

## EL IMPACTO DE LOS VIAJES E INTERCAMBIOS EN LA CONFORMACIÓN DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA MENDOCINA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

### THE SIGNIFICANCE OF TRAVELS AND EXCHANGES IN THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC MODERNITY IN MENDOZA DURING THE FIRST DECADE OF THE TWENTIETH CENTURY

**Roxana Jorajuria \***

#### RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XX, Mendoza comenzó a conformar su campo artístico desde una perspectiva moderna en consonancia con lo que ocurría en otras provincias así como en Buenos Aires hacia finales del siglo anterior. Los artistas fueron quienes emprendieron esta iniciativa impulsando la creación de la primera academia de arte a la vez que generaron la escuela de arte regional. Los viajes y los intercambios con otros escenarios artísticos del país y del extranjero resultaron significativos a la hora de dinamizar y concretar proyectos relacionados con el cultivo de las artes plásticas.

**Palabras clave:** Mendoza; academias; arte regional; viajes; intercambios.

#### ABSTRACT

During the first decades of the twentieth century, the artistic field in Mendoza developed towards modernity and in line with what was happening in other provinces, as well as in Buenos Aires, near the end of the previous century. Artists began promoting this initiative by supporting the creation of the first Academy and the local school of art. The travels and the exchanges with other artistic scenes of the country and abroad were significant to dynamize and to succeed on these projects.

**Key words:** Mendoza; academy; local art; travels; artistic; exchanges

\* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Cuyo (roxanajorajuria@gmail.com)

## Introducción

**E**l desplazamiento de artistas durante las primeras décadas del siglo XX generó las condiciones para que Mendoza viera surgir un ámbito especializado para el cultivo de las artes plásticas. Los viajes hacia otras ciudades y países en busca de experiencia y de conocimiento resultaron fundamentales para la creación de la primera academia de arte que transformó el devenir del arte local. A la par de estos viajes tuvo lugar la migración de artistas que desde otras latitudes geográficas vinieron a Mendoza y comenzaron a desplegar diversas iniciativas en vías de crear nuevas instancias de formación y de circulación artística. El presente trabajo aborda los viajes y la circulación de imágenes a través del impacto que tuvieron en el medio artístico mendocino de las primeras décadas del siglo XX. Al respecto, resulta interesante interrogarse acerca de cuáles fueron las circunstancias en las que el viaje se pensó como una posibilidad de transformación de lo existente, qué itinerarios se recorrieron en busca de las metas propuestas en materia artística, qué modelos migraron, se tradujeron y se pusieron en funcionamiento y, finalmente, qué características tuvo el impacto de los viajes y de las conexiones con otros escenarios artísticos en transformación de la escena local.

## Metodología

Desde el punto de vista metodológico la investigación se desarrolló dentro de un enfoque cualitativo y comprendió el relevamiento amplio de fuentes primarias y secundarias que daban cuenta de las problemáticas desplegadas en el arco temporal estudiado y que comprendan principalmente notas en revistas y diarios de la época, así como textos de catálogos de exposiciones. Se llevó adelante el análisis e interpretación de los diferentes documentos relevados que hacen al objeto de estudio.

## Modernidad artística Local

Alrededor del año 1910, fecha en que se cumplía el Centenario de la Revolución de Mayo, las nociones de progreso y de civilización vinculadas con el fomento de las artes visuales que había motivado su cultivo sistematizado en la capital del país alcanzó también a Mendoza. A partir de este momento se instaló la necesidad de que los artistas locales adquiriesen formación específica en el viejo continente ya que este itinerario de viaje anclaba en la noción de “civilizar” en materia artística. Si bien las migraciones de modelos académicos, de imágenes y de idearios artísticos de otras geografías hacia nuestro país no eran nuevas, sí mostraba cierta novedad la movilización de los artistas mendocinos hacia otros

centros de cultura en busca de su propia experiencia. Los desplazamientos de los artistas a Europa como destino predilecto con fondos propios o con becas del gobierno provincial transformaron al viaje en un motor de cambio cultural accionado en favor de la práctica y de la profesionalización de la actividad artística que se materializó en la creación de la academia y del salón. Con estos emprendimientos comenzó a alterarse el funcionamiento del escenario artístico generando mayor movilidad y diversidad de propuestas.

La modernidad artística local se originó, de este modo, con los viajes realizados en busca de formación al amparo de la posibilidad de alcanzar el estado de civilización y de progreso al que se aspiraba y del que supuestamente se carecía en materia artística y cultural. A partir de la puesta en marcha de este proyecto se fue creando un ámbito para el cultivo de las artes visuales del que emergió el conjunto de imágenes que acompañaron al proceso de modernización de la ciudad. Comenzaba a desarrollarse, de este modo, un horizonte visual que enmarcó la práctica artística de las tres primeras décadas del siglo XX. En este punto resulta interesante destacar que este grupo de imágenes parecía evitar la representación de la nueva ciudad para volcar su mirada al paisaje natural y a sus habitantes con sus usos y costumbres.

