debates, formaciones efímeras – como el “Sindicato de Artistas Plásticos” de Falcini, Sibellino y Spilimbergo (1933)- conferencias y prácticas de

Las páginas de *Los Andes* glosaron muy brevemente el contenido de las conferencias de Urruchúa. De la primera disertación, el anónimo cronista de *Los Andes* sintetizaba cómo era definido el sentido del arte –con “contenido humano” y en vistas del “progreso de la civilización”- y la confianza que el artista depositó en la juventud para “la misión de hacerle lograr esos fines”³³⁵. Estas palabras, que bien pudieron sonar a un llamamiento, junto al abordaje que haría Urruchúa sobre aspectos formales y en especial el de la luz –en la pintura, la danza y el teatro-, podrían sugerir un corrimiento de los planteos centrados en la pintura de caballete y el oficio individual del pintor.

De manera más concreta, el pintor y doctor César Imazio – Presidente de la SAAP, filial desde 1950-, habilitó los contactos de Juan Carlos Castagnino con el equipo de profesionales del que formaba parte en la Clínica Godoy Cruz desde 1946³³⁶. Este equipo, especializado en otorrinolaringología, habría de construir un moderno edificio en materiales antisísmicos y que abriría sus puertas en 1957. En 1954, Castagnino convocó –bajo su dirección- a un grupo de pintores locales para realizar la decoración mural del nuevo centro médico: José Bermúdez, Luis Rosas, Noemí Barchilón, Natalio Parisi, Mario Vicente, José Manuel Gil, Guido Cinti y Juan Scalco³³⁷.

Realizados con la técnica al fresco –nunca antes practicada por los asistentes de Castagnino-, los murales cubrieron la curva de la escalera tras el hall de ingreso, con una altura que variaba de 5 a 1 metro con 60 cm de altura. Aprovechando el giro ascendente de la arquitectura se ubicaron las escenas. Estas se integraban pictóricamente por un fondo cordillerano y dominante gama en tonos tierra.

iniciación técnica y colectiva que preocupaban a los artistas desde los '30, también estimuladas por el propio Siqueiros. Sobre este tránsito, véase: ROSSI, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”...op.cit.; BERMEJO, Talía. “Murales de la Asociación Hebraica durante la Segunda Guerra”. Texas: Dallas, Texas. 2003. XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies. Latin American Studies Association [en línea] [consulta: 1 de febrero de 2010] <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/BermejoTalia.pdf>>

³³⁵ “Del origen de la línea, la forma y el documento, habla hoy el pintor D. Urruchúa”. *Los Andes*, 11 de enero de 1950, pág. 5, col. 3.

³³⁶ La Clínica Godoy Cruz aún se encuentra en actividad y en la calle Godoy Cruz al 333. Junto a César Imazio, trabajaban los doctores Domingo Brandi, Salvador Notti, Luciano Rodríguez Echandía, Luis Emilio Mazzioti, Andrés Felipe Mauricio, Enrique Saccone, Bernardo Emilio Ferreyra, Roberto Labari, Dante D’Angella Patrucco y Juan Gilardi. Esta información se obtuvo de la página institucional del centro médico: [en línea] [consulta: 1 de febrero de 2010] <<http://www.clinicagodoycruz.com/index-4.html>>

³³⁷ La obra mural está firmada bajo la última escena a la derecha y de esta manera: “Juan C. Castagnino, colaboró SAAP, Mendoza, 1954”

La elección temática de alguna manera “ilustra” el tránsito de la medicina antigua – entre el empirismo y la práctica mágico-religiosa- a la medicina moderna y alopática. Diversas situaciones articulaban las capacidades sensitivas con su aplicación cotidiana, su importancia desde la infancia o con alguna dolencia, en clara relación a las afecciones que el personal médico trataría en la entidad³³⁸.

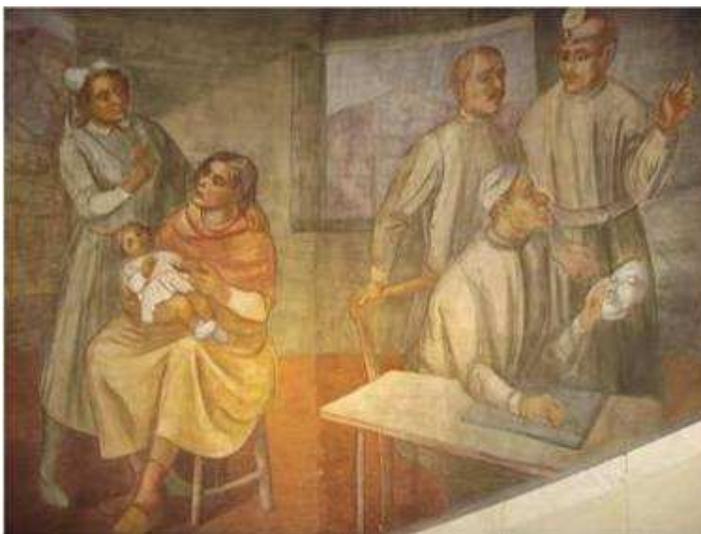


Figura 26 - Detalle del extremo superior derecho: Mural de la Clínica Godoy Cruz. Fresco realizado por Juan Carlos Castagnino y colaboradores de la SAAP, filial Mendoza, 1954.

Aunque se desconocen los pormenores del encargo, es posible advertir que se le imprimió un sentido didáctico: la historia y su tradición -evocada por el paisaje, personajes y formas de vida rurales o populares-, podían convivir en un paso natural y sin conflicto, con la modernidad. Sin embargo, el carácter de las imágenes funcionaba como una promesa o apelación a que la medicina moderna fuese – y sobre todo- la posibilidad de mejorar la calidad de vida de los más soslayados.

Más allá de que fuera éste el perfil que realmente quisieron dar a la entidad sus médicos fundadores, la obra mural era una buena oportunidad para verse representados. La escena de la enfermera -que sólo con un gesto contiene a una madre preocupada - y los tres médicos reunidos en una interconsulta, en cierta forma

³³⁸ Tres escenas se suceden: un personaje con la cabeza cubierta por un paño recibe un tratamiento casero con vapores para tratar afecciones respiratorias mientras una anciana realiza un pase sobre la cabeza de la figura enferma en una especie de ritual de sanación, evocando la importancia de la voz en el trabajo, un pastor emite un grito y una madre sostiene un libro junto a una niña. Para Marta Gómez, esta última situación evoca la importancia de la educación auditiva en los niños. Posiblemente el gesto de la niña con su mano cercana a su oreja ha suscitado tal lectura. Véase: GÓMEZ RODRIGUEZ BRITOS, Marta. **Mendoza y su arte en la década del '50**. Tomo I...op.cit. pág. 171.

publicitaban los servicios profesionales y el pionerismo de un equipo especialista que abría la primera clínica en su rubro para toda la región de Cuyo. Si, como lo refiere Marta Gómez³³⁹, la confección de bocetos incluyó prácticas de dibujo con modelo vivo, posiblemente los mismos patrocinantes de la obra fueron ése grupo de expertos, con uniformes de cirugía y aparatos de técnica sofisticada, que Castagnino y los jóvenes pintores locales trasladarían al fresco.

Sobre el trazo de esta primera experiencia y posiblemente en mayor afinidad ideológica con los patrocinantes, Juan Carlos Castagnino sería convocado al año siguiente por los miembros de la Asociación Israelita de Crédito. Esta vez, Castagnino envió a Jorge Gnecco para coordinar la obra mural en el nuevo edificio de la asociación, ubicada al 25 de calle Barcala y que era, como lo recuerda Luis Quesada, “el banco de los comunistas”³⁴⁰. La entidad estaba presidida por Abraham Roitman e Isaías Dolenguievicz³⁴¹ era otro de sus miembros.

Durante el acto inaugural, Dolenguievicz expresó que los pintores “habían logrado plenamente el encargo de la institución: una obra artística con un contenido”³⁴². Más tarde, las palabras de Abraham Roitman recordarían las persecuciones antisemitas, acrecentando que “los judíos sólo tienen preocupaciones de paz, trabajo y progreso”³⁴³. En esta línea, Roitman destacó la labor de la colectividad en el país y los propósitos de promoción cultural de la Asociación Israelita de Crédito.

En cierta forma el mural materializaba las aspiraciones de la colectividad, pero sobre todo, las de una comisión directiva que le daría particular giro a la asociación financiera.

En una extensión de 5 metros, quedaba integrada su historia y el presente al que aspiraban. Jorge Gnecco³⁴⁴ ya había participado bajo la dirección de Carlos

³³⁹ Ibídem, pág. 171.

³⁴⁰ SERBENT, Mariana. “Entrevista a Luis Quesada”, Mendoza, 24 de octubre de 2005.

³⁴¹ Don Isaías, como era llamado, fue un “hombre de empresa”, presidente del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (delegación Cuyo) y miembro del Instituto Movilizador Nacional. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Eduardo Dolonguevich”. Mendoza, 07 de febrero de 2010.

³⁴² “Quedó inaugurado ayer un trabajo de pintura mural”. *Los Andes*, 5 de septiembre de 1955, pág. 7.

³⁴³ Ibídem, pág. 7

³⁴⁴ Jorge Gnecco (1914-1965), estaba vinculado a la SAAP central. En 1952, trabajó bajo la dirección de Carlos Giambiagi y junto a un extenso grupo de artistas –entre ellos se encontraba Hércules Solari, miembro de la SAAP y radicado en Mendoza entre 1930 y 1950-, en los murales del Teatro Popular Judío IFT. Gnecco formaría

Giambiagi de la obra mural para el Teatro Popular Judío (IFT) de Buenos Aires en 1952. El tema de aquel fresco había sido la historia del teatro nacional y el judío, y los personajes de la literatura y poesía idish de Méndele Móijer Sfórim, Isaac Peretz e Sholem Aleijem ocupaban un tercio de la obra.

El lugar ejercido por la literatura idish – que también sería el norte de la obra para la colectividad judía en Mendoza- tenía interesantes connotaciones. Los tres autores mencionados fueron sus grandes propulsores, al abandonar la escritura en hebreo y recuperar la lengua de las masas judías pobres³⁴⁵.



Figura 27 - Mario Vicente, José Bermúdez, Jorge Gnecco y Luis Rosas trabajando en el mural de la Asociación Israelita de Crédito, 1955. Fotografía del Archivo de José Bermúdez.

Así, el mural que realizaron Gnecco, José Bermúdez, Mario Vicente y Luis Rosas, estuvo inspirado en los versos del escritor teatral y poeta Isaac Peretz, como en los recursos metafóricos y alegóricos de su obra:

No creas, el mundo no está abandonado

nuevos nidos, nuevos pájaros,

cantarán nuevas canciones³⁴⁶

más tarde el grupo de muralistas del noroeste, trabajando en Jujuy, Salta y Tucumán. Sobre los murales del Teatro Popular Judío: [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010]

< <http://buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/fichas/boulognesurmer547.htm> >

³⁴⁵ Una referencia muy breve sobre estos autores, se encuentra en el sitio electrónico de la Asociación Cultural Israelita Doctor Jaime Zhitlovsky. Véase: [en línea] [consulta: 12 de febrero de 2010] <<http://www.zhitlovsky.org.uy/historia/escritores.htm#Peretz>>

³⁴⁶ Estos versos fueron leídos en el idioma original y en castellano por Mary Sclar el día de la inauguración de los murales. “Quedó inaugurado ayer un trabajo de pintura mural”. Art. cit., pág. 7.

El recuerdo de la resistencia al avance nazi –aludido por una escena que sintetizaba el levantamiento del Ghetto de Varsovia- y las consecuencias de la diáspora, no impedían que se pensase que un mundo mejor era posible.

Pese a que en el extremo izquierdo del mural, un anciano rabino podía representar las tradiciones del pueblo judío o la “cohesión espiritual” de una comunidad obligada al exilio³⁴⁷, la cultura del trabajo material e intelectual, la integración a una nueva nación, el lugar otorgado a la lengua idish y la defensa de la paz, eran los valores más representativos de este grupo de judíos progresistas, filocomunistas y defensores de la educación laica³⁴⁸.

El triunfo de la “Lista Verde”, que con apenas un voto, llevó a Roitman y Dolenguievicz a presidir la entidad financiera, fue el contexto del encargo del mural. Las diferencias ideológicas –profundizadas tras la fundación del Estado de Israel en 1948- y el “espíritu cooperativista” del nuevo directorio, provocó el alejamiento del sector más ortodoxo de la colectividad judía local³⁴⁹. Junto al Centro Cultural Israelita, la Asociación de Crédito, coincidió en sentar las bases de una acción cultural, deportiva y de integración, que superaba los lindes tradicionales de la comunidad de raigambre sionista.

La apelación a hacer público estos ideales, se acercaban a los propios planteos de los artistas. Éstos se expresaron durante la inauguración del mural, distinguiendo una actividad de mayor “alcance humano” que la pintura de caballete,

³⁴⁷ Esta es una de las lecturas dadas por Oscar Zalazar. Véase: ZALAZAR, Oscar. “El muralismo en Mendoza. Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales”. *Huellas: búsquedas en artes y en diseño*. N° 1, Año 2001. Pág. 99.

³⁴⁸ Las familias de la colectividad judía que se nuclearon en la Asociación Israelita de Crédito y en el Centro Cultural Israelita –creado hacia 1952- habían llegado a la provincia hacia fines de siglo XIX. Provenían de Rusia, Ucrania y de Polonia, y hablaban especialmente el idish. Con un pasado de comerciantes, campesinos o carpinteros, sus hijos pudieron acceder a la educación universitaria. Mario Roitman ha señalado que su padre Abraham estudió en Córdoba y participó de los movimientos reformistas después del '18. La afinidad con el partido comunista argentino hunde sus raíces en los momentos de lucha antifascista y cuadros militantes de izquierda participaron de la fundación de los “Centros Culturales Israelitas”. Con una base en la creación de bibliotecas, teatros y centros deportivos, estas asociaciones alcanzaron una extensión nacional, adaptando los modelos de la ICUF –Federación de Entidades Culturales Judías- creadas en la Francia de 1937 y denominándolas Isaac Péretz. Este tránsito derivó en diferencias y divisiones con las comunidades ortodoxas, que mantenían su religión y lengua hebrea, como la continuidad de las tradiciones, a través de casamientos exclusivamente entre familias judías. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Mario Roitman”. Mendoza, 9 de febrero de 2010. Sobre los ICUF en la Argentina, véase: VISACOVSKY, Nerina. “Los judíos textiles de Villa Lynch y el I.L.Peretz”. Centro de Estudios de Historia Política. Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2005. [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010]<<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jornadas/Visacovsky.pdf>>

³⁴⁹ De acuerdo a los datos proporcionados por Mario Roitman, tras el triunfo de la Lista Verde, se produjo una división que derivó en la creación del Banco Crédito de Cuyo y la Cooperativa Unión, de la misma manera que el Centro Cultural Israelita local se distinguió del Club Macabi. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Mario Roitman”...op.cit.

un esfuerzo colectivo y sin jerarquías, como también abierto a ocupar un lugar en la edificación moderna y en colaboración con los arquitectos³⁵⁰.

De alguna manera, el perfil que adoptaba el sector judeo-progresista local, encontró puntos de contacto con la comunidad artística. Ésta ya había experimentado la constitución de frentes amplios para la lucha antifascista y democrática de los '40. Como sucedió con los pronunciamientos de la SAAP filial hacia fines de la Segunda Guerra Mundial y durante el ascenso de Perón, la colectividad organizada en torno al Centro Cultural Israelita, hallaba en estas formaciones, un ámbito donde compartir su resistencia contra el racismo y el antisemitismo y promover la defensa de la cultura, la paz y la libertad.

Aunque varios artistas se replegaron durante el gobierno de Perón, aquellos que profundizarían su militancia en el partido comunista, no sólo continuaron debatiendo las posibilidades de un arte social, de producción colectiva y con contenido humano; también participaron de convocatorias y planteos más amplios, de los que resultarían otras alternativas de acción.

En 1953, se realizaba el Congreso Continental de la Cultura en Santiago de Chile³⁵¹. Convocado por los poetas Pablo Neruda y Jorge Amado, era a todas vistas apoyado por el partido comunista de raigambre soviética. Entre los 200 delegados de casi todos los países de América Latina, asistieron el poeta cubano Nicolás Guillén, Diego Rivera y desde nuestro país, se hizo presente Antonio Berni³⁵².

³⁵⁰ “Quedó inaugurado ayer un trabajo de pintura mural”. Art. cit., pág. 7.

³⁵¹ Los movimientos por la Paz Mundial se transformaron en la principal campaña de los partidos comunistas en todo el mundo. Este congreso se realizó en el Teatro Municipal de Santiago, entre el 26 de abril y el 3 de mayo de 1953. Resulta útil aclarar que no debería confundirse con los “Congresos por la libertad de la Cultura” y la edición de *Cuadernos* que fueron sus contemporáneos. Por el contrario, estas iniciativas fueron mecanismos de contraofensiva a la gravitación soviética y los movimientos por la Paz que propulsaba el partido comunista en América Latina. Apoyados por fondos de la CIA, también contaron entre sus miembros con ex comunistas. Aunque de perfil “proamericano” no declarado, fueron un marco importante para la circulación de las denuncias a los excesos totalitaristas y las purgas a intelectuales del campo soviético. Véase: SCHIDLOWSKY, David. **Pablo Neruda y su tiempo. Las furias y las penas. Tomo II.** Santiago de Chile: Ril Ed. 2008, pág. 880 y ss.; RUIZ GALVETE, Marta. “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría”. *El Argonauta Español*, N° 3, 2003. [en línea] [consulta: 13 de febrero de 2010] <<http://argonauta.imageson.org/signaler75.html>>

³⁵² En una entrevista a Silvia Benchimol, Rafael Montemayor recordaba el paso de Castagnino, Giambiaggi y Berni por Mendoza y su encuentro con los pintores locales en el Taller del Challao. En aquella oportunidad, Berni se dirigía a Chile a ver trabajar a Siqueiros en los Murales de la “Escuela de México” en Chillán –ciudad destruida por un terremoto y que recibiría la ayuda del gobierno mexicano-, lo que pudo suceder entre 1939 y 1941. Es muy probable, que en su visita a Chile en 1953, Berni hubiese pasado otra vez por Mendoza. De ello no se conservan datos. Véase: BENCHIMOL, Silvia. “Juan Scalco. Exposición homenaje”...op. cit., pág. 2.

