

Oscar Zalazar

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCuyo

grupozero07@gmail.com

LA MODERNIDAD MENDOCINA: FORMULACIÓN Y REFORMULACIÓN DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA TRADICIÓN PROPIA

Resumen: *Modernismo, vanguardia y cultura de masas son los tres fenómenos que forman, configuran y reconfiguran la tradición cultural local durante todo nuestro breve siglo xx. Entre ellos se establecieron toda una gama de complejas relaciones, ya sea en la forma del enfrentamiento, ya sea por la vía de la negociación, siempre resultó un escenario de conflicto y de oposición, poco afecto a los préstamos, la circulación y las resignificaciones. El “drama” jugado por los artistas, escritores e intelectuales mendocinos en el momento de “inventar” nuestra modernidad con tradición propia, en vías de encontrar autonomía, libertad y reconocimiento, formulado en terminos de universal a través de lo local. La impresión que queda de este proceso es la falta de medio-tonos, de grises, de matices. Las pretendidas distancias insalvables, entre una despreciada cultura destinada a las masas -vulgar y de mal gusto, reino de lo kitsch, del cuerpo y de lo bajo- y una cultura destinada a la gente culta -de una sensibilidad de alto vuelo, de buen gusto, afecta a lo puro, lo desinteresado- construyen dos modos de vida, entre los que no cabe sino esperar una confrontación violenta, a veces solapada, a veces brutal y expulsiva. Sin embargo, las cosas en el proceso cultural no fueron tan “claras y distintas”, las obras, los proyectos y los artistas, si bien, aparentemente orientaron sus prácticas sobre estos dos modelos fuertemente opuestos, se encontraron con una tremenda paradoja: las formas más creativas, fueron aquellas que “saltaron las fronteras”, las que operaron los desarreglos, las que lograron préstamos y resignificaciones, las obras que operaron los desplazamientos, los descentramientos.*

Palabras claves: *Modernismo, vanguardias artísticas, artes plásticas, Mendoza.*

Mendoza modernity: formulation and reformulation of the construction process of its own tradition

Abstract: *Modernism, avant-garde and mass culture are the three phenomena that form, configure and reconfigure the local cultural tradition throughout our short twentieth century. Cultural century from the point of view of artistic and social process. These include a range of complex relationships, whether in the form of confrontation, settled whether by way of negotiation, always found a scenario of conflict and opposition, little affection loans, circulation and new meanings. The “drama” played by artists, writers and intellectuals at the time Mendoza to “invent” our modernity, summarized in the project of creating a tradition, and above all to find a way of autonomy, freedom and recognition, formulated within parameters to reach the universal through the local. Indeed, the impression we have of this process is the decided lack of half-tones, gray shades. The alleged insurmountable distances between a despised culture aimed at the masses, and therefore irremediably vulgar and distasteful, unredeemed kingdom of kitsch, the body and the low, and a culture aimed at the educated, possessing a sensitivity supposedly high-flying, tasteful, affecting the pure, selfless, build two ways of life, among which we can only expect a violent confrontation, sometimes overlapping, sometimes brutal and expulsive. However, as has been observed repeatedly, and rightly in our opinion, things in the cultural process were not as “clear and distinct” works, projects and artists, although apparently focused their practices on these two strongly opposed, models were met with a tremendous paradox: the most creative ways, were those who “jumped the border”, which operated the disorders, which managed loans and significations, works that operated displacement, the offsets.*