Gómez de Rodríguez Britos (2008) refiere que los primeros artistas que se desplazaron tras la búsqueda de una formación artística en los centros europeos fueron Rafael Cubillos y Elena Capmany, quienes pudieron viajar debido a las becas otorgadas por el gobierno provincial. El primero de ellos partía a Europa, en el año 1903, para estudiar en Italia en el Instituto de Belle Arti di Firenze, luego en el Instituto de Belle Arti di Roma y en la Academia de Belle Arti de Milán y luego de concluir su formación artística en el año 1910 regresó a Mendoza. Mientras tanto, la beca de Elena Capmany para estudiar en Europa fue otorgada luego de su formación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1904-1908) en el momento en el que se transformaba en la Academia Nacional de Bellas. La artista egresó con el título de Profesora de Dibujo otorgado por la Escuela de Artes Decorativas e Industriales que dependía de la Academia. El mismo año en que concluyó sus estudios obtenía una beca del gobierno para perfeccionarse en Turín, en la Academia Albertina de Bellas Artes. Estudió allí durante cuatro años y en 1913 regresó a la provincia. Movidó también por este impulso de actualización cultural, en el año 1911 y con fondos propios, Vicente Lahir Estrella partía hacia Barcelona a formarse con el artista Juan Baixas para luego desplazarse hacia Madrid y estudiar en la Academia de San Fernando. Luego, tras concluir sus estudios en el año 1914, regresaba a Mendoza. Estos desplazamientos iniciales con fines de formación artística ponían en contacto al

medio local con lo que ocurría en otros centros artísticos a través de experiencias de primera mano.

Este tipo de contactos y de intercambios había tenido ya lugar en el medio local con motivo de la llegada de artistas foráneos que se habían formado en las academias europeas y que fijaban su residencia permanente en Mendoza. Este es el caso de Fidel Roig Matóns, Juan José Cardona, y Ramón Subirats que junto con los artistas que volvían de Europa trabajaron en la dinamización de la escena artística mendocina que desembocó en la conformación de un campo artístico con características modernas a través de la creación de las principales instituciones de enseñanza y de difusión artística. El intercambio de experiencias vinculado con el funcionamiento de las diferentes academias de arte en las que estos artistas se formaron resultó fundamental a la hora de crear la institución propia.

El retorno a Mendoza de Vicente Lahir Estrella, Elena Capmany y Rafael Cubillos sedimentó la confianza de las autoridades de turno y se puso en marcha el proyecto de la creación de una academia de arte. La característica común a la aparición de estas instituciones en diferentes países y provincias es señalada por Patricia Favre al analizar el tema. La autora observa que “en general, fueron los mismos artistas, becados en el extranjero quienes promovieron la creación de la academia al regresar a su patria. Fue a partir del modelo europeo donde se crea el mito de ‘academia-progreso’” (Favre, 2013, p.18).

La creación de la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado fue promovida por el artista Vicente Lahir Estrella y emergió en el año 1915 con dependencia de la Dirección General de Escuelas (DGE) en la que Manuel Antequeda se desempeñaba como director y funcionó hasta el año 1920, momento en que cerró sus puertas. La argumentación que difundió la DGE en relación con el cese de actividades de la joven academia se vinculó con la reducción de las inscripciones de los alumnos y con los problemas de deterioro que atravesaba el edificio en el que funcionaba esta institución. Gómez de la Torre (s/f) afirma que

La manifiesta moralina oligárquica que manejaba a su arbitrio y antojo el poder durante más de dos décadas, sea aduciendo el escaso número de inscripciones, o la precariedad edilicia, o la deleznable concepción de considerar lo destinado al arte como un “injustificado y estéril sacrificio económico”, enmascaraba las verdaderas razones que consumaban este despojo a la cultura mendocina [...] Tratando de buscar algún tipo de explicación con visos de racionalidad, el pensamiento del escritor Antonio Di Benedetto señalaba que la élite gobernante había, indignadamente, encontrado el motivo para clausurar la primera escuela

de dibujo y pintura. Señalaba entonces que: 'el modelo vivo y el desnudo ofendían muy grandemente la emplumada opinión de vuelo bajo y pesado'. (s/p)