Miembros del Centro Cultural Israelita de Mendoza, el actor Bernardo Roitman³⁵³ y los artistas Luis Quesada, Carlos Alonso y Orlando Pardo, también participaron de este congreso.

Las resoluciones y acuerdos a los que llegaron los convocados, afirmaron la voluntad de defender las culturas nacionales, recuperar el legado de “Indoamérica latina”, respetar la paz y la libertad, resguardar los derechos humanos y de las culturas. El segundo acuerdo tenía un carácter especial: apelaba por el intercambio y la libre circulación de los intelectuales y sus ideas, del libro y las obras de arte³⁵⁴.

Como consecuencia de esta apertura, la presencia de Diego Rivera en Chile y el contacto con artistas brasileños - impulsores en tierra *gaúcha* de las experiencias mexicanas del Taller de Gráfica Popular³⁵⁵ -, permitió que al regresar a Mendoza, Luis Quesada readaptase estos modelos, creando el “Taller de Arte Popular y Realista” en Maipú y más tarde el “Club de Grabado”.

Con algunos linóleos y agujas de zapatero, Luis Quesada convocó a diversos artistas a realizar xilografías, que serían vendidas mensualmente y a muy bajo costo, entre socios que Quesada iba a buscar “puerta a puerta”³⁵⁶. Aunque nunca hubo prescripción temática o formal, algunas de las estampas reivindicaron especialmente a los sectores campesinos.

³⁵³ El actor Bernardo Roitman tuvo un papel fundamental en el campo cultural de los '50, dirigiendo al elenco teatral “La Avispa”. Conformado por ex alumnos de la flamante Escuela Superior de Teatro de la Universidad de Cuyo, el elenco debutó en 1954. Influenciados por la presencia en Mendoza de Galina Tolmacheva y el grupo porteño Fray Mocho, su espectro de intereses fueron muy amplios y convivieron con plásticos e intelectuales de la década. En la galería Giménez, realizaban sus “sesiones polémicas” y diversas conferencias a cargo de Roitman, Hugo Acevedo, Reinaldo Bianchini, Fernando Lorenzo. De acuerdo a Pellettieri, tuvieron primero una sala muy precaria en la calle Lavalle al 242 y en 1957 terminarían de construir “una sala...detrás de los salones de una galería de arte. Tenía capacidad para ciento ochenta espectadores y valiosas pinturas murales de veinte metros de largo por dos de altura realizadas por Carlos Alonso. Poco antes de inaugurarse, la Municipalidad la desmanteló por “antitreglamentaria”. PELLETTIERI, Osvaldo y BURGOS, Nidia. **Historia del Teatro Argentino en las provincias**. Vol II, Ed Galerna, 2005. Pág. 240 y ss.

³⁵⁴ SCHIDLOWSKY, David. **Pablo Neruda y su tiempo**...op. cit., pág. 885.

³⁵⁵ El “Club de Gravura” de Porto Alegre fue fundado en 1951 por Vasco Prado y Carlos Sclair. La venta de grabados fue en principio la alternativa para financiar la revista *Horizonte*, vinculada al Partido Comunista Brasileño. Más tarde harían propia la temática de la paz y la representación de las costumbres, paisajes y trabajadores del sur brasileño. Esta readaptación del realismo socialista, les valdría la negativa del *soviet*, aproximándolos a otra reflexión sobre el hacer gráfico. Con todo, junto a Mario Gruber -del Club de Grabado de Santos-, concurrirán a los congresos convocados por la Paz en Montevideo (1952) y Chile (1953). En esta última ciudad, Luis Quesada los habría conocido. Véase: GONÇALVES DE CASTRO ASSIS, Cassandra. “O clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade”. Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. [em línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/cassandra_goncalves.pdf>

³⁵⁶ Entre 1955 y 1958, el Club de Grabado llegó a vender 5.000 mil estampas individuales o editadas en carpetas. Quesada realizaba las copias en su taller y dio circulación a xilografías en blanco y negro y a color de Enrique Sobisch, José Bermúdez, José López Díaz, María Fraxedas, Dardo Retamoza entre muchos otros.

La presencia monumentalizada de los trabajadores rurales y sus herramientas de producción, podría situar estas imágenes bajo los lineamientos representativos del realismo socialista soviético –que pretendían dar una visión optimista de clase y proclive a elevar la conciencia política de las masas-, sin embargo, la posibilidad de representar las costumbres y formas de la realidad más cercana –regional-³⁵⁷, y la apertura a los más diversos planteos estéticos de los artistas, señalaba las distancias con las consignas soviéticas.



Figuras 28 y 29 - Izq. *La vuelta del trabajo*. Luis Quesada, 1955, xilografía al linóleo. Der. *Campesino*. Enrique Sobisch, xilografía, s/f. Ambas en: Carpeta del Club de Grabado. Biblioteca de la Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.

Como lo expresaban las páginas de *Mediodía* –donde Quesada participaba con escritos e ilustraciones-, la finalidad de los clubes de grabado era lograr una mayor comunicación entre el artista y su “pueblo”, en un proceso de identificación de los suscriptores no sólo con la clase “proletaria” o campesina, sino también “con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional”³⁵⁸.

Asimismo, la circulación a través de Castagnino, como quizá por intermedio de la propia SAAP, de material visual proveniente de la República Popular China³⁵⁹, pudo ser el inicio de experiencias gráficas novedosas en territorio local.

³⁵⁷ “Los Clubes de Grabado”, *Mediodía*, abril-mayo de 1955, pág. 6.

³⁵⁸ *Ibidem*, pág. 6.

³⁵⁹ Silvia Benchimol ha mencionado parte de las experiencias transmitidas por Castagnino en Mendoza. De su viaje a China en 1952, el artista habría traído información visual sobre “calcos de relieves de mármol y papeles

La nueva reflexión del hacer plástico que realizaría Luis Quesada hacia 1958, cuando investigaba los resultados de las xilografías con cartón y metal recortado, seguía el ritmo de su alejamiento de las posturas partidarias más rígidas. En esos años, varios artistas e intelectuales de toda América Latina e inclusive Europa, conocerían los excesos de la Rusia soviética bajo el mando de Stanlin, sintiendo con defraudación, los caminos contradictorios de los procesos revolucionarios³⁶⁰.

Las utopías transformadoras que movilizaron a los artistas desde los años '30, acercándolos a un programa estético cada vez más preciso –de lenguaje claro y figurativo- y donde los partidos de izquierda funcionaron como un nexo aglutinador para diversos sectores del campo cultural y social, darían nuevos giros tras los procesos revolucionarios en la propia América Latina y a finales de los '50.

Teniendo a Cuba como norte, nuevamente se delinearía el lugar del artista y el intelectual comprometido, a la vez que se replantarían las problemáticas comunes, entre otros debates, de lo “latinoamericano”. Sin embargo éstos, son algunos puntos de una trama con la que escribir otras historias.

calados y desplegados de gran delicadeza artesanal”. Igualmente, Julio Castillo recordaba que el escritor Víctor Hugo Cúneo –muy vinculado al campo plástico local- tenía un “kiosko” de libros en la calle Las Heras, donde recibía material literario de la China de los primeros años '60. También el periodista Ramón Abalo recordaba la revista “Polonia” –claramente comunista- que le llegaba a la redacción del diario La Libertad donde trabajaba. De acuerdo a Abalo, la Revolución Libertadora de 1955 proscribió gran parte del material partidario, que igualmente circulaba de manera clandestina, junto a la información que trajeron muchos de los militantes mendocinos que viajaron invitados tanto a la Unión Soviética, como a Checoslovaquia. Véase: BENCHIMOL, Silvia. “Juan Scalco. Exposición homenaje”...op. cit., pág. 2.; DE MARINIS, Hugo. “Entre viñas, guitarreadas y revoluciones. Conversaciones con Ramón Abalo”. Lavalle: Ed. Cuyum. 2008.

³⁶⁰ De manera semejante a las experiencias del Club de Grabado *gaúcho*, Luis Quesada ha recordado las diferencias con las autoridades del partido comunista de Argentina –los hermanos Ghioldi-, la circulación de los informes de Polonia y la dificultad de mantener su identificación con el partido. SERBENT, Mariana. “Entrevista a Luis Quesada”, Mendoza, 1 de febrero de 2010.

Una mirada iconográfica del Salón

Al analizar el conjunto de las crónicas periodísticas sobre el “Salón de Cuyo”, se ve el esfuerzo predominante de los cronistas por “inventariar” –en muchos casos acríticamente– artistas y obras recientemente nacidas. A veces con escaso rigor y algunos errores en su transcripción, hecho que se ha evidenciado al revisar los catálogos, se detallan artistas, títulos de obras y, en algunas oportunidades, las técnicas empleadas. Este tipo de crítica “crónica”, ha permitido cuantificar – sin que sea éste el único método empleado– el recorrido iconográfico de los salones de la década del ’40 al ’50.

El paisaje fue la preocupación predominante (alrededor de un 50 y 60 %), aunque en muchos casos las variantes frente a su interpretación tradicional – de lenguaje naturalista o de un impresionismo vuelto fórmula–, quedan evidenciadas a través de los títulos: “Quietud”, “Sugestión”, “Meditación”, “Optimismo”, “Nocturno”³⁶¹.

La generalización de la práctica paisajista también puede analizarse en los títulos. Éstos daban información sobre los sitios más frecuentados para captar motivos, dónde localizaban sus talleres los artistas e incluso, por la coincidencia, sugerían prácticas colectivas: “Un rincón de Chacras de Coria”, “Un rincón del Parque”, “Villa Jovita”, “Villa Marini”, “Rincón de Panquehua”, “Rincón de E. Bustos”, “Caserío de Benegas”, “Paisaje del Challao”, etc.³⁶².

La práctica de la pintura y los lazos de compañerismo y amistad también se trasuntan en el género retrato: “Cabeza de Castro” (Azzoni, 1947), “El pintor Juan

³⁶¹ Estas evocaciones fueron frecuentes desde el Ier “Salón de Cuyo” de 1942 y fue decreciendo hacia el VIII “Salón de Cuyo” de 1950. Los artistas que realizaron éstos envíos fueron Antonio Castro, Rafael Montemayor, Julio Giustozzi, Juan Scalco, Hernán Abal y Joaquín Tejón entre otros.

³⁶² Se han encontrado sitios más frecuentes: Villa Marini, Panquehua, el Challao, Villa del Parque, y otros rincones de Godoy Cruz y Las Heras, incluso Uspallata, ya un sitio de alta montaña. Fueron prácticamente todos los artistas los que señalaban el lugar de estudio o de pintura al aire libre que pudo incluir prácticas colectivas: Rafael Montemayor, Encarnación di Blassi, Antonio Castro, Rosario Moreno, Spartaco Romano, Juan Scalco, Olga Tolosa, etc.

Carlos Mouján” (Spartaco Romano, 1946), “El pintor Juan Scalco” (Carrieri, yeso, 1948).



Figuras 30 y 31 - Izq. [Paisaje] óleo de Hércules Solari. Fotografía para una exposición individual en la Galería Giménez (s/f). Archivo Raúl Giménez. Der. *Muchachas en el grifo*. Óleo de Rosario Moreno, 110 x 143 cm., 1949. Pinacoteca de la Biblioteca Provincial General San Martín. Sala de Autores Locales.

Por otro lado y en un número mucho menor, se hizo presente una iconografía en clave nativista, con valoraciones en referencia al terruño y lo telúrico. Sus formas encontraron más comodidad en la plástica escultórica, género olvidado y pocas veces concurrido en el salón. Con todo, fue recurrente la evocación simbólica del indio y en menor medida la de tipos criollos: “Cabeza nativa”, “Pachamama”, “La cautiva”, “Criollita” y “Maqueta del Monumento a Guaymallén”³⁶³.

En número creciente aparecieron géneros como la naturaleza muerta y otras denominaciones como “Estudio”, “Mancha”, “Composición”, “Boceto”, “Ensayo”, que evidenciaban la dinámica del campo artístico local hacia búsquedas superadoras, cercanas a lo que en la época se denominaba “plástica pura” o la misma incorporación del vocabulario interpretativo de las vanguardias desde la periferia. A veces estos apelativos fueron los propios títulos de las obras y otras veces

³⁶³ Los artistas fueron: Carlos Menconi con “Pachamama” (madera de algarrobo, 1942) y “La cautiva” (1944); Luis Rosas “Cabeza nativa” (1942); Mariano Pagés con “Criollita” (yeso, 1946) y “Maqueta de Monumento [al cacique?] de Guaymallén” (yeso, 1950)

aclaraciones entre paréntesis, que figurando en el catálogo, pudieron tener un sentido didáctico³⁶⁴.

El sentido social y politizado de las propuestas de Juan Scalco y Abraham Vigo, parecen asumir las críticas y silenciamientos, y el contenido explícito de denuncia se desdibuja para convertirse en un frente más sutil, apropiándose del paisaje del hombre y su trabajo, de lo urbano o lo rural y su marginalidad, en títulos como “Vieja Fábrica” (José Gil, 1942), “El rincón del Linyera” (Rosario Moreno, 1946), “Pobre fea” y “La desheredada” (Miguel Ángel Sugo, yeso y mármol, 1948), “Ciruja” (Vigo, 1948) promediando la década del '40 y continuándose en los '50. A los temas de vendimia o de trabajo agrícola y rural aluden los títulos de las obras de Abraham Vigo (“Pan y dulce” de 1944, “Riego” de 1948, “Vendimia” de 1947), Roberto Azzoni, (“Viñadora”,1947), Roberto Cascarini (“Vendimiadora”, 1944) y Julio Giustozzi (“Cosechadora”, 1948).

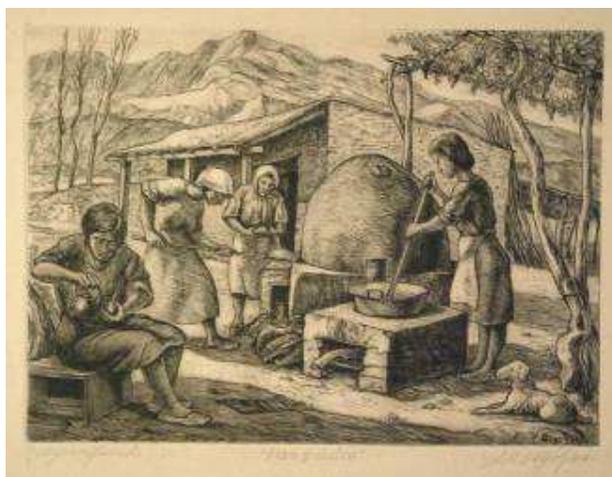


Figura 32 - *Pan y dulce*, Abraham Vigo, aguafuerte, 1944. “Tercer Salón de Cuyo”, SAAP filial Mendoza.

Por otra parte, las búsquedas en clave subjetiva, de estados espirituales a partir de sentimientos de comunidad con el paisaje, parecían derivar y recrearse en formas expresionistas, de técnica y color más libre. Esto también se relacionó a la evocación social del trabajo del hombre y su entorno natural. Las obras de Olga Tolosa y Rosario Moreno ejemplificaban esta tendencia.

³⁶⁴ Entre otros, Spartaco Romano (1948), Hernán Abal (1943, 1947) y Rosalía Flichman (1948)

La figuración, alentada por las crónicas de la época y teniendo una base en el trabajo de Azzoni y Vigo como paradigmas, fue escasamente frecuentada con el despegue de lo pintoresquista, de lo anecdótico con que era criticada. Aún así, entre las figuraciones, el motivo de la maternidad fue predominante (Barchilón, “Maternidad” 1944; Rosario Moreno, “Maternidad”, 1951).

4- Hacia un salón oficial: Bienales municipales y el Salón de Primavera de San Rafael

Como se ha analizado, el “Salón de Cuyo” de la SAAP filial, mantuvo su estructura de exposición colectiva sin premios ni becas, lo que permitió cierta independencia de los organismos del Estado provincial. No obstante, el “II Salón de Cuyo” de 1943 contó con un apoyo especial del gobierno del Comisionado Municipal de la ciudad de Mendoza y la Academia Provincial de Bellas Artes, que otorgaron por única vez dos galardones a artistas jóvenes: el “premio medalla de oro” y el “premio adquisición”³⁶⁵.

Más allá de las críticas que recibieron los “nuevos”, de la pluma de Gómez Echea y las páginas de *Millcayac*³⁶⁶, la iniciativa anticipaba la constitución oficial de un salón, a la vez que instituía, también oficialmente, la condición de artista novel articulada a la del premio estímulo: "...aquellos que nunca hayan expuesto individualmente o en algún certamen nacional"³⁶⁷.

La negativa general a participar del “1er Concurso Municipal de Artes Plásticas”³⁶⁸ de 1945 - convocado por el gobierno de Picallo y al que se enfrentaron los artistas de la SAAP filial-, puso en descredito a la flamante iniciativa estatal y dejó velada la jerarquización valorativa que se instituía. La delimitación del premio estímulo a los artistas noveles, trasuntaba un sistema de galardones organizado según el criterio de la trayectoria y los tradicionales géneros académicos, cuyos

³⁶⁵ “Fueron entregados Ayer Premios a Dos artistas plásticos”, *Los Andes*, viernes 5 de noviembre de 1943, pág. 6. El premio medalla de oro fue adjudicado al escultor Mariano Pagés y el premio adquisición fue para Olga Tolosa, con su óleo “Contraluz”.

³⁶⁶ “Noticiero Plástico de Cuyo, Segundo Salón de Cuyo”. *Millcayac*. Nº 3, Año 1, 7 de octubre de 1943.

³⁶⁷ “Premios del Segundo Salón de Artes Plásticas” *La Libertad*, miércoles 1 de octubre de 1947, pág. 4.