Key words: *modernism, vanguards, fine arts, Mendoza.*



Introducción

Modernismo, vanguardia y cultura de masas son los tres fenómenos que forman, configuran y reconfiguran la tradición cultural local durante todo nuestro breve siglo XX. Siglo cultural desde el punto de vista de proceso artístico y social. Entre ellos se estableció toda una gama de complejas relaciones, ya sea en la forma del enfrentamiento, ya sea por la vía de la negociación, siempre resultó un escenario de conflicto y de oposición, poco afecto a los préstamos, la circulación y las resignificaciones. El drama jugado por los artistas, escritores e intelectuales mendocinos en el momento de inventar nuestra modernidad, resumida en el proyecto de crear una tradición propia, y sobre todo de encontrar una vía de autonomía, libertad y reconocimiento, formulado dentro de los parámetros de llegar a lo universal a través de lo local. En efecto, la impresión que nos queda de este proceso es la decidida falta de medios tonos, de grises, de matices. Las pretendidas distancias insalvables entre una despreciada cultura destinada a las masas, y por lo tanto vulgar y de irremediable mal gusto, reino irredento de lo *kitsch*, del cuerpo y de lo bajo, y una cultura destinada a la gente culta, poseedora de una sensibilidad supuestamente de alto vuelo, de buen gusto, afecta a lo puro, lo desinteresado, construyen dos modos de vida, entre los que no cabe sino esperar una confrontación violenta, a veces solapada, a veces brutal y expulsiva. Sin embargo, como se ha señalado con insistencia, y acertadamente a nuestro entender, las cosas en el proceso cultural no fueron tan “claras y distintas”, las obras, los proyectos y los artistas, si bien, aparentemente orientaron sus prácticas sobre estos dos modelos fuertemente opuestos, chocaron con una tremenda paradoja: las formas más creativas fueron aquellas que “saltaron las fronteras”, las que operaron los desarreglos, las que lograron préstamos y resignificaciones, las obras que operaron los desplazamientos, los descentramientos. El arte puro, pretendidamente incontaminado, fue en realidad aliado de dictaduras y prejuicios, resultó ser una mera copia, una copia piadosa o puritana, producto de un eurocentrismo de provincia. Los desarreglos, las imposturas, los márgenes tuvieron la tarea de la creatividad, del desborde, de las novedades y de las emergencias.

En este ensayo¹ intentamos sintetizar algunos de los

1. Nos referimos al ensayo



como género de la crítica. Said, Eduard (2004). El mundo, el texto, el crítico. Buenos Aires Debate, 04.

2. El historiador inglés Raymond Williams, en *La política del modernismo*, identifica vanguardia con modernismo, entendidas como ideologías estéticas, y propone distinguir tres fases principales que se habrían desarrollado rápidamente a finales del siglo XIX. En una primera fase inicial, grupos innovadores procuraron proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la indiferencia de las academias formales. En una segunda fase estos grupos se transformaron en asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras que trataban de obtener sus propios instrumentos de producción, distribución y publicidad. Por último, pasaron a ser formaciones plenamente opositoras, dedicadas no solo a promover su propia obra sino a atacar a sus enemigos del *establishment* cultural y, más allá de ellos, a todo el orden social en el cual sus enemigos habían obtenido el poder y ahora lo ejercían y lo reproducían. Así, "...la defensa de un tipo particular de arte se convirtió en la autogestión de un nuevo tipo de arte y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural" (Williams, Raymond. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997. p.73). En primer lugar, podemos decir que el término *vanguardia* entre nosotros, se identifica con un proyecto de modernización

rasgos fundamentales de este complejo y poco conocido proceso cultural.

En principio modernismo, vanguardia y cultura de masas, más allá de las necesarias precisiones acerca del sentido y alcance de estas categorías, el uso que hacemos de ellas en este trabajo, el esfuerzo por comprender el proceso local, jugaron entre nosotros como obtusas dicotomías. Arte-no arte fue el eje de la renovación y la continuidad.