Plasmación de un itinerario, el viaje realizado por Vicente Lahir Estrella a Europa y su formación en España condujo a que la primera institución de enseñanza específicamente artística creada en la provincia se realizara atendiendo a algunos aspectos del modelo de la academia madrileña. De esta manera, el modelo de enseñanza artística de la Academia de San Fernando de Madrid era incorporada a la experiencia del artista mendocino y puesta en funcionamiento en la creación de la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado trazando un vector imaginario que ponía en relación dos áreas culturales diferenciadas. Esto es, lo que era tradición en la academia madrileña se transformaba en un gesto asociado con la novedad en Mendoza tras la migración de un modelo que fue traducido y adaptado a las posibilidades locales. Por estas razones el plan de estudio de la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado reflejaba "sumariamente los modelos europeos" ya que aunque los directivos de esta institución contaban con una experiencia de formación que le había permitido conocer los planes de estudio de diferentes academias, la puesta en práctica de esta experiencia implicó considerar las particularidades y necesidades del medio local. Aun así, la propuesta elaborada resultaba original para el ámbito de la formación artística existente, a la vez que se constituía en una propuesta moderna que se insertaba en la escena mendocina. El promotor de la creación de esta academia fue Vicente Lahir Estrella, quien se transformó en su primer director, mientras que Elena Capmany asumía, dos años después el rol de vicedirectora. A la vez, fue incorporado como docente el escultor barcelonés Juan José Cardona tras haberse formado en la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad.

Las experiencias de viajes y de intercambios que propició la formación en el extranjero de quienes fueron los directores y docentes de la Academia de Dibujo Pintura y Modelado transformaron radicalmente las condiciones del cultivo de las artes plásticas en Mendoza dejando atrás la formación de carácter autodidacta y poniendo de relieve que las nuevas concreciones venían a materializar las redes que habían puesto en contacto al escenario artístico mendocino con otros lugares. Se accionaba, así, un flujo de intercambios, de desplazamientos y de posteriores traducciones y adaptaciones de teorías y de modelos académicos foráneos. Es a partir de este momento cuando la noción de *modernidad múltiple* propuesta por Moxey (2016), en la que diferentes temporalidades acontecen en una misma línea cronológica, cobra sentido para comprender las particularidades de la modernidad artística local. Las condiciones contextuales que implican considerar el terremoto ocurrido en Mendoza en el año 1861 que

derribó todas las edificaciones coloniales así como la posterior reconstrucción de la ciudad ocupó el lugar central que condensó todos los esfuerzos desde el ámbito político, económico y social. Este estado de cosas condujo a que el tiempo de la institucionalización de la enseñanza artística y su posterior derrotero se transformase en una inquietud sostenida solo a partir del año 1915. La existencia de la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado fue breve pero el impacto que generó el cierre de sus puertas tuvo un potente alcance cuando Vicente Lahir Estrella continuó dictando clases de dibujo al aire libre en el Parque General San Martín, a la vez que salía a pintar los paisajes de las inmediaciones con otros artistas. Esta práctica que había comenzado a germinar en las aulas de la academia se fortaleció con este nuevo rumbo dando origen a la escuela paisajista local. Estas salidas al aire libre estuvieron conformadas por alumnos y docentes que integraban la comunidad de esa institución y condujeron a la maduración y posterior definición de un tipo de arte regionalista que se caracterizó, principalmente, por privilegiar el tema que redundaba en la representación de paisajes, tipos y costumbres en tono naturalista o al luz del impacto de la técnica impresionista.

### **La estela del impresionismo en viaje y sus versiones en el arte regional**

La estética regionalista en Mendoza comenzó a cristalizar cuando la Academia Dibujo, Pintura y Modelado cerró sus puertas y los artistas salieron a dibujar y a pintar paisajes. Relevar desde una perspectiva artística los motivos que la cordillera y los paisajes en general, los tipos humanos y las costumbres locales ofrecían ante los ojos ansiosos de temáticas renovadas se constituyó en una inquietud que dio origen a un conjunto de obras que lograron inscribirse en la narrativa acerca de la necesidad de definir un tipo de arte nacional que asumía particularidades regionales en las diversas provincias. Favre (2015) refiere que hasta la aparición de la escuela regional de pintura, la temática de representación privilegiada fue el retrato y que el cultivo del paisaje regional fue iniciada por los artistas extranjeros mediante la observación de la naturaleza. En las pinturas que realizaron se observa un carácter descriptivo y el uso de una paleta de colores lumínicos.

En Mendoza la representación cada vez más recurrente de la Cordillera de los Andes comenzó a tener una mayor presencia a partir del cultivo del arte regional y de sus vínculos con las reflexiones en torno a la identidad que se daba lugar en el país. El retorno de Fernando Fader a Mendoza en 1904, tras haber concluido su formación en la Academia de Munich con el artista Heinrich

von Zügel, contribuyó a la búsqueda de respuestas a esta problemática desde el ámbito de las artes plásticas. En adelante, el motivo iconográfico de la Cordillera de los Andes abordado por los pintores mendocinos estuvo vinculado con la identidad que buscaban encontrar o definir.

En este periodo y en las vísperas del Centenario de la Revolución de Mayo había comenzado a instalarse en el contexto nacional la inquietud de identificar y de reforzar los aspectos que se señalaban como identitarios. Fader se implicó con mayor interés en esta problemática tras sus sucesivos viajes a la capital del país. Allí conformó el grupo Nexus con Cesáreo Bernaldo de Quirós, entre otros, cuyo mentor fue Pío Collivadino. Durante este periodo y fundamentalmente a partir de que el artista fijara residencia permanente en Córdoba (1916) su ideario materializado en obra pictórica se transformó en un potente modelo para los artistas locales que salieron a pintar al aire libre tras el cierre de la academia y para muchos otros artistas de las provincias que se sentían atraídos por el cultivo de un arte regional.