³⁶⁸ En las crónicas de la época aparece indistintamente como “Concurso Municipal de Artes Plásticas” o “Salón Bienal Municipal”.

rasgos diferenciales se traducían en una estimación económica³⁶⁹. Sin desconocer que la pintura y la técnica al óleo fueron dominantes en las exposiciones artísticas de la época, el salón municipal cristalizó esta última condición y no obtuvo reticencias.

Que la coyuntura de 1945 se disiparía dos años después, lo prueba la composición del jurado de la “2da Bienal Municipal”, a la vez que ilustra un acercamiento del plantel docente de la Universidad Nacional de Cuyo a la órbita del concurso. Por un lado, el cuerpo del jurado estaba compuesto en su totalidad por artistas, lo que marcaba una gran diferencia con el salón de Picallo. Pero por otra parte, el Poder Ejecutivo y el Concejo Deliberante seguían adjudicándose la elección de tres miembros del jurado y ella condicionó de alguna manera, la presencia de los profesores universitarios³⁷⁰.

Esta composición se mantendría hasta 1949, sugiriendo que las bienales posteriores pudieron acusar el impacto de los vaivenes de la política. Aunque los datos recabados impiden una afirmación taxativa, los contenidos del catálogo de la “V Bienal Municipal” de 1953 son altamente sugestivos. No sólo porque el jurado estaba presidido por Fidel de Lucía y el español José de España³⁷¹ –crítico de arte y cuestionado director de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo-, sino también porque el salón era considerado como un acto de gobierno del “II Plan Quinquenal”. Unas palabras del Gral. Perón remataban en la última página: “...creo firmemente que la cultura es determinante de los Pueblos”³⁷².

Raúl Lozza ha mencionado que hacia 1945, la SAAP central presentó “resistencia a los intentos de agremiación dirigida de los artistas”³⁷³. Sin embargo, el apelativo de “Sindicato Argentino de Artistas Plásticos” que aparecía junto a los jurados nombrados por tal entidad para la bienal capitalina – Juan Carlos de la Motta y José Alaminos-, podría insinuar tanto un mecanismo de propaganda política como

³⁶⁹ Los premios máximos de Pintura y Escultura estaban igualados en 1000 pesos, mientras que los de dibujo y grabado eran de 450 pesos.

³⁷⁰ Entre 1947 y 1949, los jurados fueron Ramón Gómez Cornet, Roberto Azzoni, Lorenzo Domínguez, Víctor Delhez, Sergio Sergi y Juan José Cardona. Mientras que por los artistas, Hércules Solari y Spartaco Romano.

³⁷¹ En la autobiografía publicada recientemente sobre Carlos Alonso, se menciona que el arribo de José de España en 1948 generó conflictos internos entre docentes y alumnos de la ahora Escuela Superior de Artes Plásticas. Esto habría provocado la renuncia de los profesores Ramón Gómez Cornet y Lorenzo Domínguez, y sus traslados a Tucumán. Allí lo seguirían los alumnos Carlos de la Motta, Orlando Pardo y el propio Carlos Alonso. ALONSO, CARLOS. **Carlos Alonso, (Auto) biografía en imágenes**. Ro Editores. 2003.

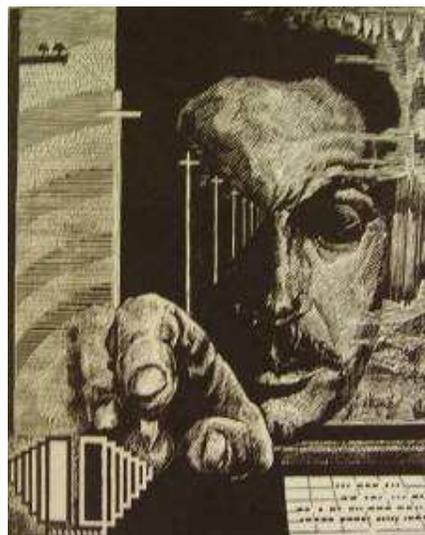
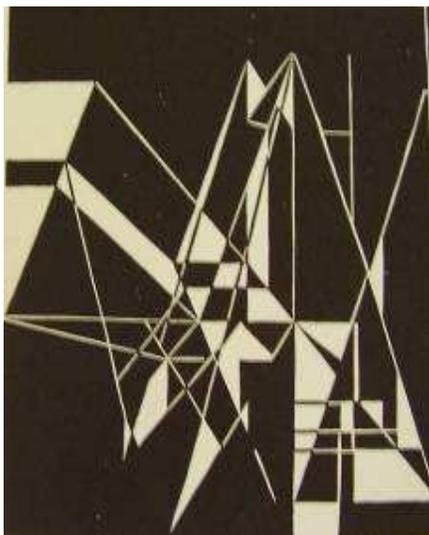
³⁷² Catálogo “V Salón Bienal Municipal de Artes Plásticas”, 1953.

³⁷³ LOZZA, Raúl. **46° Aniversario de la SAAP...**op.cit.

recomposiciones dentro de la propia SAAP filial³⁷⁴. En este caso, ni documentos ni testimonios orales han permitido validar las conjeturas.

Frente a la actuación dominante en los “Salones de Cuyo” de artistas agremiados a la SAAP, filial o cercanos a la Academia Provincial, las bienales municipales presentaban un panorama de convocatoria más abierta y la gravitación peronista –quizá sin programa estético preciso- no impidió que se filtrasen los nuevos lenguajes.

La bienal de 1951, tuvo como jurado al arquitecto César Jannello³⁷⁵ y Marcelo Santángelo obtenía el primer premio en grabado, con una xilografía titulada con barras y puntos de código morse: “... - - - ...”. La diagramación moderna de la estampa, la convivencia de planos en geometría traslatoria hacia el centro de la obra –dada por la progresión de los postes-, con el dibujo casi hiperrealista del telegrafista, se acercaban al recurso del fotomontaje y traducían una atmósfera de ciencia ficción.



Figuras 33 y 34 - Izq. *Número dos*, xilografía de Marcelo Santángelo, “VIII Salón de Cuyo”, SAAP, filial Mendoza, 1950. Der. “... - - - ...”, xilografía de Marcelo Santángelo, “IV Bienal Municipal de Artes Plásticas”,

³⁷⁴ Bajo un criterio de unanimidad política, los sindicatos fueron la columna vertebral del peronismo. Allí donde históricamente dominó la representación de las izquierdas, desde el golpe de 1943, las filas de los sindicatos fueron progresivamente ocupadas por militantes peronistas. Sobre este impacto en los movimientos asociativos: LUNA, Elba y CECCONI, Elida (Coord.). **De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil...**op.cit.

³⁷⁵ Jannello había llegado a la provincia hacia 1947 contratado por la Universidad. Sus acciones como profesor de “Composición Plástica” y desde la Escuela de Cerámica, introducirán los planteos del diseño moderno. Vinculado a Tomás Maldonado, los programas concretos, de la geometría-constructiva y la órbita de *Nueva Visión*, entre diciembre de 1953 y marzo de 1954 participa en una de las más inéditas obras de diseño integral: la torre giratoria para la “Feria de las Américas” en Mendoza. Véase: AA.VV. **c/temp Arte Contemporáneo Mendocino**. Mendoza: Ed. Fundación del Interior, 2008. Pág. 9 y ss.

1951. Ambas reproducidas en: SANTÁNGELO, Marcelo y LORENZO, Fernando. **ilustraciones poéticas de santángelo lorenzo**. Mendoza: Talleres Gráficos D'Accurzio, 1959.

Si bien para el “VIII Salón de Cuyo” de 1950, Santángelo había enviado la primera obra no objetiva (“Número dos”, Fig. 30), con “... - - - ...”, se hacía más claro el repertorio que justificaba su declaración de “surrealista”³⁷⁶. El juego de ocultar el mensaje –en realidad, el S.O.S de una señal de alarma- y la introducción de códigos de transmisión sonora y alfanumérica al campo de la imagen bidimensional, venían a discutir un canon o sistema de representación centrado en lo puramente óptico o visual³⁷⁷.

La radicalidad de los envíos de Santángelo fue excepcional. El panorama cada vez más ecléctico de los salones, asimiló mejor las propuestas de una “abstracción” moderada, si bien más explícita que en los años anteriores. Este arco incluyó, desde la recuperación del cubismo a la superposición de una trama geométrica sobre imágenes que aún dependían de la figuración. Las obras que presentaron Guido Cinti, Rafael Montemayor y Omar Reina entre 1955 y 1960, visualizan cómo fueron rectificadas las transformaciones más profundas de acuerdo a un gusto aún fijado en obras de fácil lectura o un ideario que asociaba la figuración a las preocupaciones por los temas humanos³⁷⁸.

En este sentido, el “Salón de Primavera”³⁷⁹ de San Rafael no quebró las reglas, pero aportó otros matices. A un poco más de 200 kilómetros al sur de

³⁷⁶ Como le gustaba relatar, Marcelo Santángelo se autodenominó surrealista desde 1945. En su contexto, es vital resaltar que a principios de los ‘50, el rector Otto Burgos habría impulsado la Fiesta de los Magos y más tarde una fiesta surrealista en el Hogar y Club Universitario. Allí participaron Marcelo Santángelo, Carlos Alonso, Filomena Moyano, José González, Leonor Rigaud y Colette Boccara, entre otros. El cubismo, las tendencias no objetivas y del surrealismo fueron la inspiración para trajes, escenografías e incluso la primera proyección de cine experimental en ámbito universitario. Estas experiencias, como los debates del “Club de los 13”, circularon fuera de espacios más tradicionales como los salones y anticiparon, en especial, los multimedia que el propio Santángelo realizaría años más tarde. Agradezco a Silvia Benchimol algunos de estos datos. Otras menciones en: AA.VV. **c/temp Arte Contemporáneo Mendocino...**op. cit.

³⁷⁷ Este habría sido uno de los alcances más radicales del surrealismo, o de la propia obra de Duchamp. Sobre esta lectura: KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Ed. Tecnos, 1997.

³⁷⁸ Intentando preservar al arte de “imperativos morales” y “estéticas sociales”, Guido Cinti entabló un interesante debate con Luis Quesada a través de *Mediodía*. Para Cinti, el arte moderno no perdía su contenido humano, lo expresaba de otra manera. Aunque consideraba que el arte abstracto era aún incomprendido por el grueso del público, Cinti lo ubicaba “como la forma del mañana”. CINTI, Guido. “Opiniones y...paleta moderna”, *Mediodía*, febrero 1955, pág. 10.

³⁷⁹ Los “Salones de Primavera” se realizaron entre 1948-1975. Desde 1960, adoptaron el formato bienal. En 1960 y 1962, los salones itineraron por la ciudad de Mendoza y Malargüe.

Mendoza, estos certámenes materializaron una preocupación cultural con importantes antecedentes³⁸⁰.

Impulsados por el poeta Rafael Mauleón Castillo desde el Centro Argentino de la calle Bernardo de Irigoyen –del que dependían desde su creación en 1919, la Biblioteca Popular Mariano Moreno y más tarde el Museo de Bellas Artes-, los “Salones de Primavera” construyeron con los años una forma de mecenazgo que articulaba el estímulo a la producción artística, el consumo privado del arte y la aspiración a convertirlo en un bien de consumo y disfrute público o “popular”. Comerciantes locales, profesionales, asociaciones de bien público y hasta entidades nacionales, apoyaron la constitución de “premios adquisición”, dando fisonomía patrimonial al Museo de Bellas Artes de San Rafael de manera directa o en posteriores donaciones de las obras participantes³⁸¹.

Con algunos mecanismos de recompensa preestablecidos temáticamente – como el “Premio a la mejor captación del paisaje mendocino”³⁸²-, estos salones reforzaron la legitimidad de los géneros más tradicionales de la plástica de Cuyo -, a la vez que estimulaban el desarrollo plástico sanrafaelino con premios reiterados e incluso consecutivos, a los artistas allí afincados³⁸³.

³⁸⁰ En la ciudad no sólo residían importantes intelectuales mendocinos – Abelardo Arias, Fausto Burgos, Alfredo Bufano- sino que el Centro Recreativo Argentino fue un vital aglutinador cultural. Contaba con asociados y una acción que incluyó fiestas, espectáculos musicales y kermeses cada vez que se necesitaron fondos. Junto a la importante biblioteca, de cerca de 40 mil volúmenes, se realizaron conferencias y por sus salas transitaron Jorge Luis Borges y los críticos Romualdo Bruguetti, José de España y Córdoba Iturburu. El pilar de esta gestión fue el periodista Mauleón Castillo, nacido en Buenos Aires y radicado en la ciudad desde 1927. Si bien no existen estudios más profundos, para una historia general del departamento y su acción cultural, véase: LACOSTE, Pablo (Comp.) **San Rafael. Aporte para el estudio de un departamento del Sur de Mendoza, con especial referencia a la educación**. Mendoza: Ed. UNO, 1996. Pág. 116 y 117. Sobre el Centro Argentino: “Una institución de cultura”, *El Comercio*, 2 de noviembre de 1960, pág. 2; “Proyección cultural de un departamento”, *Los Andes*, 19 de mayo de 1962; “Fecunda labor ha cumplido en 45 años la Biblioteca ‘M. Moreno’”, *Los Andes*, s/f. (c. 1964).

³⁸¹ Desde el “III Salón de Primavera” de 1950, los auspiciantes se transformaron claramente en los dadores de recompensas: M.Fernández Grova & Cía., Casa Galves, Joyería y Relojería Cronos, el Sr. Juan Pi, Rotary Club de San Rafael, fueron los más frecuentes. Entre otras entidades figuraron la Comisión Provincial de Cultura y el Fondo Nacional de Bellas Artes. Los galardones – Premio de Honor, 1er Premio, Premio Adquisición y Premios Estímulos o medalla de oro y plata- pasaron a designarse con los nombres de organismos de gobierno, particulares o firmas comerciales, creciendo anualmente los montos destinados. Por ejemplo: Premio “Gobernador de Mendoza”, “Premio Cámara de Comercio, Industria y Agricultura”, etc. Los valores oscilaron entre 10 mil y 6 mil pesos para los primeros premios y entre 1000 y 500 pesos para las recompensas menores. Véase: Catálogo del “XI Salón de Primavera” y del “XIII Salón de Primavera”. Archivo Biblioteca Mariano Moreno, San Rafael.

³⁸² En 1948 el premio “Biblioteca García Lorca”, como en 1958 el 1er Premio “Julia Barbadillo de D’Accurzio”, tuvieron esa prescripción.

³⁸³ Omar Reina recibió los premios “Universidad Nacional de Cuyo”, el adquisición “Manuel Fernández Grova” y el del “Fondo Nacional de las Artes”; Manuel Santisteban, el máximo galardón en escultura y el premio

No obstante, el apoyo de la SAAP filial, como el notable esfuerzo y los propios contactos de Castillo, permitieron que desde 1948, año de la inauguración del Museo de San Rafael, se adquiriese –como tantos otros museos de las provincias³⁸⁴- obras de firmas nacionales prestigiosas: Quinquela Martín, Antonio Berni, Raquel Forner, Víctor Rebuffo, Aquiles Badi, Raúl Soldi, Juan Carlos Castagnino. Éstas aún hoy evidencian –entre el abandono y las sombras de robos y expolios³⁸⁵- hasta donde se extendieron las tramas del “arte argentino” al interior.

adquisición por el “Concejo Deliberante”. Véase: Catálogos de los II (1949), VII (1954), XII, (1959), XIII (1960) “Salones de Primavera”.

³⁸⁴ Sobre el giro del coleccionismo en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, la formación de museos del interior y cómo se privilegió el estímulo y consumo de arte argentino -en especial de la llamada “Escuela de París” o una figuración propia del “Retorno al orden”-, véase: BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. Art. cit., pág. 26 y ss.

³⁸⁵ Hacia 1964, el museo contaba con 198 obras –entre óleos, grabados, monocopias y esculturas-. Entre la desidia pública y la posterior clausura de la institución sanrafaelina, fueron robadas y recientemente recuperadas, obras de Castagnino, Butler, Badi y Forner. Aún permanecerían perdidas, obras de Juan del Prete, Antonio Berni, Raúl Soldi, Carlos Alonso y cerca de 50 trabajos de artistas regionales, como también un célebre aguafuerte de Francisco de Goya. Véase: “Aparecieron en Buenos Aires las pinturas robadas en San Rafael”, *Los Andes*, 23 de abril de 2007; “Hallaron en Buenos Aires un óleo robado en San Rafael”, *Los Andes*, 26 de noviembre de 2008.

5- Conclusiones parciales

Los salones de arte fueron un escenario insoslayable para la comunidad artística e intelectual que impulsó la creación de las instituciones culturales y la profesionalización de su actividad, en la Mendoza de principios de siglo XX.

De una realización efímera y sin continuidad anual hasta 1942, los primeros salones fueron exposiciones colectivas, amparadas por flamantes entidades culturales o de formación, como lo fueran la “1era Escuela de Dibujo y Pintura” (1915-1920) y más tarde, el Museo Provincial de Bellas Artes (1927). Aunque estas debían afianzarse tanto como los salones, brindaron un espacio para los pintores locales, que en un acto social se acercaban a convencer a las autoridades de gobierno para hacer efectivo el cultivo de las artes y las ciencias.

Las inauguraciones y el contenido del salón, fueron registrados por la prensa y las revistas de la época, dando lugar a discursos y crónicas que auguraban para la cultura y el arte mendocino un destino central en la región de Cuyo, al mismo nivel del crecimiento agroindustrial que transformaba a la provincia en una digna “capital andina”.

Para aquellos pintores nativos o arraigados, la formación académica europea era uno de los modelos más prestigiosos que debía consolidarse en la región. No obstante, muchas veces se vieron frustradas las intenciones de dedicación exclusiva a las “Bellas Artes” y la “cultura superior”, debiendo combinar – en el mejor de los casos- la práctica de la pintura de caballete, con la docencia más o menos formal, las artes decorativas, el retrato y la ilustración en libros, periódicos o revistas.

En este sentido, los primeros salones, fueron una tribuna pública desde donde reivindicar los alientos morales y materiales necesarios para el reconocimiento social y la independencia profesional de los artistas. La aspiración a que se convirtiesen en certámenes anuales, con jurados y premios –emulando al Salón Nacional en vigencia desde 1911- era la misma con que se insistía en la oficialización y permanencia de museos y academias para la provincia.