Con el fin de echar luz sobre este rico proceso cultural, necesitamos distinguir vanguardia² de modernismo, pues difieren tanto por su actitud frente a la cultura de masas como por sus respectivos proyectos sociales. Entre nosotros las vanguardias tuvieron una lectura positiva y progresista respecto de una naciente cultura de masas, en cambio, el modernismo desarrolló un violento desprecio³. Esta distinción nos permite iluminar el proceso de construcción de lo que podemos llamar *modernidad mendocina*, los diversos modernismos, las artistas de vanguardia y sus relaciones con la cultura de masas, la radio y luego, la televisión, se conjugaron de una manera especial. Conocer esa manera de posicionarse, las alianzas, los proyectos, los fracasos, en una palabra: las urdiembres del *drama*, nos permitirá alcanzar algunas líneas de comprensión de nuestra cultura estética, y por lo tanto, de las formas de objetivación, de nosotros mismos, y tal vez una memoria de la forma que nuestros artistas y escritores aportaron en la construcción de una tradición cultural.

El proceso social de construcción de una cultura moderna en Mendoza, el modernismo como ideología estética común, es decir, el aprecio del progreso y lo nuevo, cruza todo nuestro siglo, la conquista de ese arte "a la altura de los tiempos" tiene un vínculo especial con el proceso de urbanización e industrialización iniciado a principios del siglo XX, si bien dentro de los parámetros del papel que ya desde el XIX con sus procesos de civilización otorgaron al arte (el arte como prueba y ejemplo de progreso social). Este modernismo estético, impulsado por nuestros artistas e intelectuales, estaba vinculado inicialmente a la idea de crear una cultura artística propia, y desde ésta perspectiva, se vinculaba fuertemente con las políticas de vanguardia, con sus esperanzas utópicas y su afirmación de la *necesidad* de reintegrar el arte a la vida, en un impreciso y nunca señalado futuro. Sin embargo, más tarde esta vertiente se encontrará asociada, sobre todo a

partir de los 60, a un desgastado regionalismo, cuando no a una pintura *bella*, anacrónica, destinada a un mercado pacato y mezquino. Del nacionalismo estético hoy, como muchas cosas valiosas de nuestro país, solo quedan los desechos, fragmentos y retazos.

Si bien el modernismo estético tomó diversas características en literatura, música, teatro y pintura, compartió la regla: el gusto por la experimentación por la experimentación, la búsqueda de lenguajes puros y una especial fobia respecto de la contaminación con lo masivo y lo popular. Las artes visuales siempre fueron pensadas como una actividad de pocos, en una provincia donde la clase dominante no se encuentra cómoda con la cultura culta, se desarrolló en los artistas un “aristocratismo de espíritu” con una fuerza inusitada. El artista exiliado en la barbarie, en un continente que apenas emerge de la *naturaleza*, se instalará como vulgata de la autoconciencia del artista. Esta curiosa apropiación de la idea de una América húmeda, débil y perennemente inmadura.

Nuestro esfuerzo será el de establecer tendencias en el proceso, caracterizarlas para analizar las poéticas, las obras y los artistas, con sus cruces, sus paradojas, con sus políticas disruptivas y sus relaciones con el poder.

Podemos, desde nuestro punto de vista, distinguir en el proceso cultural del siglo XX mendocino dos períodos. Uno, entre 1915 y 1940, cuando se concentraron los esfuerzos por crear una tradición *nuestra*. El segundo, desde los 60 hasta el inicio de la posdictadura⁴, cuando se consolidó el campo artístico y emergieron múltiples poéticas. En el último acápite, formulamos algunas líneas de comprensión de nuestra escena contemporánea.

La fundación de la modernidad de “nuestro” campo artístico

El primer período tiene la impronta de la fuerza y el contraste, la violencia de los enfrentamientos entre los actores de los acontecimientos políticos, económicos y sociales. Tal vez a causa del resultado de las políticas de sustitución de población (el etnocidio), la inmigración (la represión), y por las luchas populares destinadas a conquistar los derechos políticos. Estos problemas mal resueltos, más una fuerte tendencia a la modernización y la urbanización

asociado a la cultura de masas y define una actitud social a favor de lo nacional y lo popular. Desde este punto de vista es necesario desatar el nudo del modernismo con la crítica de la *institución arte*, y la experimentación de nuevos lenguajes anudarla con la búsqueda de formas de afirmación e identidad cultural. En segundo lugar, preferimos destinar el término modernismo al compromiso entre lo *residual* eurocéntrico, sobre todo neomedieval, y el hegemónico expresionismo abstracto o veladamente figurativo que todavía se reproduce entre nosotros, y que inclusive se vuelve oportunismo en el arte contemporáneo, sobre todo en el subjetivismo neorromántico de los chicos ricos y aburridos imitadores en la provincia de las experiencias del Centro Cultural Rojas de la época del menemismo.