Cabe destacar que el paisaje de la pampa fue considerado la imagen hegemónica del paisaje nacional, fundamentalmente, a partir del siglo XIX y ya para principios del nuevo siglo este motivo comenzó a modificarse a la luz de nuevos enfoques y problemáticas. En adelante, también se sumará a la iconografía del paisaje nacional el escenario natural de la sierra cordobesa en la paleta de Fader y de varios otros pintores que siguieron sus pasos. Malosetti Costa y Penhos (1991) afirman que

(...) el paisaje del desierto argentino estaba además vinculado ineludiblemente a importantes cuestiones ideológicas: era un espacio vacío que había que poblar, un espacio de indios que había que cristianizar o eliminar, en suma, un espacio para la acción.

Hacia fines del siglo, Eduardo Sívori es el primer pintor que deja de considerar la pampa como un lugar de aventuras y desventuras humanas para transformarla en protagonista absoluta de su pintura. (...) La pampa adquiere fisonomía propia e independiente. Dos factores juegan en esta novedad iconográfica: el paisaje después de eliminadas las fronteras internas, ya no es el espacio de la otredad. Hay una apropiación del paisaje. Pero además se ha producido una renovación del lenguaje estético y una relativización del tema o asunto, a influjo de los impresionistas (pp. 201 y 202).

El regreso de Fernando Fader a Mendoza implicó el desembarco al país, junto con Martín Malharro, de una tendencia pictórica que había recogido ciertas influencias del impresionismo en el aspecto técnico y que en el suelo nacional se puso al servicio de unos temas y de una ideología particular. Sin embargo,

durante los años en que Fader permaneció en Mendoza (1904-1907), su paleta de colores claros y contrastados fue puesta en suspenso para ser retomada años más tarde en el momento en que los artistas locales comenzaban a formarse. Este cambio estuvo relacionado con el impacto que recibió al contemplar el paisaje mendocino. Gutiérrez Zaldívar (1993) afirma, en palabras de Fader, que

Quando salí de lo de mi maestro, después de relativamente poco tiempo pintaba yo también muy bien pero el día que me encontré sólo frente a las montañas gigantescas de la cordillera, terminó toda mi ciencia pictórica. (...) Naturalmente no desistí, y durante el tiempo que seguí bajo el influjo del maestro seguí pintando con desenvoltura, pero ya se insinuaba la disonancia (p.22).

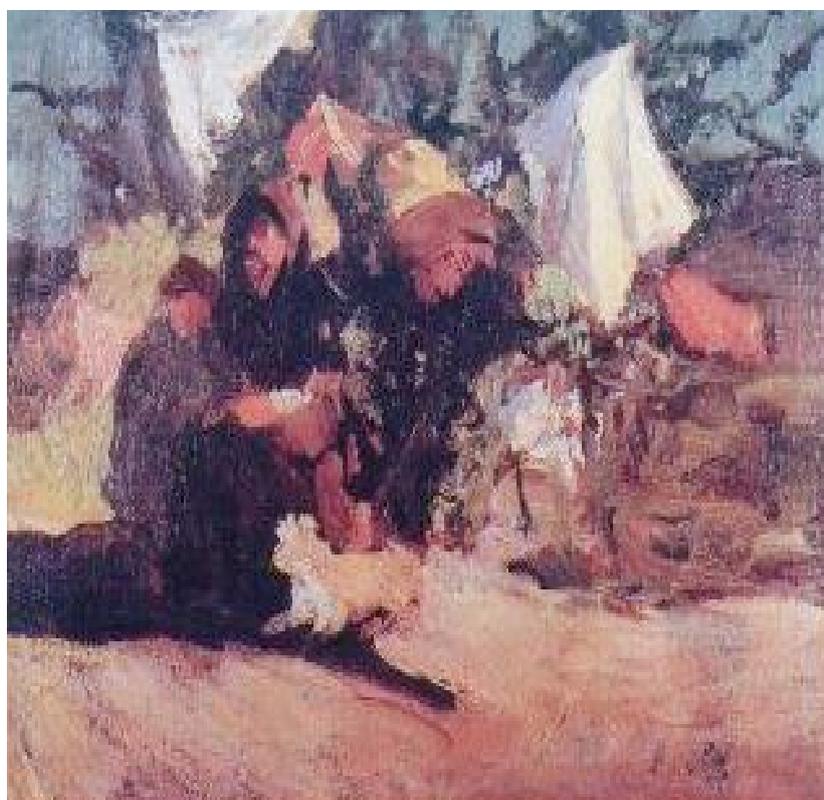
¿A qué disonancia se refería Fader? La respuesta radica en la modificación de su paleta que se encontraba sujeta a las investigaciones que habían iniciado los impresionistas franceses y que se habían difundido en numerosos países con adaptaciones locales de la técnica y de los motivos, hacia otra de tonos tierras, acorde con el color local. Además de la técnica, al artista le produjo un gran asombro la imponente del motivo cordillerano. La pintura lumínica cedía ante otra de tonos medios y bajos. La pintura de manchas continuaba siendo la protagonista indiscutible de sus composiciones y vehículo de una considerable carga de materia pictórica. La disonancia refería también al cambio de sus intereses en el aspecto iconográfico. Su afición por la representación de animales retrocedía ante el interés por los paisajes y las costumbres locales. Este modelo de representación se constituyó en fundante a la hora de revisar las producciones pictóricas que realizaron los artistas locales con posterioridad a la experiencia mendocina de Fernando Fader.