No sólo a partir de estas exhibiciones, sino también en comercios inespecíficos y entre los más disímiles objetos de arte que una ciudad de provincia podía ofrecer, se fue permeando un lugar para el consumo de la plástica local. Las imágenes, las crónicas y comentarios en medios de divulgación, y el gusto estético - tanto de productores como del público comprador- se fueron modelando progresivamente y a la luz de las corrientes del nacionalismo y regionalismo cultural.

El recorte “cuyano” de los salones de exposición, las matrices iconográficas dadas por el paisaje circundante y los tipos nativos –criollos e indígenas-, fueron tópicos de reflexión donde convergieron tantos intereses, que delimitarlos ayuda a entender su altísima persistencia.

Si por un lado –y en una búsqueda compartida por pintores y escritores- se despejaban las coincidencias geográficas e histórico-culturales de Cuyo, estimulando el intercambio y la concentración de fuerzas con artistas e intelectuales de las provincias hermanas de San Juan y San Luis; por otra parte era vital, *interiorizar* esta imagen al resto del país, como un aporte original y distintivo de la región.

De alguna manera, la “Escuela del Paisaje Mendocino” no sólo acusaba el magisterio paradigmático de Fernando Fader. También operaba en la producción de imágenes que Buenos Aires atraía como forma de integrar toda una geografía humana y productiva al Estado nacional.

Los intentos de Antonio Bravo, Fidel de Lucía y Roberto Azzoni por exponer en galerías y salones de Buenos Aires, y la circulación de sus obras en medios de divulgación porteños, no sólo eran acciones para insertarse en un ambiente mucho más vital que Mendoza, también eran los gestos patrióticos que se requerían para mediar el impacto de las masas inmigrantes y las necesarias coordenadas de identificación en un mapa social complejo.

El perfil de los salones locales estuvo condicionado por el mayor o menor éxito de estos itinerarios fuera de la provincia. Se delimitaron las formas deseables, en una tradición que exigiría de cada salón la visión acabada del arte de Cuyo.

Hacia 1931, ya desfilaban en las exposiciones veintenas de impresiones tomadas al aire libre por los artistas. Bajo las claves del naturalismo y un impresionismo de interpretación local, el entorno agreste distinto de las postales pampeanas fue el gran tema de los salones.

Vistas de serranías y de alta montaña, las regiones marginales y los últimos testimonios de una ciudad antigua que se modernizaba, no sólo repetían la fórmula de consagración faderiana o concretaban el llamamiento a “herir las pupilas” de las crónicas literarias. También dejaban implícito un escenario de producción comunitario y un tanto bohemio, a través del cual, esta y gran parte de la siguiente generación de artistas, se aproximarían sucesivamente a la pintura.

El dejo autodidacta de las salidas “de campaña” y las prácticas en el rancho-taller a las afueras de la ciudad, contrastaban con la elegante imagen de los artistas inaugurando el salón. Los matices y distinciones de los modos de ser artista en Mendoza, que la moda y las fotografías dejaban relucir, se profundizarían con la creación de dos espacios centrales en la enseñanza de las Bellas Artes.

Aunque partieron de similares esfuerzos convergentes – que con ánimos antipositivistas y espiritualistas ubicaban a las actividades artística e intelectual como corolario de toda sociedad civilizada-, la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) y más tarde la Academia Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo (1939), asumirían diferencias.

Dentro de los planes de formación de la Academia Provincial, los patrones academicistas decimonónicos se complementaron con el apego a las tradiciones locales, que hacían del paisaje, los tipos humanos y sus costumbres, como de la flora y la fauna de Cuyo, dignos modelos de estudio para el dibujo y la pintura. El cambio de denominación, que sumaba las funciones de escuela de “Artes Decorativas e Industriales”, le fue imprimiendo un perfil práctico y técnico, a la vez que los turnos nocturnos y los descuentos de arancel, permitían el ingreso de estudiantes que trabajaban durante el día o prevenían de clases medias.

De un signo opuesto, la Academia Nacional intentó distinguirse desde sus inicios entre la oferta educativa de la región. La “voluntad universalista” y de

jerarquización de las ciencias humanas, llevó a las primeras autoridades de la alta casa de estudios, a procurar sus docentes fuera del país y de la región.

En este sentido, no sólo operaron filtros de admisión para el estudiantado - las cifras de arancelamiento hacían de la flamante universidad un capital exclusivo de la burguesía y las elites provinciales-, también existieron prescripciones racistas y conservadoras para la formación del claustro de profesores. En ese ambiente de jóvenes y maestros idealistas, amantes de las desinteresadas actividades del “espíritu”, no había lugar para hebreos ni profesantes de ideas políticas extremistas.

Estas tensiones ideológicas y la llegada de profesionales extranjeros, modelaron un campo plástico cada vez más competitivo. La creación de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Mendoza, puede ser leída como una estrategia de defensa de los intereses y objetivos de algunos docentes, alumnos y primeros egresados, de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Frente a la “torre de marfil” universitaria y su modelo de diletantes del arte, la opción gremial fundamentaba que los artistas eran trabajadores con expresa función social. Por intermedio de Roberto Azzoni, la SAAP filial se creó en 1941, adaptando los estatutos y la estructura organizativa de su par porteña, a la vez que se insertaba en un entramado asociativo de extensión nacional, propiciado por la sede central en Buenos Aires.

Mediante asambleas, difusión de conocimientos prácticos y teóricos, y hasta cenas de camaradería, la SAAP local tuvo una alta cohesión institucional. Con todo, sus acciones más visibles fueron los “Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores”, y en especial, los “Salones de Cuyo”.

Desde 1942, los “Salones de Cuyo” fueron las primeras exposiciones colectivas desarrolladas anualmente en la provincia. De carácter libre, sin premios y al principio, sin jurados de admisión, se transformaron en el escenario de emergencia de artistas *noveles*.

Este fue un hecho clave para la recepción de los envíos: las reseñas del salón, oscilaron entre la defensa del paradigma paisajista más tradicional, los principios de enseñanza académica y la difusión de nuevas claves de lectura. La acusada presencia

de artistas jóvenes y sus producciones merecían ser explicadas, a la vez que denotaban la ausencia de varios profesores de la Academia Provincial de Bellas Artes, como la distancia de los prestigiados profesores del centro universitario.

La inexistencia de certámenes oficiales que validaran, rechazaran o legitimaran firmas y tendencias, posiblemente condicionó que se le demandase jerarquía al salón. Para algunas crónicas que reseñaron los primeros “Salones de Cuyo”, la trascendencia de la exposición debía fundarse en el enfrentamiento al público con telas bien acabadas, que diesen una visión completa del estado actual de la pintura de Cuyo, y por ende, sin ausencias de renombre.

Aunque amparados por los itinerarios de Roberto Azzoni –“artista-faro” de la joven generación-, la síntesis constructiva de las formas o el abordaje del paisaje desde una tonalidad baja o mediante el uso más libre del color, ensayadas por Rosario Moreno, Rafael Montemayor o José Manuel Gil entre otros, fueron leídas como excesos “presuntuosos o sin calidad”, faltas de observación del motivo o inmadurez.

Como contrapartida y para despejar las dudas y sospechas, las crónicas o notas de arte de Pablo Vera Sales o Noemí Barchilón, usaron el apelativo de “nueva sensibilidad” o “plástica pura”, apuntando los secretos de un arte “poco accesible al público lego”.

Estudios, ensayos, manchas, naturalezas muertas y composiciones, se reiteraron con frecuencia, pudiendo ser un muestreo de la circulación de los modelos de visualidad pos-impresionistas -de Cézanne a Van Gogh principalmente-, como también la didáctica de algunos maestros de las academias locales y en especial, el impacto de las relaciones entre artistas de la SAAP filial y sus consocios de Buenos Aires.

Con todo, el paisaje más que ser abandonado se transformó en un núcleo respetable de *tradición* y por ello admitió una modernización moderada y con matices. Probablemente, las expectativas de venta que se actualizaban cada año con el “Salón de Cuyo”, como su realización en las galerías de arte de la época, impulsaron ciertas adaptaciones y negociaciones con los gustos de los potenciales patrocinantes.

Los títulos de las obras o las referencias registradas en los catálogos, señalaban el deseo de facilitar la lectura de las obras o de implicar al espectador en un estado anímico o sensación, más allá del ambiente natural representado y en sintonía con la “subjetividad” de los artistas. Fuera del espacio de exposición, la obra de arte – desde el cuadro de figuras a la “simple mancha”- podía ser la fuente de “emoción poética” de los hogares burgueses u oficinas del profesional mendocino.

El destino privado de la obra de arte, no fue la única opción que vislumbraron los noveles. Al calor de la politizada década del ‘40, las palabras inaugurales de cada salón societario deslizaron, como alternativas, la producción de arte mural, la multiplicación de conferencias y exposiciones al interior de la provincia y la presencia de obras de arte en edificios públicos, asegurando tanto el acceso “popular” al arte y la cultura, como el desarrollo profesional de los artistas.

En 1942, la trayectoria un tanto decorativa de las obras del salón, fue desbordada. Juan Scalco introdujo la guerra como tema, en un montaje de símbolos cristianos y profanos que le valieron el mote de “arte de propaganda” y posteriores silenciamientos.

Militante del partido comunista, Scalco no sólo reflexionaba sobre la conflagración que diezmaba a Europa. Con un gesto de modernidad, corría el eje de las habituales preocupaciones plásticas, para quizá captar, con urgencia, las tensiones que en esos años enfrentaron a los sectores gobernantes apoyados por la cúpula eclesiástica y los partidarios de izquierda o las asociaciones antiguerreras. Para una provincia gobernada por demócratas ultranacionalistas, la obra de Scalco podía ser un agravio a las instituciones religiosas, que junto a los símbolos patrios, se consideraban bases fundamentales del país.

Mientras que los sucesos de la Guerra Civil Española coincidieron temporalmente con la formación de las instituciones de enseñanza artística de la Provincia - y que a riesgo de entorpecer este proceso, pudo llevarse a un segundo plano el compromiso ideológico y su manifestación pública-, 1945 fue el año de los pronunciamientos.

Aunque la victoria aliada hacía inviable la continuación de experiencias filofascistas en la Argentina, el ascenso de Perón no pudo ser leído más que bajo el signo local del nazismo.

El discurso y la militancia pública hicieron del salón una oportunidad de denuncia y también de renuncias. Más que definir un programa estético preciso, el modelo de frente popular, llevó a los miembros de la SAAP filial a conformar nuevas asociaciones para enfrentar a las dictaduras gobernantes. Tanto Abraham Vigo –ex “Artista del Pueblo” y presidente en ese entonces de la sociedad de artistas-, Roberto Azzoni, Hércules Solari, José Manuel Gil, Juan Scalco, como los artistas Sergio Sergi y Lorenzo Domínguez provenientes del campo universitario, se nuclearon en la Asociación Democrática de Periodistas, Escritores y Artistas.

En este sentido, las exposiciones de “Homenaje a Bernardino Rivadavia”, de “Homenaje a la España Republicana”, como la suspensión del “Salón de Cuyo” o la negativa a participar del “Primer Concurso Municipal de Artes Plásticas”, representaron un alineamiento común con diversos sectores –radicales, socialistas, demócratas y comunistas- en contrafestejos o acciones opositoras a la intervención federal, las clases militares, la colectividad española adicta al franquismo y las cúpulas eclesiásticas que los apoyaban.

Polarizadas todas las posturas, la primera bienal del Comisionado Municipal, no pudo evitar ser deslegitimada y sus participantes, acusados de colaboracionistas.

Las agitadas jornadas de 1945 ayudan a entender el carácter y los significados que asumieron los contactos entre artistas locales y sus colegas de diversos puntos del país. Mediados por las gestiones de Roberto Azzoni, Abraham Vigo o Julio Giustozzi, las relaciones de mayor incidencia fueron con Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa.

Los idearios de izquierda como la consagración nacional de estos artistas, fueron puntos de identificación y legitimación de los contactos culturales propiciados por las exposiciones societarias. Acordes a una noción de arte comprometido y humanista, la “figuración de nuevo cuño” o los lenguajes que se apropiaban moderadamente de las vanguardias históricas, fueron las pautas estéticas más autorizadas.

Cabría preguntarse en qué grado, el paso de estos artistas fue un verdadero desplazamiento al *interior* de sus planteos plástico-políticos. Si los maestros del “arte argentino” verían cuestionados sus programas por las nuevas generaciones de vanguardia de los ‘40 – defensoras de la “invención” como pura creación contra el primitivismo, el realismo y el simbolismo-, probablemente, Mendoza y sus jóvenes artistas, constituían un campo mucho más fértil para proyectar y dar continuidad al arte figurativo o del “nuevo realismo”, entendido este como el presente y el futuro que aseguraba el “progreso de la civilización”.

No obstante, si la emergencia del arte concreto o los programas geométrico-constructivos no participaron de los contactos – vía SAAP- con la filial local, tampoco el espesor político y militante de las obras de Berni, Castagnino y Urruchúa, fue totalmente enunciado en los salones o representado en las colecciones de “Arte Nacional” que gestionaba Suárez Marzal desde el Museo Provincial de Bellas Artes.

Hacia los años ‘50, el modelo “salón” evidenciaba cierto desgaste y eclecticismo. Aunque se filtrasen obras de lenguaje más radical –como los envíos de Marcelo Santángelo entre 1950 y 1951- sus alcances no podían ser interpretados ni eran totalmente representativos de las experiencias y debates extramuros que realizaban ahora los alumnos universitarios.

Si bien el “Salón de Primavera” de San Rafael reencauzó los apegos más tradicionales y las cifras generosas de sus premios serían siempre atractivas, los límites del salón impulsarían otras alternativas de producción, circulación y consumo.

Tanto las prácticas muralistas, la publicación de revistas como *Mediodía*, la formación del “Taller de Arte Popular y Realista”, como las ediciones del “Club de Grabado”, fueron consecuencias de los intercambios que de alguna manera propiciaron la SAAP filial y sus salones. Más que elegir un nuevo repertorio iconográfico, acercaron las imágenes a un público mucho más amplio.

Las paredes de edificios modernos y de acceso público, o la técnica reproductiva del grabado, pudieron discutir el destino unidimensional de la obra única: del cuadro de caballete a la pintura colocada en las salas de exhibición.

Conclusiones finales

La readaptación de un marco teórico permeable a la interpretación y problematización de fuentes y corpus documentales diversos –testimonios orales, cartas, leyes y reglamentaciones, crónicas de arte, catálogos, fotografías- ha permitido completar el análisis de las producciones plásticas de la época y que circularon por los salones, muchas de ellas, por cierto, integrantes de acervos perdidos, olvidados o silenciados.

Al mismo tiempo, ha restituido el papel que no sólo los artistas ejercieron, sino también la trama de relaciones entabladas con formaciones políticas e intelectuales, grupos sociales, en especial aquellos de corte progresista -miembros de una burguesía profesional o de clase media-, que se aglutinaban bajo los idearios de izquierda.

Esta trama, que en algún momento tomó la forma de un frente amplio, admitió negociaciones con sectores más conservadores –como fueron las alianzas con demócratas durante las jornadas del ascenso de Perón-, aunque también tensiones con las autoridades de gobierno. Esta realidad ha debido leerse y cruzarse con la historia de partidos políticos, instituciones y grupos sociales, haciendo evidente que los salones fueron mucho más que meras exposiciones de objetos de arte.

Los actores, sus obras y discursos, como también las exclusiones, silencios o legitimaciones, hicieron del salón, un escenario atravesado ideológicamente.

En este sentido, las redes de contacto que habilitaron los salones de la SAAP filial, permitieron un impulso al arte local y formas de mecenazgo, que en general, las instituciones oficiales – incluido tanto el Museo Provincial de Bellas Artes como la propia Universidad Nacional de Cuyo- no eran proclives a efectuar.

El apoyo o la coincidencia ideológica con sectores de la burguesía profesional o las fracciones más progresistas de la comunidad judía local, dan una muestra de formas de cohesión que superan el período estudiado. Los patrocinantes de la obra mural para la Asociación Israelita de Crédito, serán los mismos que

promuevan al Centro Cultural Israelita y el surgimiento de la galería de arte Zulema Zoireff.

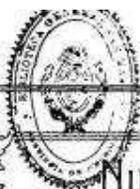
Como contrapartida y salvando las excepciones de los primeros encargos muralistas, o la formación del acervo del Museo de Bellas Artes de San Rafael, el consumo del arte del periodo estudiado habría tenido un destino especialmente privado.

Aunque merece mayor profundidad, es útil preguntarse por qué aquellos patrocinantes particulares no tuvieron necesidad de legitimar o al menos hacer pública sus colecciones, sobre todo si el sentido didáctico, social y comprometido del arte fue uno de los grandes discursos de la época. Una de las respuestas podría estar en la inconsistencia de las entidades oficiales para mantener y gestionar las colecciones de arte mendocino que se formaban al calor de los reglamentos y sistemas de premios aplicados, por ejemplo, desde las primeras bienales de la Municipalidad de Capital. El difícil acceso a las obras presentadas y premiadas en los salones ha posibilitado estos interrogantes.

Desde el punto de vista teórico y metodológico, si los salones constituyeron una tradición de formas deseables y entre ellas se filtraban las propuestas emergentes, las redes de circulación que produjeron estos itinerarios – viajes, contactos con artistas e intelectuales dentro y fuera del país, difusión de material visual, político y literario- hace por demás oportuno, revisar modelos historiográficos que reducen su análisis a límites geográficos provinciales o regionales, o a estudios de corte monográfico.

Las redes de contacto –efímeras o consistentes- permiten discutir historias del arte nacional centradas en la vida cultural porteña, al tiempo que incitan a estudiar los orígenes, intereses y permanencias de los recortes locales o regionales.

Aunque aún falta rescatar y sistematizar archivos –como los de la propia SAAP central y sus filiales-, es oportuno deslizar que un estudio problematizador del arte de las provincias requiere del cruce de información de reservorios documentales que se hayan fuera de sus geografías. De esa manera, se podría recuperar y medir, cuanto de estas historias fueron modeladas por los intercambios y las redes de contacto.