3. Huyssen, Andreas. Después de la gran división. Buenos Aires, Hidalgo, 2002. Según el autor hay que distinguir entre vanguardia y modernismo como dos proyectos antagónicos, cuyo sentido histórico, político y cultural debe ser recuperado para una teoría crítica de lo posmoderno (según el plan de escritura de Huyssen). Esta distinción tiene también una función política actual: se trata más bien de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana y, a partir de allí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural, ya que el posmodernismo que el autor plantea está asociado a las nuevas políticas de los sujetos y de las diferencias.

4. Posdictadura es un término propuesto por Nelly Richard para señalar la etapa iniciada en 1983 hasta el 2001, donde el bipartidismo, asociado a la teoría de los dos demonios, la continuidad del modelo económico y de muchas instituciones



creadas por la dictadura militar falsificaron la noción de vuelta a la democracia.

constituyen la experiencia de estos *nuevos tiempos*. Estas dinámicas permitieron, por una parte, una confianza inusual en la capacidad de actuar y en el *futuro*, como categoría fundamental del discurso y el pensamiento crítico. Por otra, explican la violencia de los enfrentamientos y la gran división final.

La vida moderna impacta y transforma los gustos, usos y costumbres de los mendocinos, se apasiona la gente por la aceleración de los cambios y de las novedades. El período de paz internacional, luego de la primera gran guerra europea, se ve interrumpido por los conflictos de la Guerra del Chaco (1933) y la Guerra Civil Española (1936). Mendoza es entonces ya una ciudad moderna, su trazado racional así lo indica, pues apenas había resurgido 40 años atrás, después de su destrucción por el terremoto de 1861. En 1924 se establecen las comunicaciones aéreas y radiotelefónicas, el 25 de febrero de 1924 se escucha por primera vez, a través de un aparato instalado en una compañía comercial, a la soprano Lía Gloria, que actuaba en el perdido Teatro Municipal⁵.

En 1921 una compañía cinematográfica exhibe lo que, tal vez, es el primer filme realizado en nuestro medio. Sin embargo, la ciudad moderna, impulsada por la economía del vino y de la reciente explotación del petróleo, tiene su contracara en la ciudad vieja, donde vive el pueblo viejo⁶, el de los conventillos y la miseria, que configura una Mendoza triste, de población compacta y numerosa, que muere sucia y miserable, al lado de esa otra Mendoza que vive el día a día de la *civilización*.

La producción intelectual y artística de la época, es decir las novedades del proceso de modernización cultural, no puede entenderse ni explicarse sin hacer referencia a ese contradictorio proceso social. Modernización incompleta, ya sea a causa de la inestabilidad política, signada por los problemas de una agónica democracia, herida de muerte en los 30, cuando un golpe militar inicia el débil proceso de construcción de un Estado orientador y gestor de la economía provincial. Se instituye la Fiesta de la Vendimia, se suceden bienales, se crean instituciones destinadas a la enseñanza del arte, aparecen las primeras vanguardias, se trabaja por construir una cultura propia.