Años más tarde, cuando el artista se asentó en la sierra cordobesa manifestó con mayor énfasis formal el impacto de la paleta y de la pintura impresionista, que a partir de este momento atravesó otra adaptación de acuerdo con las inquietudes del contexto nacional: mientras que el tema del Impresionismo francés se centraba en el interés por la investigación del color y de la luz en relación con la atmósfera que rodeaba los objetos, la tendencia pictórica local subordinaba esta investigación a la representación de un tema vinculado con la identidad. Esta dimensión de la obra de Fader impactó considerablemente en la pintura de paisaje de los artistas mendocinos Antonio Bravo, Fidel de Lucía y en un periodo de la obra de Roberto Azzoni. Malosetti Costa (1999) se pregunta:

¿Es lícito etiquetar a Malharro o a Fader de impresionistas? Parecería que no. Sus innovaciones formales responden inequívocamente a búsquedas que van más allá de la adhesión formal a una escuela y que los lleva a transformar en paisaje una tierra, unos árboles, unos hombres a los que parecían interrogar tratando de

arrancarles el secreto de la tan ansiada identidad nacional (pp. 209 y 210).

El paisaje en la obra de Fader fue abordado desde dos variantes. En la primera, predominaron elementos característicos de la región como arbustos propios de la zona montañosa mendocina que protagonizaban una escena de costumbre en las que las mujeres del lugar tendían las ropas al sol sobre estas plantas para que se secasen con mayor rapidez (Fig. 1). El uso de pinceladas amplias y sueltas predominó en la obra. En estas pinturas comenzaba a manifestarse el interés de Fader por relevar datos particulares de las costumbres locales propias de la zona rural. De esta manera, la problemática que giraba alrededor de la representación de la identidad se constituía en un tema central de su investigación desde el momento en que arribó a Mendoza.



**Figura 1.** *Ropas al sol*, (1905), Fernando Fader, óleo sobre lienzo 0,79 m. x 0,58 m. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa de Fader.

En la segunda variante el paisaje se transformaba en el protagonista central mientras que pasaba a segundo plano la representación del aspecto humano (Fig. 2). A partir de este momento Fader continuó trabajando en estas dos variantes del paisaje a través de una técnica y de una paleta que acentuaba cada vez más el aspecto impresionista.



**Figura 2.** *Cerros del Plata*, (1912), Fernando Fader, óleo sobre lienzo 0,65 m. x 0, 85 m. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa de Fader.

Este artista había comenzado a contribuir con sus obras realizadas en este periodo en la definición de un programa de pintura nacional que adquirió mayor fuerza en el momento en que pronunció la conferencia denominada *Posibilidad de un arte argentino y sus probables caracteres* dictada en Buenos Aires, en el año 1907 con motivo de la primera exposición del grupo Nexus. Fader (1907) afirma que

(...) no debe creerse que el arte nacional es lo que trata la nación de mostrar en sus acciones. Por el contrario, el ser nacional mostrará sus efectos sin haber reconocido su etiología [...]. Todo lo que uno conquista espiritualmente, es de su propiedad. ¡Ved, oh artistas! a los que la naturaleza les dio la fuerza para reconocer esto, pues que allí está el arte nacional. No miréis lo que se dibuja en otros países. No os dejéis sobornar por éxito. ¿Qué es lo que queréis mostrar a vuestros congéneres, lo que ya existe en otros países? Eso lo podéis nombrar sólo de paso. Las raíces y vuestras fuerzas están en cultivar lo propio.

Yo no tengo necesidad de deciros qué es lo que tenéis que pintar. Solamente abrid vuestros ojos y ved vuestra patria. Eso yo lo llamo gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen solo aquello que puede ser vuestra patria. Eso es arte. [...] Pero introducir un arte *importado*, esto no es sólo un régimen ridículo, sino también un triste desconocer la esencia del arte y un desprecio hacia la fuerza del pueblo.

Lo mejor del exterior sirve para comparar y aprender, pero por cierto no para imitarlo (pp. 68 y 69).