Nuestro Salón Anual de Bellas Artes

Sería pueril pretender dar en los límites de una crónica, juicios y comentarios críticos sobre todas o cada una de las principales obras expuestas en nuestro Primer Salón de Bellas Artes, plausible inspiración del Director del Museo Don Rafael Cubillos, patrióticamente estimulada por la superioridad.

El carácter libre de este hermano esfuerzo pictórico regional, que debe enorgullecer a los iniciadores y a todos los concurrentes, ha motivado, como era de preverlo, la conglomeración de obras buenas y otras de discutible mérito, y que si dispusiéramos de espacio dedicaríamos, dentro del espíritu de aliento que esta revista ha venido infundiendo a todas las manifestaciones del arte, persuadida de que en pintura, como en literatura, ciencia o esculptura, cuando la crítica es desapasionada, orientadora y serena, se logra el noble objetivo que tienen estos torneos regionales, donde debe flotar un generoso concepto de estímulo y de emulaciones superiores.

Dentro de una obra mala, puede encontrarse una vez buena y una disposición que alentada oportunamente, puede llegar a ser buena, la buena puede ser mejor, y la mejor superarse sin cesar.

De esto se infiere, que a disponer del espacio necesario, en vez de dar impresiones de conjunto, nos daríamos la fruición exquisita

que define su tendencia personalísima, al apartarse de las corrientes comunes. En los retratos de Cubillos, flota una poesía de ensueños delicados.

Fidel D. Lucía. Este pintor mendocino, quizás en el alto afán de seguir nuevas corrientes artísticas, aparece contradictorio. En su obra "La Tarde" se coloca en el plano que ha sabido conquistar en una brecha disciplinada y metódica que le han valido laureatorias merecidas. Pero "Oros de Otoño" y "El Contratista", no le van ni se ajustan a su predilección conocida y estimulada. En "La Tarde" hay plácidez, perspectiva, luz y coloraciones felizmente logradas. En "El Contratista", por consagrarse a la figura, que logra en parte, desentienda su fuerte que es el paisaje. Y nos presenta un contratista y una china, muy simpáticos por la concepción y el motivo, pero que no hemos de analizar en detalle porque no es el espíritu de estas ligeras impresiones.

Rosón Subirats. La crítica se ha pronunciado repetidas veces sobre este artista. Sus magníficos carbonos, que si bien no son la culminación del arte pictórico en las maravillas supremas de la naturaleza y del color, revelan en Subirats un temperamento admirable como estudioso que penetra con cariño artístico en los rasgos que se extinguen, para reproducir con exactitud de psicólogo



Los artistas mendocinos y parte del público durante el acto inaugural del Primer Salón de Arte Mendocino

ta de detenernos ante cada una de las obras expuestas, porque todas, hasta las más infantiles, son dignas del comentario periodístico, y sus esforzados autores nos merecen por igual una elevada simpatía espiritual. Unos porque se van aproximando a la meta, otros porque vienen forcejeando bravamente tras el logro de brillantes aspiraciones; tanto más bellas estas pugnias, porque ninguno de los artistas que ha expuesto, tiene medios de vida independiente que les permita consagrarse a sus predilecciones pictóricas o escultóricas sin sentir las torturas mordientes de la lucha por el mendrugo diario.

Roberto Azzone, ha merecido con sus recientes obras, expresiones merecidamente alabadoras. En "Casitas Serranas" y "Naturaleza Muerta", Azzone penetra hondo en el alma del paisaje y logra arcanear concepciones y coloraciones exquisitas, que afirman su personalidad de artista que piensa y que siente; que se exalta en el anhelo de superarse, en un afán de poeta del pincel que, de seguir así, ha de ir culminando simpáticamente.

Rafael Cubillos. Lo sabíamos un batallador silencioso y modesto; pero con una obra inteligente y vasta, al calor de una escuela que define su peculiaridad, ya que parece seguir a uno de los más geniales pintores del siglo XVII. La figura parece ser la preocupación dominante de Cubillos. Y a lo, que en casi toda su obra, vibra una exquisita delicadeza que da no sólo majestad y hermosura a sus lienzos, sino que dentro de esos tintajes clarescuros, dominados por la técnica, por la emoción, por refinado gusto

y de pensador, los poemas y tragedias del pasado que la evolución del presente va aventando. Esta notable especialidad de Subirats, enaltecida por su cariñosa afán, por sus lúsculas simpatías, seleccionando modelos expresivos de los tiempos ilusos, está exteriorizada en las tres obras expuestas.

Fidel Roig. La escena pastoril que este artista, y quien se creía un maestro del dibujo, nos ofrece en "La Yunta Brava", expuesta en el salón, traduce un espíritu atildado y estudioso que ha tenido la virtud de sorprendernos gratamente. Ha obtenido una realización espléndida en el detalle y parte del conjunto. La punta de lanza, conducida por el arador, forcejeando resignadamente, es una obra de altos valimientos que evidencian *patra* y *elgior* en el autor. No opinamos lo mismo de las otras obras, cuyos merecimientos reconocemos con fallas inevitables, quizás. Hay, no obstante, en "Para la Sierra", un agraribay como primer término, que sólo por sí representa un valor de concepción y de técnica digno de estímulo. "Haciendo Atrap", tiene, repentinamente merecimientos; pero Roig, ha descuidado detalles importantes. Con todo eso, es una agradable sorpresa para todos.

Juan J. Cardona. Nuestro conocido escultor, presenta tres obras. Tres broncees que dicen con elocuencia de su arte cultivado con ostensible amor y dominio. Quien desconoce el heroísmo de este artista para perseverar silenciosamente, para irse superando enfrentado por todas las necesidades, tendrá que justipreciar el noble mérito que esos trabajos representan. Cardona es un artista

El primer Salón de Bellas Artes de Cuyo

Por fin, los artistas de Cuyo, por la iniciativa feliz del Director del Museo provincial de Bellas Artes, ha podido congregar en una alentadora exposición de obras, a casi todos los artistas de las provincias vecinas, despertando nobles estímulos y elevadas motivaciones espirituales.

El Primer Salón Anual de Bellas Artes ha tenido la virtud de levantar el espíritu vacilante de los que cultivan esta vigorosa manifestación del espíritu, creando generosas posibilidades para el futuro artístico de Cuyo, si como eventos, las autoridades por un lado, y la autoridad técnica de los jurados, saben discernir con justicia, no sólo títulos sino también alicentos morales y materiales para los que demuestran condiciones de superarse, y que en verdad, son los que más necesitan del calor oficial y público.

Debidas las obras que ascienden a ochenta, en cuatro amplios salones, la diversidad de estilos, de escuelas, de motivos; la originalidad de concepciones, casi todas ellas de sabor regional, sorprenden gratamente el espíritu del visitante, tanto más, porque allí al-

ternan democráticamente, las obras de pintores conocidos con algunos que van conquistando posiciones y con otros que van pugnando tenazmente tras el ideal legítimo de perfilar sus personalidades artísticas.

Bello es este esfuerzo solidario que empuja a su iniciador y a sus cooperadores en el noble empeño de dignificar una de las facetas más puras y valiosas del arte, que realiza la maravilla de interpretar y reflejar las expresiones de la naturaleza que hieren la doble pupila del alma y del cerebro; y bello, más bello aún será si las autoridades, aprovechando esta hermosa circunstancia, dan base definitiva a estos certámenes anuales, proporcionados con simpatía artística y patriótica, para hacer así merecido honor a tanto artista heróico, a tantos esforzados silenciosos que aspiran y resontan su vuelo, y sobre todo honor a la capital andina haciéndola un verdadero centro de convergencias superiores, para que se advierta que sobre el riñón ensombreado de cifras y de materialismos, también puede resplandecer la luz de la política artística aliebrando sendas a las grandes inquietudes del alma.

Reparación de la red caminera

Hermoso desde cualquier punto de vista que sea contemplado, es la preocupación oficial por la conservación y reparación de la red caminera, ansiedad constante de los habitantes todos, ya que las arterias por donde se transita constituyen la base de la civilización y el índice de la cultura de un pueblo. Por los caminos es donde se concentra y se agita la actividad y la riqueza; por los caminos ensalzados y garantizados la vida moderna puede precisarse con más o menos exactitud lo que se tarda para trasladarse de un extremo a otro y se adquiere la certeza de llegar felizmente y sin contratiempos violentos. Pero sería el caso, que estas plausibles ac-

tividades de mejoramiento, no sólo se limiten a los caminos generales, sino que se ramifiquen a los distritos, que es allí donde también se lucha y se trabaja afanosamente, y hay lugares donde ni los pájaros cruzan, no obstante ser zonas productoras y de gran provecho, como ocurre con la Colonia El Carmen de Costa de Aranjó, donde los agricultores deben cristalizarse varios días después de una lluvia para poder aproximarse a las estaciones cercanas. Y podrían citarse otros distritos un tanto abundantes, que reclaman una acción de conservación permanente.

FRAGMENTOS

REFLEJOS...

¡Qué alabara emotiva rebosaba en tus labios, cuando vuelan risueños sus terneros de amor, a la luz mofletosa de la tarde que huye... ya te oyes en el éxtasis de un ensueño que llega con los glaucos reflejos del crepúsculo fiel... ¡si tus freces parecieran arpegios divinos, hostados por secreto conjuro de un arpa celestial!...

Me basta el paisaje de matices dormidos, de una hermosura vesperal, y por eso contemplo tus diáfanas pupilas, donde están condensados los más dulces motivos; allí veo un lago esmeralda, y a través de sus aguas sosegadas, contemplo en el fondo en un mar de nícar, un rostro muy pálido, creo que es de un poeta de romántica historia; en las noches tranquilas, cuando más soberbia luce la luna en broquel de plata, fervoroso envío en las aligeras auras, sus sonrientes castañas que al besar el hocico con arduos de amor, forman el cortejo de tu alma exquisita cuando emprende el vuelo a las celestes regiones del sereno soñar.

Es esa la historia del pálido poeta que reflejan tus ojos, así un terso cristal de abofonía mágica, en la somnolencia intangible de la tarde que se va adormeciendo en su lecho necestral!...

IDOLATRA...

Se rompió mi ídolo así un débil cristal entre mis manos huérfanas... y me quedó como un niño al que se le rompiera inocentemente su juguete querido!... tal vez fué mía la culpa!... ¡por adorarle tanto!... ¡quédió vacío para siempre el altar donde quemara tantas veces el incienso de mi adoración! y ya no pude ofen-

dir los dulces ritos de mi amor pagano!... ¡qué ensigió el Señor por olvidarme de él para pensar en tí!... y; sin embargo, se escuchan todavía mis plegarias... ¡hijo el pálo azul!...

Ahora tengo el pecho repleto de businos muertos... y al emprender el camino desierto hacia el adobe del olvido con mi cortejo de recuerdos... ¡agoniza mi ensueño de dulzura inestable y mi pobre alma adormecida en su ternura infinita va desgranando por mis temblorosas labias... su más de réquiem!...

YO AMÉ MUCHO...

Amé... amé mucho, y amé mucho. Si encuentras una mujer que sepa despertar tus sentidos dormidos, que sepa hacer vibrar por primera vez las cuerdas risueñas de tu arpa interior, ámalala y ámalala con toda tu alma, no importa que sea pasajera tu felicidad, que pase como las brisas de abril tu ensueño amado, la dicha es transitoria; ¿para qué entonces retenerla?... ¡yo amé mucho, después de la dicha probé la amargura... ¡amé con toda mi alma... y fui amado, pero, se vació muy pronto mi copa de amor... ¡Inútil vez era muy dulce...! ¡quién sabe...! la cierta es que el sabor que dejara en mi pecho fué siempre más grato que todo el azúcar que probé después; mi timidez prístina todavía perdura, mi desengaño acerbo se apaga ya en tu tiempo, ¡mi amor tan inmenso, lo llevo en un cofre guardado en mi pecho! ¡es el relicario que guía mis pasos...! ¡es la luz única que ilumina mi senda solitaria...! porque yo amé elegantemente, y ahora en mi atardecido romántico consuelo mis horas huecas ¡deshojando lentamente la blanca siemprever de su inmenso recuerdo!...

Guillermo Omar Boris Glade.

DOS artistas con residencia en nuestra provincia, Abraham Vigo y Sergio Sergi han sido objeto de una alta y merecida distinción en el Salón Nacional de Bellas Artes. El jurado dicaró para ambos el premio "adquisición" a los mejores grabados exhibidos en

sin que resulte tales condiciones exigían varias toneladas de laminación.

EN el muestrillo plástico local corren vientos de froida. El "ventosillo" —que a ratos ha tenido características de ven-

natura que se afirma en su severa actitud. Entonces es cuando habrá que "hacerse a un lado".

DE dudar sería que los que se sienten lastimados por el criterio razonable de los que conocen y comprenden la responsabilidad de intervenir en un "Salón" llegaran a valorar que tal hecho es una cosa seria y que no basta cubrir una

mal". Con lo que al buen entendido...

EN los salones de la Casa España, San Juan, expone una muestra de pinturas de un joven artista local, señor Vicente O. Giménez, con suscitado interés de público y de crítica, que han resultado en sus singulares méritos y en la cuidadosa atención de los milites.

Toda la sugestión del paisaje se conjuga en luz y en color, ha sido firmemente reflejada y aunque a bien es cierto se advierte la influencia de otros autores, el juicio no ha podido olvidar que se trata

• Noticiario

al citado cartamen. La noticia ha causado lógica satisfacción en nuestros medios artísticos donde ambos grabadores gozan de simpatías. La recompensa alcanzada por estos artistas realfima toda una existencia dedicada al arte con fealdad, perseverancia y talento. Tanto Vigo como Sergi cuentan en su labor con una obra fuerte, expresiva y argentina por la misma que ha sido lograda con un propósito universal. Queremos decir que tiene un carácter evidenciamiento nacional y, por lo tanto, se encuadra en la profundamente artística. Es que ha sido alcanzada con pasión, sufrimiento, gozo y continuada búsqueda de lo permanente por superación. Que es tanto como decir inquietud inconfundible, ansiedad de seguir caminos y rutas hacia esa meta pocas veces alcanzable de la inmortalidad, pero a las que deben dirigirse con decisión cuanto pretendan usar sin desmedro el título de artistas.

MILLCAYAC se felicita de este nuevo triunfo de ambos luchadores del arte y espera que este sugerido ambiente que en Mendoza, marque una etapa singular en la obra de ambos grabadores.

LOS amigos de Vigo y Sergi, que son ya muchos en Mendoza, dedicarán un éxodo íntimo a ambos luchadores artísticos por tan merecida recompensa. No habrá discursos, pero cuando el Hasiago haya sido lo suficientemente inspirativo no se librarán de la discusión los colegas ausentes.

MILLCAYAC

Plástico de

daval— lo origine la luminencia del ya anunciado Salón Anual que organiza la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Elal Mendoza. El grupo de los experimentados y, a la vez, consagrados por una continuada obra de valoración por exigencias permanentes, aspira a que el certamen constituya una expresión discreta y formal de arte regional. El otro grupo, donde no hay tanta experiencia y concepto de la responsabilidad, sea que el Salón se abra sin tantos "vagabondos". Ambas opiniones han tenido su origen en un informe del Jurado de admisión de las obras, según el cual no han sido muy afortunados los concurrentes en sus envíos. El informe constituyó una bronca de dos toneladas al dar por tierra con las ilusiones de los que se consideran "novatos". Estos se sienten heridos y los corrillos y las discusiones alcanzan proyecciones de tormenta.

ANORA se ha resuelto que para la renovación de los envíos al Salón se fije el plazo improrrogable del 8 del corriente. Esto significa que al certamen tiene la posibilidad de abitar en plaza no muy larga. Declinamos "postulados" porque suponemos que el pleito no acabará en una revisión de los envíos ya que el grupo de los disquisitados no aceptará la auto-revisión e insistirá en mantener las obras cuestionadas, con lo que el jurado es

tala de dos metros cuadrados de pintura para sentirse digno de tal concurrencia. Lo importante es llevar obra discreta y no mala porque sea grande. Coloquemos ahora aquel aferrado gitano que dice: "De tocar las castañuelas es preferible hacerlo bien que hacerlo

Cuyo •

de un pintor novel, llamado a figurar dignamente entre los más destacados valores de nuestro medio.

• NOTAS DE ARTE •



Esta, Angela Asmora Yáñez, joven concurrencia, que posee en evidencia su temperamento artístico y hace interesantes por todo una renovación para Mendoza, tanto en la parte de su programa, como en la forma estética con que desarrolló el cuadro "Instituto Moreira Utrill", en el concurso que bajo los auspicios del "Instituto Cultural Argentino de Mendoza", se llevó a cabo en los salones de la Universidad Nacional de Cuyo.

7

SEGUNDO SALON ANUAL DE PINTURA

La Fiel de la Sociedad de Artistas Argentinos realizó su II Salón Anual en la Galería de la Academia Provincial de Bellas Artes, San Martín (14). No es bajo ningún concepto este Salón representativo de pintores de las artes plásticas en Mendoza.

Faltan nombres como Lorente, Domínguez y Julio Suárez Masal, Víctor Delfino y Fiel de Lucía que con su presencia prestigiarían los salones artísticos. También debemos anotar por estar radicados entre nosotros Francisco Berna-

trate, mal ubicado, Arístide, que en arte, por su factura y su interpretación, ser una auténtica promesa de la plástica mendocina.

Frecuencia de toda especie, en pos de una intensidad Plástica pura. Organiza los elementos competitivos en grandes mesas de color, y se caracterizan por una fina sensibilidad en la gama gris, poseen una sugestiva atmósfera.

Rafael Montemayor expone una tela de silencio, que por sus dimensiones significa un esfuerzo, resuelto con criterio

con la crítica y las equívocas. Evade, "Invierno", nos resulta un cuadro claro obscuro. Hay un buen propósito para esta tela de deslepan en ella una personalidad, la que caracteriza a todo artista.

Antonio Castro es de los nuevos que se viene perfilando en estos últimos salones. Expone "Estado en la Naturaleza", tela de buena composición, de claro-oscuro contrastado, de intención decorativa, en el buen sentido. Un espíritu de síntesis y un grave colorido le caracterizan. Queda debió agriar el detalle violeta de un campo ubicado en el fondo.