Los movimientos populares, el lencinismo, el crac económico, las crisis de la producción, la desocupación, las huelgas de maestros, son algunos de los momentos que dieron

5. Roig, Arturo (1995). La literatura y el periodismo en el diario "Los Andes" (1914-1940). Mendoza: ECM. p. 233.

6. Roig, Arturo. op. cit p. 238. Es significativo el titular del artículo aparecido el 16 de enero de 1926 "El pavoroso problema del conventillo, de la habitación promiscua, constituye una vergüenza social para Mendoza y es fuente de decadencia y degeneración de la raza". Titular que venía a definir lo que se entendía por "pueblo viejo", es decir el sarmientino pueblo "hispano criollo".

pleno sentido a las propuestas de nuestros artistas, críticos e intelectuales. En efecto, las contradicciones del proceso y el conflicto de las fuerzas sociales enfrentadas adquieren resonancias en el programa estético de una *nueva sensibilidad*, dentro del espíritu de lo moderno, proyecto que gestaron los artistas más activos y creadores del momento.

La figura de un Lahir Estrella, poco estudiada y recordada lamentablemente, es digna de destacarse. La nueva sensibilidad constituye un grupo de vanguardia, es la expresión de las aspiraciones y valores de un grupo de artistas, escritores e intelectuales, impulsados por la idea de una nueva forma de organización de la cultura, cuestionando las viejas jerarquías establecidas, con una fuerte confianza en las tradiciones y luchas populares, enarbolando la bandera de la creatividad y el rechazo a la imitación. Esta actitud militante y constructiva se manifestará en la poética del regionalismo, el paisaje será entonces objeto de estudio y de consideración científica, pero sobre todo elemento de diferencialidad, y por lo tanto, de identidad. Este panorama no sería completo sin tener en cuenta la educación activa constructora de novedosas instituciones de educación popular y el compromiso militante con los sectores populares, con ese “pueblo viejo”. En efecto, la nueva sensibilidad formulada en el campo artístico estaba fuertemente destinada a interpelarlos; no se trataba de una ideología estética de academia, sino de toda una concepción del arte y la cultura al servicio del pueblo, arte nacional y popular, tal como se entendía en la época.

En el marco de este primer movimiento de democratización de la cultura, la crítica de arte, publicada en los periódicos y revistas de la época –nunca antes hubo tantas– será la forma predilecta para defenderse y atacar, difundir y dar a conocer, multiplicar las polémicas, y sobre todo, para fijar la posición apasionada de los artistas y escritores que proponían un nuevo punto de vista en el soterrado conflicto entre estilos de vida y modelos de organización de la cultura. Conflicto que se jugará a favor de un provinciano eurocentrismo a partir de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939.

Desde el punto de vista de la tarea de construir un campo autónomo para la actividad plástica, la creciente complejidad de la sociedad que se modernizaba permite impulsar la especialización y autonomización de la profesión. Prueba de ello es la creación en 1915 de la primera Academia de Dibujo,



Pintura y Modelado. Con la creación de esta institución se venía a condensar dos tradiciones regionales. Por una parte, la del dibujo artístico como base de una pintura destinada, ya desde los pintores viajeros del siglo XIX, al retrato, tanto al oficial, como el de las familias de los ricos y poderosos – es decir, una pintura destinada a la construcción de una cultura visual donde el relato de la historia y la *legitimidad* de la oligarquía provinciana– se condensa en ese *retrato* y sobre todo en el *retrato de familia*, como prueba de su *legitimidad* de propietarios de la cultura. Pero también, obedece a una tradición local: la del dibujo para la caricatura en el periódico ilustrado, y por lo tanto, la del dibujo como arma para la crítica de la política corrupta de las oligarquías locales. Tal es el caso de, por ejemplo, del artista Javier de Verda, con sus caricaturas aparecidas en diarios y revistas de la época, especialmente *El Debate*. Son complemento de su poesía o comentarios satíricos, como las *caretas* y *ciclomanías*, dibujo escueto, de línea pura, con escasas sombras, chispeantes, cuyo contenido es un intencionado comentario gráficos de los usos y costumbres de la sociedad de fines de siglo XIX⁷.