Acerca de este pensamiento, Malosetti Costa afirma que Fader “plantea la conciencia política como un elemento indispensable para el desarrollo de un arte nacional” (Malosetti Costa, 1999, p.209). En esta oportunidad el artista dejaba claramente explicitada su toma de posición con relación a la función que el arte debía desempeñar en nuestro país resaltando la necesidad de poner en valor el espacio físico en el que se desplegaba su vida social. En este sentido, cuando se manifestaba en contra de introducir un “arte importado” su foco de interés estaba puesto en el tema más que en las formas en que éste debía ser representado. Esta idea se veía reforzada cuando expresaba “y el río murmura a través de los campos, dándoles a ellos sus flores. Todo aquel que necesita de sus aguas sabe dónde puede conseguirlas, y cómo las debe utilizar” (Cipollini, 2003, p. 68). El espacio físico al que Fader se refería quedaba delimitado al hombre y sus vínculos con la naturaleza. Esto era la representación del paisaje. En este sitio para el artista residía una condición de lo nacional, es decir, una posibilidad de reflexionar acerca de la identidad de un país. Desde el momento en que Fernando Fader se instaló en Ischilin, en el año 1916, el paisaje de tintes impresionistas que representaba a la sierra cordobesa resultaba una propuesta atractiva y diferente para los artistas que se interesaban por el asunto del arte nacional que hasta algunos años antes se hallaba circunscripto casi centralmente a la representación del paisaje de la pampa.

La obra de Fernando Fader alcanzó un impacto diferenciado en las regiones aunque su pintura fue puesta en valor por los diversos medios gráficos porteños posicionándola como una de las imágenes posibles del arte nacional. La figura de Fader devino en un potente ejemplo para los artistas locales debido a la legitimación que había alcanzado por la vía de los debates de la época, a la vez que se reconocía mendocino. Su obra pasó a conformar una trama en la que las formas de pensar el paisaje se habían ideologizado ya desde finales del siglo XIX. Se asume con Raymond Williams (1997) que la ideología implica

(...) un proceso social material en el que las concepciones, los pensamientos, las ideas aunque en grados diferentes se vuelven prácticas (...) la ideología entonces, recae en una dimensión práctica y específica: el complicado proceso dentro del cual los hombres se vuelven –son– conscientes de sus intereses y conflictos (pp.85 y 86).

Diana Wechsler (1991) destaca que este tipo de proceso social se construye entre los años 1910 y 1930 cuando la crítica de arte en el país comienza a proponer “normativas sobre una temática variada” en la que “la problemática del paisaje como tema de la pintura argentina constituye un tópico central dentro de la reflexión crítica dando lugar al debate”. La autora se refiere a que

“el tema se impone en relación a la producción artística, predominantemente paisajística, que circulaba por galerías y salones y se refuerza con el estímulo que desde las instituciones se hace en favor de una pintura que vuelve su mirada al paisaje nacional” (p. 342). Miguel Ángel Muñoz (1998) subraya sobre esta base reflexiva que los debates en torno al nacionalismo adquieren una dimensión tradicionalista, espiritualista y antipositivista en el año de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, y que Martín Malharro, conjuntamente con las obras de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez

(...) sitúan la sede de lo nacional en el interior y no en la –fenicia- Buenos Aires y proponen a los artistas un mismo ambiente, el rural (...) De esta manera, en 1910 el paisaje, entendido como “paisaje nacional” y los temas costumbristas, gauchescos –que tematizan una tradición que entonces comienza a ser elaborada por los artistas e intelectuales– se instalan como las auténticas opciones que pueden fundamentar una “escuela argentina (p. 65).

Estas nociones que circulaban en los medios gráficos acerca de que lo nacional se encontraba en el interior del país contribuyeron a que muchos artistas de provincias entablaran una relación particular con su tierra a partir de la representación del paisaje, como fue el caso del grupo que se nucleaba en torno a la figura de Vicente Lahir Estrella y que se interesaron por representar casi de forma exclusiva la temática del paisaje mendocino, así como sus tipos y costumbres.

### **La tendencia nacional y la experiencia regional**

El gusto por el asunto regional, en Mendoza, venía forjándose desde diversos frentes antes de que el conjunto de artistas activos en el medio asumiera estas inquietudes como propias. En el contexto nacional se daba lugar un renovado interés por los aspectos concernientes al reconocimiento y a la definición de una identidad propia que se veía amenazada por las grandes masas inmigratorias que con sus usos y costumbres diferenciados ingresaban al país y modificaban los hábitos sociales tradicionales. El crecimiento y la complejidad que adquiriría Buenos Aires como el principal centro urbano del país acrecentaban esta sensación de amenaza mientras que en las provincias este fenómeno impactaba con diferentes grados de intensidad ya que estas transformaciones se daban en una escala menor. Con el advenimiento de la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo se profundizó el cultivo de ciertas temáticas que se identificaron con el asunto de la representación de lo propio en la búsqueda de un arte nacional. Miguel Ángel Muñoz (1998) señala que:

Como se dijo, dentro de la variedad de textos sobre arte que se publican en

los primeros años del siglo, tanto en las notas de anónimos cronistas como en críticas o comentarios de arte, el tema del arte nacional aparece como uno de los núcleos principales en torno al cual giran las argumentaciones y los juicios. El adjetivo argentino/a o nacional con frecuencia se emplea para señalar y para distinguir a una obra o un artista, tornándose de esta manera en un criterio de valoración estética, en una escuela (p. 65).