Rosalia Fichman y José Gu se confunden.

Rosalia Fichman en una ocasión, por otros salones, ha tenido silencio y ha demostrado gran.

Julio Gutiérrez también no es falta este vez debe ceder más al orgánico plástico.

Clemes otros nombres, dignos de estudio con algunos reservas. Abel en "Mendoza", e Honorio Barmquien en "Naturaleza Muerta" y a Louis Richetto en "La Muñeca de trapo".



reaz y Sergio Sorzi, quienes sus permanencia en ciudad con el público de Mendoza, poseen solo se les conoce de nombre.

¿A qué se debe la ausencia de estos valores que actúan en el orden nacional en el citado Salón?

También debemos agregar a Estrella, de larga actuación en Cuyo.

Circunscriptos al plano de aplicación de esta exposición dentro del arte de Mendoza, debe en sus matices algunos otros del conjunto que tienen estimables valores.

Exponen obras significativas Moreno, Montemayor y Castro.

Rosario Moreno se destaca por su tela titulada "Mañana

cuando inauguramos en la galería de la Academia Provincial de Bellas Artes el segundo salón anual de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Cuyo Mendoza. En la perspectiva entre artistas argentinos algunos de los exhibidores y parte del público que asistió al arte plástico.

de marcha y con pincelada espontánea de materia colorante fina y cálida, revelando en ella buen gusto. Advánzase en esta tela el concepto de escamoteo en su ejecución sugiriendo las cosas en forma abstrada y superándolas al ambiente aéreo. Montemayor ha dado un paso ascendente y se reafirma en esta exposición.

Roberto Azari, no responde al compromiso contraído

Debemos citar también "Confianza" de Olga Tolosa, pincel de esencia tétrica y de tonalidad gris.

Roberto Cascaño, está mejor en la "Naturaleza Muerta" y esta, junto con "Composición" de José Ramo Correa, pueden considerarse como dos buenos estudios de academia realizados con juicio y bella materia.

Juan Spalica, original y decorativo, aunque inconsistentemente resulta el primer plano de su "Sinfonía Clavil".

Hércules Solari presenta "Figura" al estilo de Spillenberg.

José Alemeña y Julio Falcón, carecen de sensibilidad.

¿Qué pasa con Abraham Vigo? A juzgar por el sitio que ocupa, no está a la altura de los grabados que de él conocemos.

¿Qué hace en este exposición Aquilino Ceasza Perico? ¿Será invitado de honor?

Antonio Dumenjo y E. El Bial de Montemayor exponen telas dignas de análisis.

UNA EXCURSION AL
(Fin de la pág. 34)

Me sentí balancear entre la vida y la muerte agitando a mis equívocos. Un a mar irremisiblemente y el instante me hizo tender las manos hacia adelante, en procura de algo a qué agarrar para evitar la caída fatal. Sentí un equilibrio débil y resbalé la vertical. El crítico de juicio saltó en mi cabeza la resignación del compadere. Y fue recién cuando me abiné a mirar de qué me había perdido: las manos temblando se abían ante el espejismo "quiere", que me atravesaba las palmas íntegramente.

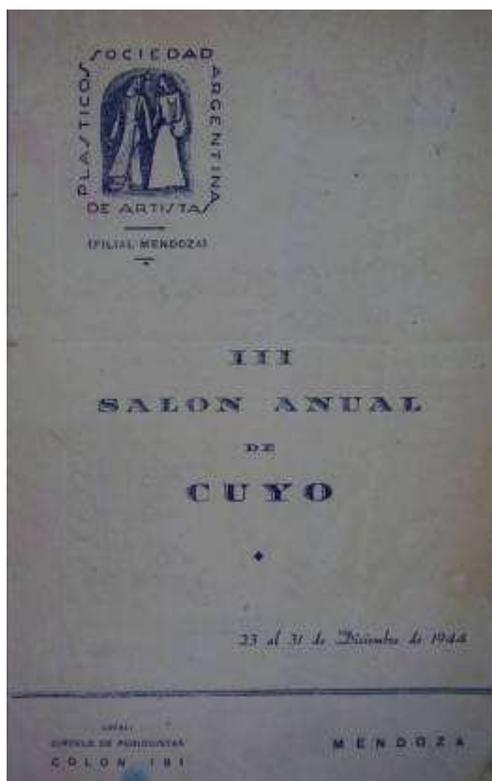
Santa, desahado, pagado al marañón, sin atreverme a dar vuelta la cabeza para observar el abismo que por poco me traga, recién entonces me acordé que las manos me habían humilladamente, llevadas por los pinchos del castigo que me salía de la muerte.

BEBA

BIDU

La mejor bebida refrescante

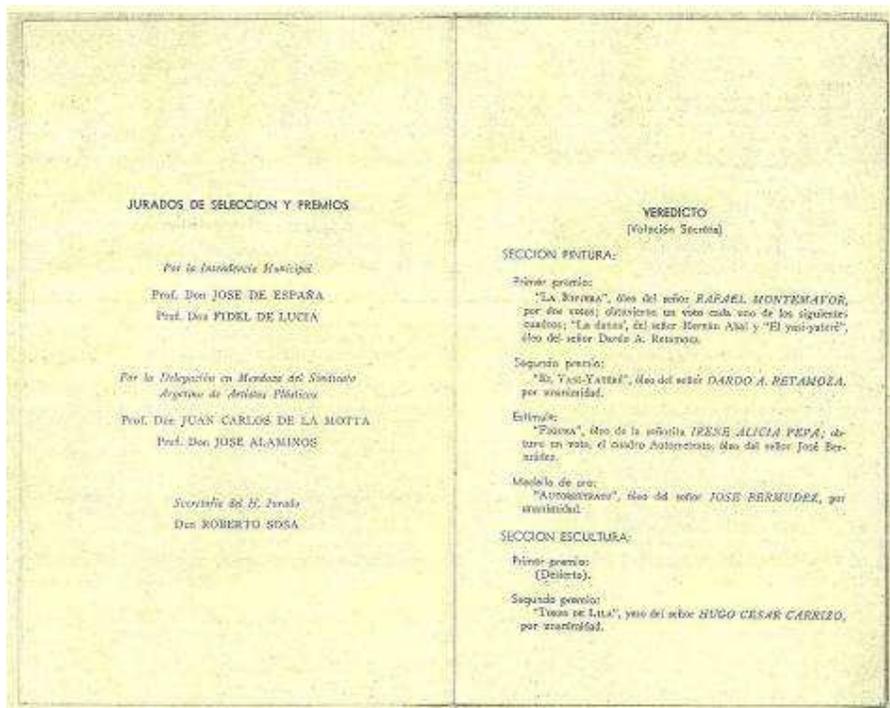
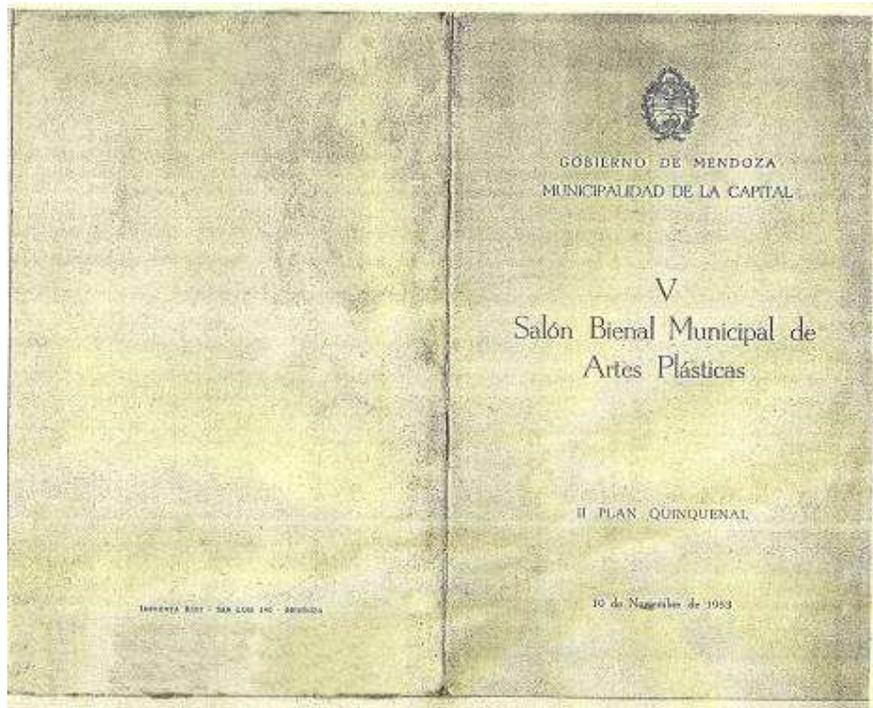
Noticiero Plástico de Cuyo. "Segundo Salón Anual de Pintura". Millcayac. Nº 6, jueves 28 de octubre de 1943, Año 1, pág. 35.



<u>PINTURA</u>	
1	Abal Hernán <i>Nocturno</i>
2	Barragiero Honorio <i>Montaña y Villa</i>
3	Barchillón Noemi <i>Mazorca</i>
4	Bogado María <i>Cornal en la barranca</i>
5	Cascari Roberto <i>Exodo</i>
6	" " <i>Vendimiadora</i>
7	Casacci José <i>Los Haerfanitos</i>
8	Díazneto Antonia <i>Retrato</i>
9	" " <i>Florex</i>
10	Gil Manuel <i>Rincón del Pilar</i>
11	Giutozzi Julio <i>Mancha</i>
12	" " <i>Otoño</i>
13	Marcelli Rosa A. <i>Martiniñas</i>
14	Moreno Rosario <i>Montaña Fria</i>
15	" " <i>Villa Justa</i>
16	Montemayor Di Blasi de <i>Figura</i>
17	Montemayor Rafael <i>Villa Marital</i>
18	Murandi Ibañez Teresa <i>Nicho en el Camino</i>
19	Marín Aurora <i>Laguna de los Horcones</i>
20	Nothi Esperanza <i>Arboles</i>
21	" " <i>Terraza</i>
22	Pinto José <i>Retrato</i>
23	Reyes Carlos A. <i>Entrada a la Finca</i>
24	Spietaco Romano <i>Retrato</i>
25	Sofía Antonio B. <i>Callesón de los Ciruelos</i>
26	Scalco Juan <i>Quietud</i>
27	Tolosa Olga <i>Casorio</i>
28	" " <i>Tarde de Otoño</i>
29	Vicente Nazio <i>Tarde</i>
30	" " <i>Cabeza estudio</i>
31	Vigo Abraham <i>Pan y Dulce</i>
32	" " <i>Reposo</i>
<u>ESCULTURA</u>	
33	Menconi Carlos <i>La Cautiva</i>
34	" " <i>Cabeza</i>
35	Paes Mariano <i>Ensayo</i>
36	" " <i>Estudio</i>
37	Rosas Luis <i>Cabeza</i>
38	" " <i>Felipa</i>

Catálogo, "III Salón Anual de Cuyo", 23 al 31 de diciembre de 1944. Círculo de Periodistas. SAAP filial, Mendoza.

Catálogo, “V Salón Bienal Municipal de Artes Plásticas”, 10 de noviembre de 1953. [Arriba: Frente; Abajo: pág. 2-3]



Catálogo, "V Salón Bienal Municipal de Artes Plásticas", 10 de noviembre de 1953. [Arriba: pág. 6-7 ; Abajo: pág. 14-15]. Archivo Sra. Encarnación di Blassi de Montemayor.

INVITADOS DE HONOR		CATALOGO	
JUAN CARLOS DE LA MOTTA			
Primer premio Escultura 1949			
Retrato de Alonso	plata		
Busto	plata		
MARIANO J. PAGES			
Primer premio Escultura 1949			
Casa	plata		
Sociedad Pintura			
ABAL, Heriberto			
1-- La dama	plata		
2-- Figura castro	"		
3-- El castro	"		
4-- Roca de galia	"		
ACOSTA, Carlos			
5-- El puente ornado	plata		
6-- La Dama	"		
7-- Selenit	"		
ALVAREZ, Nelly			
8-- El castro	plata		
BANCHILLON, Nour			
9-- La dama	plata		
10-- Anís	"		
11-- Espora en el Hospital	"		
12-- Hibernidad	plata		
BARRAQUERO, Hacerio			
13-- Pájaros de colores	plata		
BERMUDEZ, José			
14-- Anticristo	plata		
15-- Retrato de Lora	"		

SUBIRATS, Eivaller		
17-- Progresión marxista	bronce	
TORRES, Nelly		
18-- Pájaro	cerámica	
19-- Gallo	"	
TORTI, Santiago B.		
40-- Periclitado	grabado	
41-- La cooperación en el trabajo	"	

"...esto finalmente que la cultura es determinante de la felicidad de los "Pueblos"

PERÓN

Copia de nota del Honorable Concejo Deliberante al Intendente Municipal de Capital, Humberto Moreschi, informando que en nombre de ese cuerpo, actuaría como jurado del "III Concurso Municipal de Artes Plásticas", el Sr. Víctor Delhez.

CONCEJO DELIBERANTE
MENDOZA

Mendoza, agosto 18 de 1949.-

AL SEÑOR

INTENDENTE MUNICIPAL DE LA CAPITAL
Don HUMBERTO P. MORESCHI

S / D

De acuerdo a lo solicitado oportunamente por ese Departamento Ejecutivo, en el sentido de que este H. Cuerpo designara un representante para integrar el III Concurso / Municipal de Artes Plásticas, tengo el agrado de comunicar a Ud. que, habiendo aceptado el señor Víctor Delhez tal designación, ha de ser él quien represente a este H. Concejo en el concurso de referencia.-

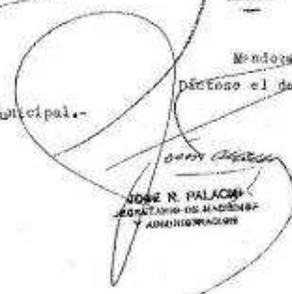
Sin otro particular, salúdole muy atentamente.-

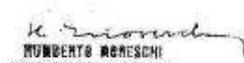

JUAN MAZARICO
SECRETARIO


CONCEJO DELIBERANTE
MENDOZA


RAFAEL LUCENA
PRESIDENTE

Mendoza, 18 de Agosto de 1949.
Dictase el decreto Acordado y dese al Registro Municipal.-


JOSÉ N. PALACIOS
SECRETARIO DE HACIENDA Y ADMINISTRACION


HUMBERTO MORESCHI
INTENDENTE MUNICIPAL

LUCENA, RAFAEL. Nota al Intendente Municipal, Humberto Moreschi. Mendoza, 18 de agosto de 1949. Archivo-digesto de Municipalidad de Capital.

Reglamento del "XIV Sal6n de Primavera" de San Rafael, 1961. Archivo de la Biblioteca Mariano Moreno

REGLAMENTO DEL XIV SAL6N DE PRIMAVERA DE LA CIUDAD DE SAN RAFAEL (MENDOZA) 1961. ORGANIZADO POR EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SAN RAFAEL DEPENDIENTE DEL CENTRO ARGENTINO, BIBLIOTECA PBLICA "MARIANO MORENO"

El Museo de Bellas Artes de San Rafael, inaugurará el día 17 de Diciembre de 1961 el XIV Sal6n de Primavera de la Ciudad de San Rafael, en los salones del Museo y Biblioteca del Centro Argentino. Este Sal6n tendr6 car6cter de nacional.

Podr6n exhibirse las obras de arte que correspondan a la denominaci6n gen6rica de PINTURA, ESCULTURA, DIBUJO Y GRABADO en todas sus t6cnicas con las excepciones del caso, respecto de las obras de barro sin cocer, cuadros and6licos o sin marcos, esbozo y bocetos que no sean originales, así como los de artistas extranjeros que no tengan una (1) a6os de residencia en el pa6s y los que cursen estudios regulares en escuelas de bellas artes o sus profesores particulares...

Los a6nimos concurrentes podr6n enviar dos (2) obras a cada una de las secciones. En ning6n caso se aceptar6n obras que hayan sido exhibidas en San Rafael.

Los artistas deber6n entregar sus obras en BUENOS AIRES en DIRECCI6N GENERAL DE CULTURA, Av. Libertador Oml. San Mart6n 1248, Conspicua al MUSEO DE BELLAS ARTES DE SAN RAFAEL.

En MENDOZA en la Direcci6n Provincial de Cultura, (Biblioteca San Mart6n), Remedios de Escalada 1843. Los artistas de otras provincias podr6n remitirlos directamente al Museo, cobrando los fletes por su cuenta.

En Buenos Aires las obras deber6n ser entregadas entre los d6as 20 de Noviembre al 4 de Diciembre de 1961 a las 18 horas d6as laborables.

En la ciudad de Mendoza las obras deber6n ser entregadas entre los d6as 21 de Noviembre al 4 de Diciembre, en ning6n caso las fechas de entrega ser6n prorroguables.

Los artistas residentes en otros lugares del pa6s y los residentes en la Ciudad de San Rafael podr6n hacerlo hasta el 4 de Diciembre de 1961 a las 20 horas.

Al dorso de las telas y en el pedestal de las esculturas deber6 pagarse una hoja de papel conteniendo los siguientes datos: Apellido y nombre del autor, domicilio, t6tulo de la obra, procedimiento y precio, indicando si se encuentra en renta o no.

Para la admisi6n de las obras bastar6 la simple mayor6a de votos de los miembros presentes del Jurado.

Ser6n admitidas sin previo examen del Jurado las obras de los artistas concurrentes que hayan obtenido hasta el 3.º Premio en los Salones Nacionales de Arte Pl6stico, el Primer Premio en el Sal6n Nacional y Municipal de Mendoza, y el premio de honor y primer premio en los salones organizados por el Museo de Bellas Artes de San Rafael.

Actuar6 un solo Jurado en la selecci6n de obras y adjudicaci6n de premios, en cada una de las secciones establecidas: Pintura, Escultura y Grabado.

El Jurado estar6 compuesto de seis (6) miembros, dos (2) elegidos por los artistas expositores de la provincia de Mendoza, uno (1) elegido por los artistas expositores de Buenos Aires, uno (1) artista de reconocido m6rito, designado por la Comisi6n Directiva del Museo de Bellas Artes de San Rafael, y dos (2) en representaci6n del Poder Municipal de Las Artes.