7. Cf. Rodríguez, Marta (1968) Cuadernos de Historia del Arte. Mendoza. UNCuyo. pp. 39-40.

Por otra parte, daba continuidad a la tradición que utilizaba la carbonilla, la sanguina y la sepia para el estudio de “tipos y costumbres”, registro de los pueblos aborígenes, costumbres que corrían el peligro de desaparecer sin dejar rastros, vestigios del pasado, como una especie de continuación de la producción de imágenes documentales destinadas al registro científico que recordaba las expediciones humboltianas, que tal vez deseaba asociarse al “espíritu positivo de la época”. Tradición que dará lugar a una escuela de paisajistas, concebido como la expresión de una naturaleza independiente y autónoma, revestida de un poder infinito de rejuvenecimiento, camino a partir del cual se podrá conocer lo nuestro. Desde el estudio de la *naturaleza*, nuestro paisaje debía transmitir la fuerza vital, que permite mantener un equilibrio mediante la síntesis de los opuestos. Vista con los ojos de la razón, la naturaleza aparece como la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas. La contemplación de la naturaleza se realiza a partir de un empirismo razonado, es un conocimiento científico que opera con el entendimiento, ya que compara y combina. Un paisaje sublime, terrible, salvaje y solitario debe ser *documentado* científicamente para ser representado. En síntesis, ese paisaje se orientaba a la construcción y la

documentación, su conocimiento *objetivo* será el fundamento de una cultura americana, de los “pueblos americanos”. Ramón Subirat planteará, por ejemplo, la necesidad de documentar con su carbón todas las etnias americanas desde el Chaco a la Patagonia.

También forma parte de esta tradición local el dibujo ornamental destinado a zaguanes, comedores y salas de estar, donde guirnaldas, paisajes románticos, ninfas, elfos y angelotes se desgranaban melancólicamente en las paredes de los hogares pudientes. En 1905, Fernando Fader toma como encargo decorar las paredes de la residencia veraniega de Emiliano Guiñazú en Drumond, su puerta de ingreso a las familias patricias, ya que ahí se enamora de la hija heredera de la provinciana familia.

En el marco de estas tradiciones se han de valorar los esfuerzos de Lahir Estrella para la formación de la primera academia que dura cuatro años, y que el gobierno cierra por “falta de dinero y de interés” en 1920.

La formación de los artistas pasará por el viaje a Europa, con beca o con peculio propio, o simplemente la asistencia a profesores particulares que imparten las clases de dibujo ornamental, pero también se aprende en el oficio de albañil, que produce imágenes al “gusto popular”.

En este marco la academia no tiene entre nosotros el carácter conservador que ya largamente había conseguido en Europa. Al contrario, en la región significó la posibilidad de consolidar una profesión, la de artista, que como tal no estaba instituida. Al respecto, el caso de Bravo es ejemplar, albañil de profesión, aprendió dibujo y pintura, se convirtió en uno de nuestros paisajistas y comenzó a trabajar de artista en el momento que vendió sus cuadros en Buenos Aires.

En pocas palabras, podemos decir que la autonomía del campo artístico en el siglo XX será el resultado de un largo proceso, la creciente circulación de las ideas, la multiplicación de los ateneos, las prácticas orientadas a superar la tertulia elitista, el abrir la provincia a las nuevas ideas con las sucesivas visitas de grandes intelectuales⁸, la incorporación de un neoespiritualismo bajo la égida del magisterio positivista de Agustín Álvarez y José Ingenieros, hasta las discusiones con un vitalismo irracionalista, rémora del paso del carismático conde de Keyserling y su caracterología reaccionaria, las orientaciones de estas ideologías iluminan un proceso de conflicto y confrontación, que durará hasta el 39, con la

8. Desde 1916 al 39 estuvieron en la provincia Ortega y Gasset, María de Maetzu, Pablo Neruda, Felipe Marinetti, entre otros.



creación de la Universidad por parte de los conservadores, acto que pone fin a un primer proceso de democratización de la cultura, generando un pretendido “enclave de cultura universal”, y la curiosa construcción de una tradición eurocéntrica que terminará bloqueando las fuerzas endógenas, olvidando a los artistas más comprometidos con los cambios e imponiendo una cultura visual falsamente universal. El paisaje será desde entonces una estrategia repetida hasta el agotamiento.