El campo de la literatura en el medio local resultó una influencia significativa para la esfera de las artes visuales a partir de la segunda década del siglo XX, al momento de considerar el devenir de la escuela paisajista ya que este ámbito realizó tempranamente un número de producciones que recogían las vivencias del terruño. Andrés Arturo Roig (s/f) señala que

Alrededor de 1925 toma un vigor insospechado el *movimiento regionalista* que alcanza expresiones importantes en todos los órdenes de la cultura [...] el movimiento regionalista fuertemente preparado por la generación de 1910, alcanzó un amplio desarrollo y en algunos casos una verdadera toma de conciencia, con la generación de 1925. El “regionalismo literario” y su fruto, la “literatura regionalista”, fue en gran medida resultado de una reacción contra el modernismo, si bien es cierto que dentro de éste puede ya vérselo claramente anticipado [...] Se puede decir que existió en esa época una *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 (pp. 240 y 241).

En este periodo los artistas locales que se hallaban dispersos, sin la existencia de una institución artística que los aglutinara y los contuviese, entablaron estrechos lazos con los literatos que se encontraban en actividad como Armando Herrera, Manuel Lugones, Alfredo Golsack Guiñazú, Juan Carlos Lucero, Sixto Martinelli, Alfredo Bufano y Alberto Castro, entre otros, compartiendo charlas de café a la vez que participaron de los debates de la época acerca de las producciones culturales de intención regional. Estas relaciones desembocaron en que los artistas que compartían una misma visión con los literatos comenzaran a ilustrar poemas y otras producciones literarias publicadas en revistas y libros. Un ejemplo de ello son los poemas del escritor Sixto Martinelli que fueron ilustrados por el artista Antonio Bravo, mientras que Fidel de Lucía ilustraba el poema denominado *Crepúsculo* del poeta Calixto Oyuela y el libro denominado *La ciudad de Barro* de la autora de Santa María Conill. Al respecto, Gloria Videla de Riveiro realizó un análisis de la novela *Ranita* de J. Alberto Castro, escrita en 1922, destacando que en este texto se hacía referencia a los vínculos entre artistas, literatos y periodistas. Videla de Riveiro (s/f) afirma que

Retomando algunos aspectos históricos que esboqué al hablar de Ranita, diré que el protagonista se relaciona con un grupo de periodistas cuyos nombres son probablemente ficticios. [...] El grupo se reúne en un bar, probablemente de la calle 9 de julio. Se reproducen sus conversaciones sobre los protagonistas de la cultura. (...) Allí aparecen los nombres de personas reales: los escritores Ataliva Herrera, Alfredo Godsack Guiñazú, Evar Méndez, Alfredo Bufano, Manuel Lugones, Ricardo Tudela, Juan Carlos Lucero; los pintores Fader, Bravo, De Lucía (...); el escultor Cardona (pp.37 y 38).

Desde esta perspectiva, se entendía que la nota dominante del periodo estaba relacionada con el progresivo interés manifestado acerca de la noción de identidad y sobre las formas en que debía ser representada en los diferentes ámbitos culturales a la luz de una marcada intencionalidad de *voluntad de región*. Pero ¿qué implicaba para los artistas de provincia representar sus propios paisajes en el contexto del arte nacional? Este asunto, como en el vecino país de Chile, parecía estar vinculado con la auto-representación en términos de identidad asociada con las formas visibles de una porción del territorio nacional, en tanto “marca de apropiación, límite contenedor, exclusividad e identidad” (Monteiro, 2017, s/p.). En esta dirección, la Cordillera de los Andes resultaba el anclaje central y el tema principal de la pintura de paisaje en Chile y en Mendoza.

Refiriéndose a las formas en que se ha concebido el paisaje, Mitchell señala que el espacio geográfico existe con anterioridad a la noción de paisaje y que esta segunda acepción se construye cuando este espacio es contemplado e interpretado. Mitchell amplía esta dimensión potencial de la noción de paisaje al transformar el término de sustantivo a verbo y abordarlo “no como un objeto para ser observado o un texto para ser leído, sino como un proceso mediante el cual se forman identidades sociales y subjetivas” (Mitchell, 2002, pp. 1-3). Referirse a la noción de paisaje implica, entonces, recortar, interpretar y representar determinados aspectos que han sido jerarquizados dentro de la vastedad de la naturaleza.