El Presidente del Museo, o en su defecto el Vocal que designe la Comisi6n Directiva presidir6 las sesiones que se realicen, y estar6 facultado para hacer cumplir este reglamento. Adem6s tendr6 voto, en caso de empate.

Conjuntamente con sus obras los artistas de Buenos Aires y Mendoza, deber6n entregar sus votos a los encargados de la recepci6n de las obras. El voto ser6 secreto, puesto en sobre en blanco sin individualizaci6n, dentro de otro sobre con la firma y aclaraci6n de nombre y apellido. Los artistas de San Rafael deber6n proceder de igual forma.

A fin de posibilitar el viaje de los Jurados de Mendoza y Buenos Aires se fija como primera reuni6n de este el viernes 15 de Diciembre a las 21 horas en la sede del Museo.

El viaje y estad6a de los Jurados corre por cuenta del Museo de Bellas Artes de San Rafael.

Los premios adquisiti6n ser6n destinados al Museo de Bellas Artes de San Rafael, dependiente del Centro Argentino, Biblioteca PBLica Mariano Moreno.

Los premios que se descender6n en el XIV Sal6n de Primavera de la Ciudad de San Rafael, podr6n sufrir modificaciones en el sentido de elevar el monto de los mismos con nuevos premios que se gestion6n, pero en ning6n caso las recompensas ser6n menores que en el Sal6n anterior.

DANIEL WALTER CASTRO
DIRECTOR

ANDR6 ZAMBORSKI
SECRETARIO

DE MARCOS DE VEREDA
PRESIDENTE

Premio de Honor en las secciones Pintura y Escultura m6nimo \$ 10.000,-.

Premio de Honor en las secciones Grabados y Dibujos \$ 5.000,-.

Primer Premio en las secciones Pintura y Escultura \$ 5.000,-. Premios estimulos de \$ 3.000,- \$ 2.000,- y \$ 1.000,-.

Primer Premio en la secci6n Grabados y Dibujos \$ 2.000,-. Premios estimulos \$ 1.000,-.

NOTA IMPORTANTE: Por primera vez en el presente Sal6n se establece para dicho momento pre-seleccionados una cantidad de obras: seis (6) obras de Mayo Dr. Mariano Moreno, obra del escultor argentino Luis Perotti que inscribi6 para este premio en dibujo y diploma recibiendo los artistas a quienes se les adjudic6 el PREMIO DE HONOR en las secciones Escultura, Grabado y Dibujo.

El Museo Provincial de Bellas Artes
 Emiliano Guiñazú
 Debe a Antonia Berni

Por un cuadro al
 óleo de 98 x 72 cms. titulado "Nancy" de
 1946. La suma de

.....	53000
Deducción es-	
pecial en merito al destino y la forma-	
ción del Museo en concepto de donación a	
tal autor	50100
Importe a pagar	3.900
Total	3.900

Ante mí se presentó a expedir el
 presente por el Sr.

San José de los Ríos

Buenos Aires 2 de Septiembre 1948

Hecho en duplicado
Antonio Berni
 Director del Museo Provincial de Bellas Artes

Antonio Berni
 Director del Museo Provincial de Bellas Artes



Arriba: MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES "EMILIANO GUIÑAZÚ". Nota-recibo de venta firmado por Antonio Berni. Buenos Aires, 2 de septiembre de 1948. Archivo Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader". Abajo: *Nancy*, óleo de Antonio Berni, 98 x 72 cm., 1946. Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader"



Fotografía de Exposición de Noemí Barchilón. s/f. Archivo de Sra. Noemí Barchilón.

En la clínica Múscul Teódo Godoy Cruz, colaborando con el Pintor Juan Carlos Castagnino.
 Arriba: José Bermúdez - Luis B. Rosas - Noemí Barchilón - Natalio Parisi y Mario Vicente. Abajo: Manuel Gil - Guido Cinti - Juan C. Castagnino Juan Scalco - y el Dr. Julio César Imazio.



1954

Fotografía en la Clínica Godoy Cruz. Juan Carlos Castagnino junto a José Bermúdez, Luis B. Rosas, Noemí Barchilón, Natalio Parisi y Mario Vicente (arriba). Abajo: José Manuel Gil, Guido Cinti, Juan Scalco, Dr. César Imazio, 1954. Archivo José Bermúdez.

Fotografía. Artistas de la SAAP filial junto a Juan Carlos Castagnino, s/f. Entre ellos: Roberto Azzoni, Juan Scalco, Rosalía de Flichman, Mario Vicente, José Manuel Gil, Noemí Barchilón. Archivo de Sra. Noemí Barchilón.



Bibliografía

Proyectual: Para el marco teórico y metodológico

- ACHA, Juan. **Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Sistema de Producción.** México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte.** Barcelona: Anagrama, 1995.
- CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales.** Barcelona: Gedisa, 1999.
- CROW, Thomas E. **Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII.** Madrid: Ed. Nerea, 1989.
- DUNCAN, Carol. **Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums.** London: Routledge. (1995)
- ECO, Umberto. **Como se hace una Tesis; Técnicas y Procedimientos de investigación, estudio y escritura.** Argentina: Ed. Gedisa, 1990.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor **La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte.** México: Ed. Siglo XXI, 1988.
- GOTTHELF, René y VICENTE, Sonia **Tiempo de Investigar. Metodologías y Técnicas del Trabajo Universitario.** Mendoza: Ediunc-Univ.Nac. de Cuyo, 1996
- GREENBERG, Reesa y otros **Thinking about Exhibition.** London/New York. Routledge, 1996
- HADJINICOLAU Nicos. **La producción artística frente a sus significados.** México. Edit. Siglo XXI, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico.** Madrid: Ed. Tecnos, 1997.
- KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia** Madrid: Akal, 1996.
- LASSO DE LA VEGA, Javier. **El Trabajo Intelectual; Normas, Técnicas y Ejercicios de Documentación.** Madrid. Ed: Paraninfo, 1975
- , **Manual de Documentación.** Madrid: Ed Labor, 1969
- MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (Comp.) **Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.** Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- PARDINAS, Felipe **Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales.** México: Ed. Siglo XXI, 1996.
- OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí. **Teorías del Arte.** Barcelona: Icaria, 1993. Pág. 40.
- PONTE, Jorge. **La fragilidad de la memoria. Representaciones, prensa y poder en una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo. 1885/1910.** Mendoza. Ed. Fundación CRICYT, 1999
- POUILLON, Jean y otros **Problemas del estructuralismo.** México: Siglo XXI, 1967. Cap.: *Campo intelectual y proyecto creador* - por *Pierre Bourdieu*, pág. 135 a 182.
- PRATT, Mary Louis. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación,** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- ROIG, Arturo Andrés. **Breve Historia Intelectual de Mendoza.** Mendoza: Ed. del Terruño, 1966
- , **Mendoza en sus Letras y en sus Ideas.** Mendoza: Ed. Culturales de Mendoza, 1996
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura,** Barcelona: Península, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Sociología de la Cultura.** Barcelona: Paidós, 1994.
- WOOD, Paul y otros **La Modernidad a Debate; El Arte a partir de los cuarenta.** Madrid: Ed. Akal- Arte Contemporáneo, 1999.

General: Para el estudio panorámico de la historia argentina y su historia del arte

- AAVV. **Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones.** VII Premio de la Fundación Telefónica a la Investigación en la Historia del Arte (FIAR) 2003. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2004
- AAVV. **Carteles de la Guerra 1936-1939.** Colección Fundación Pablo Iglesias. Barcelona: Lunwerg Ed., 2004.
- ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES **Historia General del arte en la Argentina.** Buenos Aires, 1988. Tomo VI. La Pintura - por *Julio E. Payró.*
- ARTUNDO, Patricia (Dir.) **Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950.** Buenos Aires: Ed. Viterbo, 2008
- BARBERO, María Inés y DEVOTO, Fernando. **Los nacionalistas (1910-1932).** Buenos Aires: CEAL, 1983
- BAYÓN, Damián (relator) **América Latina en sus Artes.** Serie "América Latina en su Cultura". UNESCO. Siglo XXI Ed., 1994. 1era parte: "El arte latinoamericano en el mundo de hoy". IV- *Las formas de la crítica y la respuesta del público,* por *Fermín Fevre.*
- BISSO, Andrés (Comp.). **El antifascismo argentino.** Buenos Aires: Buenos Libros-CeDInCI Editores, 2007, págs. 126-128.
- BURUCÚA, José Emilio (director) **Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política.** Tomo I y Tomo II. España: Ed. Sudamericana, 1999.
- CAMBA, Francisco y MAS y PI, Juan. **Los españoles en el Centenario Argentino,** Buenos Aires, 1910.
- CATTARUZZA, Alejandro. **Historia de la Argentina 1916-1955.** Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2009.
- CATARUZZA, Alejandro y otras. **Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940).** Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España, 2005.
- DEBROISE, Oliver. **Otras rutas hacia Siqueiros,** México: Curare-INBA, 1996
- GENÉ, Marcela. **Un Mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955.** Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LUNA, Elba y CECCONI, Elida (idea y coordinación) **De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990.** Argentina. Edilab Ed, 2002.
- MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (Ed.). **Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" Instituto Universitario Nacional de Arte.** Buenos Aires: Instituto Nacional de Arte, 2007.
- MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los Artistas del pueblo 1920-1930.** -1ª ed- Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.
- PALOMAR, Francisco **Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña Histórica de algunas exposiciones desde 1829.** Cuadernos de Bs.As. XVIII. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962.
- PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras) **Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989).** Buenos Aires: Archivos del CAIA 2. Ediciones del Jilguero, 1999.
- PELLETTIERI, Osvaldo y BURGOS, Nidia. **Historia del Teatro Argentino en las provincias.** Vol. II, Ed. Galerna, 2005. Pág. 240 y ss.
- PIROVANO, Ignacio y PAZ, Juan Carlos "Buenos Aires 1929" En: **Argentina en el arte.** Buenos Aires: Viscontea Editora S.A., 1966. Vol. I, N° 14.
- SAAVEDRA, María Inés y ARTUNDO, Patricia (Dir.). **Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951,** Serie Monográfica 6, Buenos Aires,

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2002

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

TERÁN, Oscar. **Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales 1810-1980**. 1era Ed. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2009

WECHSLER, Diana (Coord.) **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**. Archivos del CAIA 1. Buenos Aires: Ed. del Jilguero, 1998.

-----, "Paisaje, crítica e ideología", pág. 342-350. En: **Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica**, 3as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores en Artes, Buenos Aires, 1991.

----- (Org.) **Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945, Entre los realismos y lo surreal**. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.

----- y AZNAR, Yayo (Comp.) **La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)**. Buenos Aires. Ed. Piadós, 2005.

Específica: Para el estudio de la historia de Mendoza y de su historia del arte

AA.VV. **Desde San Juan hacia la historia de la región: Parte I, siglo XVI-XIX – 1era Ed.** San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2006.

AA.VV. **c/temp Arte Contemporáneo Mendocino**. Mendoza: Ed. Fundación del Interior, 2008.

ALONSO, CARLOS y otros. **Carlos Alonso, (Auto) biografía en imágenes**. Ro Editores. 2003.

BENCHIMOL, Silvia y otros. **Diccionario enciclopédico de las artes en Mendoza** (inédito).

BUFANO, Alfredo. **Poesías completas. Tomo III**. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas. 1983.

CORREAS, Jaime. **Presencia de España en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo**. Mendoza: Consulado General de España, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas: 1937-1963** (Edición a cargo de Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

FONTANA, Esteban. **Cronología bibliográfica-documental de la Universidad Nacional de Cuyo en su período fundacional 1939-1943**. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo, Separata II de la Revista Educación Cuyo 1991-1992.

GÓMEZ DE RODRIGUEZ B., Marta **Mendoza y su arte en la década del '30**. Mendoza: Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte, 2001.

-----, **Mendoza y su arte en la década del '40**. Mendoza: Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte, 2001.

----- y otros, **Mendoza y su arte en la década del '50. Tomo I y II**. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte- Universidad Nacional de Cuyo, 2008.

-----, **Las Galerías de Arte en Mendoza. 1850-1985**. Mendoza: Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte, 1997.

KLAPPENBACH, Hugo y otros. **Crónicas de la vida universitaria en San Luis**. San Luis: Ed. Universidad de San Luis, 1995.

LACOSTE, Pablo. **La generación del '80 en Mendoza (1880-1905)**. Mendoza: EDIUNC, 1995.

-----, **Los gansos de Mendoza: Aporte para el estudio de los partidos provincianos y del modelo conservador, Argentina (1880-1943)**. Buenos Aires: CEAL, 1991.

- , **Populismo en San Juan y Mendoza**. Buenos Aires: CEAL, 1994
- , **La Unión Cívica radical en Mendoza y en la Argentina (1910-1946)**, Mendoza, Ed. Culturales de Mendoza. 1994.
- , **El socialismo en Mendoza y en la Argentina**, 2 vols., Buenos Aires: CEAL, 1993.
- MANCOR, Darío y TCACH ABAD, César. **La invención del peronismo en el interior del país**. Universidad del Litoral. 2003.
- (Comp.), **San Rafael. Aporte para el estudio de un departamento del Sur de Mendoza, con especial referencia a la educación**. Mendoza: Ed. UNO, 1996.
- MÉNDEZ CALZADA, Enrique. **Las tentaciones de Don Antonio (Narrativa breve). Estudio preliminar de Liliana Guaragno**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Colihue. 2006.
- PONTE, Jorge Ricardo. **La Fragilidad de la Memoria. Representaciones, prensa y poder de una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo. Mendoza 1885/1910**. Mendoza: Edic. Fundación CRICYT, 1999.
- RICHARD-JORBA, Rodolfo y otros. **La región vitivinícola argentina. Transformaciones del territorio, la economía y la sociedad 1870-1914**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 2006.
- ROIG, Arturo Andrés y otros (comp.). **Mendoza, Cultura y Economía**. Mendoza Editora: Andina Sur-Colección Cono Sur., 2004.
- , **Mendoza a través de su Historia**. Mendoza: Editora Andina Sur-Colección Cono Sur, 2004.
- SANTOS MARTÍNEZ, Pedro (1979) **Historia de Mendoza**. Colección "Historia de nuestras provincias". Buenos Aires: Ed. Plus Ultra.
- SCHIDLOWSKY, David. **Pablo Neruda y su tiempo. Las furias y las penas. Tomo II**. Santiago de Chile: Ril Ed. 2008.
- SERBENT, Mariana **Modelos para armar: Salones de arte en Mendoza a mediados de siglo XX. Un recorrido por el Salón de Cuyo de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos -filial Mendoza-, las primeras Bienales de Artes Plásticas de la Municipalidad de Capital y el Salón Primavera de San Rafael (1942-1960)**. Mendoza, inédito, 2006. (Informe final de investigación – Beca de Investigación para alumnos avanzados SECyTP-UN.Cuyo, 2005-2006).
- ROMERA DE ZUMEL, Blanca y otras. **Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850- 1910**. Mendoza: Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte, 1999.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO: “Creación, organización y planes de estudio”. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1940.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. **Revistas culturales de Mendoza, 1905-1997**. Mendoza: EDIUNC, 2000.

Artículos en catálogos, periódicos y boletines

- “Un hermoso pabellón estilo griego construirá en el Parque, el Museo Provincial de Bellas Artes”. *La Palabra*, 1 de agosto de 1927.
- “Museo Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.
- “El paisaje en la poesía mendocina”. *Los Andes*, martes 1 de enero de 1935.
- “El Porvenir del Arte en Mendoza”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.
- “Los pintores de Cuyo”, *Los Andes*, 1 de enero de 1935.
- “Es inconveniente para el fin a que se le destina el actual edificio donde funciona el Museo Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, miércoles 15 de mayo de 1940.
- “Inauguróse el 1er Salón de Cuyo”. *Los Andes*, miércoles 8 de julio de 1942, pág. 5
- “Fueron entregados Ayer Premios a Dos artistas plásticos”, *Los Andes*, viernes 5 de noviembre de 1943, pág. 6.

“En vano busca el turista por las calles de la ciudad al Museo Provincial de Bellas Artes”, *Los Andes*, jueves 20 de abril de 1944.

“Notas de Arte. Un Saldo positivo deja el III Salón de Acuarelistas y Grabadores que se clausura hoy”. *Los Andes*, domingo 5 de agosto de 1945, pág.11.

“Se inauguró la Exposición de Homenaje a Rivadavia”. *Los Andes*, 7 de septiembre de 1945, pág. 5, col. 3 -5.

“La A. Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas se formó”. *Los Andes*, 6 de septiembre de 1945, pág. 7, col.7.

“Hoy se inaugura el IV Salón de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, *Los Andes*, 8 de julio de 1946, pág. 6.

“Premios del Segundo Salón de Artes Plásticas” *La Libertad*, miércoles 1 de octubre de 1947, pág. 4.

“Logró jerarquía el II Salón de Primavera presentado en San Rafael, Clausura”, *Los Andes*, jueves 13 de octubre de 1949, pág. 7.

“Un ciclo de conferencias ofrecerá en nuestra ciudad el pintor D. Urruchúa”, *Los Andes*, 5 de enero de 1950, pág. 5, col. 3.

“Renovó comisión directiva la Sociedad de Artistas Plásticos”, *Los Andes*, 5 de Junio de 1950, pág. 8.

“La filial de la Sociedad de Artistas Plásticos festeja en la fecha su Aniversario, *Los Andes*, julio de 1950

“Una muestra de Arte de Mendoza en Buenos Aires”, *Los Andes*, 28 de octubre de 1952

“Ha reunido estimables trabajos el Salón de Cuyo”, *Los Andes*, domingo 4 de septiembre de 1955, pág. 9, col. 2-4.

“Una institución de cultura”, *El Comercio*, 2 de noviembre de 1960, pág. 2.

“Proyección cultural de un departamento”, *Los Andes*, 19 de mayo de 1962.

“El Salón de Cuyo de Artes Plásticas se inaugura hoy”, *Los Andes*, 25 de octubre de 1963.