La escuela de paisaje regional puede interpretarse a la luz de los planteos de Mitchell ya que, por un lado, los artistas compartían la necesidad de generar un arte nacional y, por otro, lo nacional se entendía situado en una región particular que fue señalada por los mismos artistas con la representación de la Cordillera de los Andes, sus habitantes, usos y costumbres. Los principales artistas del medio que dieron cuenta de esta problemática fueron: Vicente Lahir Estrella, Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Roberto Azzoni, Rafael Cubillos y Fidel Roig Matóns. De carácter naturalista, el arte regional describía los rostros quemados por el sol en las labores cotidianas, los sombreros típicos, las camisas gastadas

y los ponchos usuales de una clase social: el trabajador de campo como encarnación “de la región”. A la vez, estas producciones se incorporaban a un cuerpo de obras más amplio que abarcaba a diversas provincias del país que daban cuenta también de sus particularidades de paisajes y de costumbres.

### **Discusión**

En Mendoza, como había ocurrido en la capital del país y en varias provincias, la conformación del campo que hizo a la modernidad artística se dio por impulso de los artistas. Fueron ellos quienes batallaron por la creación de las academias de arte, de los salones y de los museos. Existió, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, un afán por la profesionalización de la praxis artística que también implicaba crear las condiciones para su reconocimiento. En las provincias este proceso estuvo vinculado, además, con el cultivo del paisaje, los tipos y las costumbres regionales haciéndose eco de las propuestas y de los debates de la época en torno a la identidad nacional. En este contexto Fernando Fader había ocupado un lugar de consideración transformándose en un modelo para los artistas mendocinos. La creación del incipiente campo artístico local que vino de la mano de la gestación de la escuela de arte regional sirvió como plataforma para que los artistas persiguiesen el reconocimiento no sólo en su propio medio sino que también los buscaron en la capital del país. A partir de ese momento se hizo cada vez más frecuente la movilidad de artistas locales hacia el escenario porteño mediante exposiciones y participación en salones que fueron facilitadas por los contactos que Fernando Fader había cultivado. Los viajes, en esta trama, fueron centrales para la conformación de la modernidad artística local no sólo desde el momento en que los artistas viajaban y conocían diversos modelos de academia, de salón etc., que luego adaptaban y ponían en funcionamiento sino también cuando comenzaron a crearse sus propias condiciones para lograr el reconocimiento que perseguían generando así la legitimación de sus prácticas frente a la sociedad mendocina y a diversos escenarios artísticos del país transformando, además, a la escuela de paisaje regional en la estética dominante, en Mendoza, hasta fines de la década del cincuenta.

### **Referencias**

- Gómez de Rodríguez Britos. M. (2008) *Mendoza y su arte en la década del 10*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Gómez de Torre. J. O. (20 de agosto de 2014). 75 años de la Escuela de Bellas Artes. En *Los Andes*. Disponible en <http://losandes.com.ar/noticia/>

[cultura-379274](#). [Última consulta: 15 de enero de 2018]

- Gutiérrez Zaldivar, I. (1993). *El genio de Fader*. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones.
- Fader, F. (1907). Acerca de los alcances del arte nacional. En Cipollini R. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000. Edición crítica de Rafael Cipollini*. (pp. 68-69). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Favre, P. (2014). Academia y campo artístico de autonomía relativa en Mendoza (1897-1938). Estampa 11. Revista digital de gráfica artística. Segunda parte. Número 5 y 6. (10-57). Disponible en [http://issuu.com/estampa11/docs/estampa\\_11.\\_volumen\\_5\\_y\\_6](http://issuu.com/estampa11/docs/estampa_11._volumen_5_y_6).
- Fayre, P. (2015). Pintura mendocina. La tradición como vanguardia. En Gobierno de Mendoza (Ed.), *El Fader en el Eca*, cat. exp., Mendoza: Universidad de Champagnat.
- Malosetti Costa L. y Penhos M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En AAVV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA, 3° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Museo Nacional de Bellas Artes 25, 26 y 27 de septiembre.
- Malosetti Costa. L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En Burucúa J. E., (Dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (pp. 209 y 210). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mitchell. W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monteiro C. (5 de abril de 2017). El espacio geográfico y las relaciones entre territorio, redes y regiones. Disponible en [https://www.academia.edu/9247811/EL\\_ESPACIO\\_GEOGRAFICO\\_Y\\_LAS\\_RELACIONES\\_ENTRE\\_TERRITORIO](https://www.academia.edu/9247811/EL_ESPACIO_GEOGRAFICO_Y_LAS_RELACIONES_ENTRE_TERRITORIO). [Última consulta: 22 de marzo de 2018]
- Moxey, K. (2016) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina.
- Muñoz. M. A. Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario. En Wechsler. D. (Coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* (p. 65). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Roig A. (s/f). *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza
- Videla de Riveiro. (s/f). *Literatura de Mendoza, Espacio, Historia, Sociedad*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad

Nacional de Cuyo. Tomo I.

Wechsler. D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. En AAVV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. (p. 342), Buenos Aires: CAIA, 3° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, 25-26 y 27 de septiembre.

Williams. R, (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.