“Fecunda labor ha cumplido en 45 años la Biblioteca ‘M. Moreno’, *Los Andes*, s/f. (c. 1964).

“Aparecieron en Buenos Aires las pinturas robadas en San Rafael”, *Los Andes*, 23 de abril de 2007

“Hallaron en Buenos Aires un óleo robado en San Rafael”, *Los Andes*, 26 de noviembre de 2008.

BARCHILÓN, Noemí. “Mendoza hacia la vanguardia en el Arte Plástico Nacional”. En: *Los Andes*, lunes 19 de agosto de 1946, pág. 10, Sección Radio.

-----, “Hacia la comprensión del cuadro”. En: *Los Andes*, domingo 25 de mayo de 1947, pág. 14.

BENCHIMOL, Silvia. “Breve cronología del arte en cuyo”. Mendoza, agosto de 1999, pag. 19 a 27. En: **Arte de Cuyo**. Bs.As., Centro Cultural Recoleta/ Museo Sívori, 1999.

-----, “Análisis de dos casos dentro de campo artístico local”. (inédito)

-----, “Juan Scalco. Exposición homenaje”. En: “JUAN SCALCO. EXPOSICIÓN HOMENAJE”. Catálogo de Exposición de Juan Scalco en Museo “Emiliano Guiñazú”- Casa de Fader, abril-myo 1992. Mendoza: Zeta Editores. 1992.

DI BENEDETTO, Antonio. “Las Artes Plásticas en Mendoza”. 75 años al servicio de Cuyo 1882-1957. *Los Andes*, Mendoza, 20 de octubre de 1957, pág. 55.

GÓMEZ DE RODRIGUEZ B., Marta. *Fidel de Lucía*. En: Cuadernos de Historia del Arte N° 4. Mendoza. Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte. 1963. Pag. 67 a 75.

GÓMEZ ECHEA, Miguel. *La plástica cuyana extradoméstica*. En: *Los Andes*, domingo 19 de julio de 1942, pág. 8.

GÓMEZ ECHEA, Miguel. “Víctor Delhez, pintor de gubias policromas”. *Los Andes*, junio de 1942.

LUPI, Ángel. “Salón de B. Artes”, *La Montaña*, martes 6 de agosto de 1918, pág. 5.

MARIANETTI, Benito. “La ‘Nueva Sensibilidad’ y nosotros. Los escritores de Florida y Boedo”, *Los Andes*, abril de 1923, pág. 15.

MÉNDEZ CALZADA, Enrique. "Primer Salón de Bellas Artes de Mendoza", *Los Andes*, 2 de agosto de 1918, pág. 3.

PETRA SIERRALTA, Guillermo. "El Salón de Primavera", *Los Andes*, 1 de enero de 1935

ROMERA DE ZUMEL, Blanca. *El arte en Mendoza en el siglo XIX: Exposiciones Oficiales*. En: Cuadernos de Historia del Arte N°8. Mendoza. Ed. FFy L- Un.Cuyo- Instituto de Historia del Arte. 1969. Pág. 65-73.

VERA SALES, Pablo [P.V.S]. "Motivos de interés artístico hay en el 'Primer Salón de Cuyo' ", *Los Andes*, domingo 12 de julio de 1942, pág. 9.

-----, "Saldo positivo en el Primer Salón de Cuyo", *Los Andes*, 6 de diciembre de 1942.

Tesis o seminarios

FAVRE, Patricia. **Seminario sobre Arte Argentino, Pintura Mendocina, "Fidel Roig Matons"**. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 1991, inédito.

IORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003, inédita.

MONTENEGRO, Silvina. **La Guerra Civil Española y la política argentina**. Tesis doctoral del Departamento de Historia de América I. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2002. <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t26475.pdf>> [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010].

Artículos en revistas

"En el Museo Provincial de Bellas Artes". *La Quincena Social*, N°293, 15 de julio de 1931,

"El primer Salón de Bellas Artes de Cuyo". *La Quincena Social*, N°291-292, 15 y 30 de junio de 1931.

"Nuestro Salón Anual de Bellas Artes", *La Quincena Social*, N°293-294, 15 y 30 de julio de 1931.

Noticiero Plástico de Cuyo, "Segundo Salón de Cuyo". *Millcayac*. N° 3, jueves 7 de octubre de 1943 - año 1-.

Noticiero Plástico de Cuyo. *Millcayac*. N° 4, jueves 14 de octubre de 1943 -año 1-.

Noticiero Plástico de Cuyo. "Segundo Salón Anual de Pintura". *Millcayac*. N° 6, jueves 28 de octubre de 1943 -año 1.

"Los Clubes de Grabado", *Mediodía*, abril-mayo de 1955, pág. 6.

CERDÁ, Juan Manuel. "Mercado de trabajo y condiciones de vida en Mendoza a comienzos del siglo XX". *Mundo Agrario. Revista de Estudios Rurales*. La Plata, v.12, p.1 - 20, 2006.

CINTI, Guido. "Opiniones y...paleta moderna", *Mediodía*, febrero 1955, pág. 10.

FURLANI DE CIVIT, M.E. y GUTIERREZ DE MANCHÓN, M.J. "Aportación al acercamiento entre literatura y geografía. Imágenes regionales de Mendoza (República Argentina)". En: *Revista de Geografía Norte Grande*, 17, pp. 67-74. 1990.

GIÚDICI, Alberto. "Abraham Vigo, creación y militancia, conjugación de la vida". *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Año 8, N°84, noviembre de 2004.

H.H.R [RONDANO, Herminio]. "Por las exposiciones". Crítica artística. Roberto Azzoni. Mendoza. *Claridad*, 11 de mayo de 1929, pág. 11-12

PETRA SIERRALTA, Guillermo. "Un pintor vigoroso: Roberto Azzoni" en *Pámpano*, N° 3, diciembre de 1943. Mendoza.

RICHARD-JORBA, Rodolfo. “El mundo del trabajo vitivinícola en Mendoza (Argentina) durante la modernización capitalista”, 1880-1914”, *Mundo Agrario*, vol. 9, n° 18, primer semestre de 2009

ROMANI, Rubén Darío. “La institución museo en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes”. *Huellas: búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, Año 2002, p. 107-118.

ROMERO BREST, Jorge. “Esculturas de Lorenzo Domínguez”, *Correo Literario*, N° 19, 15 de agosto de 1944, pág. 4.

RONDANO, Herminio. “Por las exposiciones”. Crítica de arte. De Lucía. Mendoza. *Claridad*, N° 246, 11 de junio de 1932, pág. 46

RONDANO, Herminio. “El pintor Roberto Azzoni. Su nueva manera y su muestra personal en Buenos Aires”, *Claridad*, N° 282, octubre de 1934, pág. 29-31.

ZALAZAR, Oscar. “El muralismo en Mendoza. Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales”. *Huellas: búsquedas en Artes y en Diseño*. N° 1, Año 2001. Pág. 97-101.

ZULETA ÁLVAREZ, Enrique. “Literatura y política en Mendoza (La guerra civil española)”, pág. 159-173. En: *Piedra y Canto* N°5. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM) 1997-1998. Mendoza: Ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Sitios y documentos electrónicos

BALDASARRE, María Isabel. “La formación del artista profesional en la Argentina: entre el mercado y la autopresentación”. Artículo preparado para entregar en el Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Río de Janeiro, Brasil, 11 al 14 de junio de 2009. [en línea] [consulta: 17 de diciembre de 2009] <www.lasa.internacional.pitt.edu/members/congress.../BaldasarreMariaIsabel.pdf>

-----.“Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Vol. 14. N° 1, pág. 293-321. Ene- Jun. 2006. [en línea] [consulta: 20 de noviembre de 2009] <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n1/10.pdf>>

BERMEJO, Talía. “Murales de la Asociación Hebraica durante la Segunda Guerra”. Texas: Dallas, Texas. 2003. XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies. Latin American Studies Association [en línea] [consulta: 1 de febrero de 2010] <<http://lasa.internacional.pitt.edu/Lasa2003/BermejoTalia.pdf>>

BISSO, Andrés. “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo”. [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010] En: <<http://www.ajlas.org/v2006/paper/2000vol13no204.pdf>>

-----, “La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 2007. Pág. 17. [en línea] [consulta: 20 de enero de 2010] <http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=399>

CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO del CEDINCI en PERGAMO. [en línea] [consulta: 10 de enero de 2010] <<http://www.cedinci.org/catalogos.htm>>

CATTARUZZA, Alejandro. “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”. *A contra corriente*. Vol 5., N°2, 2008. Pág. 169. [en línea] [consulta: 21 de enero de 2010] <www.ncsu.edu/project/acontracorriente>

GARZÓN ROGÉ, Mariana. “Hay que pasar agosto. Un acercamiento a la Mendoza de 1945 a partir de la restitución de una jornada”. *Jornadas de Historia y Memoria de la dirigencia política argentina*, 2007. [en línea] [consulta: 27 de enero de 2010] <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/garzon.pdf>>

GONÇALVES DE CASTRO ASSIS, Cassandra. “O clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade”. *Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de

Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. [em línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/cassandra_goncalves.pdf>

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo como factor de mestizaje en el Arte Americano (1900-1930)”. En: **Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas**. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185. [en línea] [consulta: 20 de diciembre de 2009] <http://www.seacex.es/documentos/america_mestiza_14_hispa.pdf>

LOZZA, Raúl. **46° Aniversario de la SAAP**. 1970. [en línea] [consulta: 2 de enero de 2010] <<http://www.artesaap.com.ar/historia/46aniv.html>>

“PUBLICACIONES POLÍTICAS Y CULTURALES DE LA ARGENTINA 1900-1986”, Catálogo de microfilms, series I, II y III, Buenos Aires: Centro de Documentación de culturas de izquierda (CEDINCI) 2007. [en línea] [consulta: 2 de enero de 2010] “Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. El resplandor de las palabras” *Nuestra propuesta*, s/f. [en línea] [consulta: 26 de enero de 2010] <<http://www.nuestrapropuesta.org.ar>> <<http://www.cedinci.org/catalogos/microfilms.pdf>>

RUIZ GALVETE, Marta. “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría”. *El Argonauta Español*, N° 3, 2003. [en línea] [consulta: 13 de febrero de 2010] <<http://argonauta.imageson.org/signaler75.html>>

“SOBRE EL ARTISTA” [Ramón Subirats]. [en línea] [consulta: 20 de noviembre de 2009] <www.ramonsubirats.com.ar>

“SOBRE FERRÁNDIZ ALBORZ”. [en línea] [consulta: 22 de enero de 2010] <http://www.portaldelexilio.org/apl/FPI_BiografiaPersonal.asp?ID=47>

“SOBRE LORENZO DOMÍNGUEZ”. [en línea] [consulta: 17 de enero de 2010] <<http://www.lorenzodomingues.com/CATALOGO/HTMLS/CATVCQ5.HTM>>

“SOBRE LOS MURALES DEL TEATRO POPULAR JUDÍO” [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] <<http://buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/fichas/boulognesurmer547.htm>>

“SOBRE LA OBRA DE ISAAC PÉRETZ” [en línea] [consulta: 12 de febrero de 2010] <<http://www.zhitlovsky.org.uy/historia/escritores.htm#Peretz>>

VISACOVSKY, Nerina. “Los judíos textiles de Villa Lynch y el I.L.Peretz”. Centro de Estudios de Historia Política. Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2005. [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jornadas/Visacovsky.pdf>>

Fuentes documentales

Catálogos

Catálogos de los “Salones de Cuyo”: “IV” 1946; “V” 1947; “VI” 1948; “VIII” 1950. SAAP filial Mendoza.

Catálogos de los “Salones de Primavera” de San Rafael: “I”, 1948; “II” 1949; “III”, 1950; “XIII”, 1960.

“FIDEL DE LUCÍA. APUNTES DE MENDOZA”. Catálogo de la exposición homenaje, 5 de agosto de 1990, Museo Emiliano Guiñazú “Casa de Fader”, Mendoza.

“JUAN SCALCO. EXPOSICIÓN HOMENAJE”. Catálogo de Exposición de Juan Scalco en Museo “Emiliano Guiñazú”- Casa de Fader, abril-myó 1992. Mendoza: Zeta Editores. 1992.

Entrevistas

- SERBENT, Mariana. "Entrevista a José Bermúdez". Mendoza, Lunes 10 de noviembre de 2003.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Marcelo Santángelo", Mendoza, 14 de octubre de 2005.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Luis Quesada", Mendoza, 24 de octubre de 2005.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Luis Quesada", Mendoza, 1 de febrero de 2010.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Emilio Vera da Souza", Mendoza, 19 de diciembre de 2009.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Julio Castillo", Mendoza, 27 de enero de 2010.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Eduardo Dolonguevich". Mendoza, 07 de febrero de 2010.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Mario Roitman". Mendoza, 9 de febrero de 2010.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Julio Rudman". Mendoza, 9 de febrero de 2010.
- SERBENT, Mariana. "Entrevista a Noemí Barchilón". Mendoza, 13 de febrero de 2010.

Cartas y notas

- CANALE, Mario. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, noviembre de 1932. En: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003, inédita. Apéndice documental.
- CASTAGNINO, Juan. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, 3 de agosto de 1945. En: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003, inédita. Apéndice documental.
- [SIN FIRMA] **Carta a Juan Corominas Segura**, Mendoza, 29 de julio de 1939, sin firma. Citada en: CORREAS, Jaime. **Presencia de España en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo**. Mendoza: Consulado General de España, 1990.
- DELL' ACQUA, Amadeo. **Carta a Roberto Azzoni**. Buenos Aires, 31 de Agosto de 1938. En: FIORE, Mariano. **Roberto Azzoni. Correspondencia 1923-1948**. Pretesina de Licenciatura en Artes Visuales. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003, inédita. Apéndice documental.
- GALERÍA GIMÉNEZ. **Presupuesto para el Museo Provincial de Bellas Artes 'Emiliano Guiñazú'**, Mendoza, 22 de diciembre de 1947. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú - Casa de Fader".
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Esquela de agradecimiento al Dr. Carlos Washington Lencinas**, Mendoza, Agosto 27 de 1928. Carpeta "Museo antiguo, 1927-1940". Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú - Casa de Fader".
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Recibo de pago por compra de obra de Juan Carlos Castagnino**. Mendoza, septiembre 1 de 1948. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú - Casa de Fader"
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Recibo de pago por compra de obra de Demetrio Urruchúa**. Mendoza, septiembre 8 de 1948. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú - Casa de Fader"
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Borrador de carta a Antonio Berni**. Mendoza, noviembre 7 de 1948. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú - Casa de Fader"

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Borrador de carta a Adolfo Bellocq.** Mendoza, enero 31 de 1949. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”

MARTELLI, Sixto. **Carta al Sr. Director del Museo Provincial de Bellas Artes, Dr. Juan Agustín Moyano.** Buenos Aires, 6 de octubre de 1927. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

SAAP – FILIAL MENDOZA. **Nota al Presidente de la Comisión Provincial de Cultura,** Mendoza, 3 de junio de 1949

SAAP – FILIAL MENDOZA. **Nota al Presidente de la Comisión Provincial de Cultura,** Mendoza, 7 de junio de 1949

OLGUÍN, Dardo. **Borrador de nota al Sr. Secretario de la SAAP, filial Mendoza, Ángel Pérez Vega de la Dirección Provincial de Cultura,** 4 de octubre de 1950. Centro de Documentación del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader”.

Actas, reglamentos, decretos, leyes

ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. PROYECTO DE LEY. 27 de agosto de 1934, pág. 421. En: **Diario de Sesiones del Honorable Senado de la Legislatura de Mendoza. Sesiones Ordinarias y Extraordinarias. Período 1934.** Mendoza: Impresores Best.

DECRETO N°423 [FUNDACIÓN DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES], Mendoza, Mayo 31 de 1927, pág. 4059. En: **Boletín Oficial de la Provincia de Mendoza.** Año XXVIII, N° 128, Mendoza, sábado 11 de junio de 1927. Oficina del Boletín. Casa de Gobierno.

LEY N° 1107. OFICIALIZACIÓN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES. En: **Recopilación de Leyes. 2da Serie. Año 1936-1937.** Tomo V. Mendoza, Publicación Oficial de la Provincia de Mendoza.

ACTA FUNDACIONAL DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS PLÁSTICOS –FILIAL MENDOZA-, legalizada en Asamblea Extraordinaria el 14 de diciembre de 1974. Archivo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza.

Documentos iconográficos

AA.VV. **Carpeta del Club de Grabado.** Mendoza: 1955-1958. Biblioteca de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

SANTÁNGELO, Marcelo y LORENZO, Fernando. **ilustraciones poéticas de santángelo loreno.** Mendoza: Talleres Gráficos D’Accurzio, 1959. Biblioteca de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Índice

Introducción.....	pág. 1
El salón como escenario de un campo.....	pág. 3
Los salones en la historiografía del arte nacional y provincial.....	pág. 5
Consideraciones sobre el marco teórico.....	pág.7
1- Escenarios del arte en Mendoza: primeras décadas del siglo XX.....	pág. 9
<i>Herir las pupilas</i>	pág.14
<i>Tradición al interior</i>	pág. 27
<i>Arte de una región con centro en Mendoza</i>	pág. 35
2- El proceso de institucionalización artística en Mendoza y la filial local de la “Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”	pág. 43
<i>SAAP central y filial, puntos de contacto</i>	pág. 48
3- La tradición, los noveles y las cimitarras: Los Salones de Cuyo.....	pág. 55
<i>¿Críticos o cronistas?: Las voces del Salón en la prensa y las revistas culturales</i>	pág. 61
<i>La nueva generación</i>	pág. 66
<i>Un sitio para las imágenes: entre el cuadro y las cimitarras</i>	pág. 76
<i>1945, exposiciones alineadas en un frente</i>	pág. 87
<i>Argentinos al interior y otras trayectorias</i>	pág. 109
<i>Una mirada iconográfica del Salón</i>	pág. 124

4- Hacia un salón oficial: bienales municipales y el Salón Primavera de San Rafael.....	pág. 127
5- Conclusiones parciales	pág. 133
6- Conclusiones finales.....	pág. 141
Apéndice documental.....	pág. 143
Bibliografía.....	pág. 156