Los primeros frutos del dinámico proceso cultural pueden apreciarse durante los años 1925/28, cuando aparecen algunos libros que significan el comienzo de una nueva etapa literaria en la provincia. Desde el punto de vista de los *ismos* literarios pueden ser considerados como los primeros pasos en nuestro medio del sencillismo, de la literatura de vanguardia y de la literatura de inspiración folclórica. Movimientos contemporáneos a través de los cuales, además de la novela de intención social, se ha canalizado la producción literaria de la época.

Ahora bien, lo que da sentido profundo a todas estas tendencias plásticas y literarias, ya se expresen ellas formalmente en un lenguaje vanguardista o *sencillista* o estén movidas por una inspiración folclórica o una intención social, es en todos un decidido “nacionalismo estético” realizado desde el ángulo de lo regional. Este común denominador nos permite descubrir el estrecho parentesco que hay entre todas estas manifestaciones artísticas: un paisaje que nos dice quienes somos, pues responde a la pregunta ¿qué es la pintura nacional? Este “nacionalismo estético”, con sus diversas inflexiones continuará activo hasta inclusive el momento de transición de la dictadura a la supuesta “vuelta a la democracia”.

Del modernismo y el progresismo de los sesenta al trágico final del terrorismo de estado

*El mundo abre sus puertas cuando
sus creadores ofrecen posibilidades
para entenderlo.*

Marcelo Santángelo

El sábado 4 de septiembre de 1955, a las 10.30, se inauguró en el local de la calle Barcala 30, de la Asociación



Israelita de Crédito de Mendoza, lo que puede considerarse uno de los primeros murales de la provincia⁹. Debía sintetizar la historia de la lucha del pueblo judío, la inmigración a los países del Sur y la radicación en nuestra provincia, además de los aportes al trabajo, manual e intelectual, de la nueva comunidad. El panel era de 5,05 por 2,70 metros. El proceso de trabajo se inició con un equipo, dirigido por Jorge Gnecco, artista porteño, más los plásticos mendocinos Luis B. Rosas, José Bermúdez y Mario Vicente. Se trabajó con prebocetos individuales, uno de los cuales sirvió de punto de partida para el boceto definitivo. Éste se eligió sobre la base de los criterios de composición, distribución de superficies, elección de líneas dominantes, ritmos, armonía del color determinada por el lugar ambiente, se resolvió con grandes masas de color claras y oscuras. Se ejecutó en cartón en tamaño natural al carbón, adaptando los estudios parciales al formato final. Por último, la técnica empleada fue el fresco tradicional (cal y arena). Si, como dijimos, desde el encargo estaba claro el perfil didáctico político, es decir la asignación de una función social específica a la obra de arte, desde los productores, se ubicaba decididamente en el movimiento muralista, en el tema de la concepción del trabajo del artista como un trabajo social. Hoy dos razones para esta afirmación.

En primer lugar, el trabajo artístico se encara como un colectivo, todos los integrantes del equipo participan por igual en la elaboración de la obra, desde el desarrollo creativo hasta su realización.

En segundo lugar, su explícita impugnación de la pintura de caballete. La línea de argumentación de esta impugnación se fundamenta en la misión social de la obra de arte. El arte es definido por el equipo como un fenómeno social en un doble sentido. Por una parte, el arte responde a una necesidad social y por otra, cumple una función en la sociedad. Se trata de la articulación del carácter social del arte y su naturaleza histórica. Este acontecimiento marca la impronta de los sesenta, donde se sucedieron, con distinta fortuna, una inédita multiplicación de poéticas.

El relato de este acontecimiento puede ilustrar las continuidades y rupturas de la tradición modernista fundada a principios del siglo XX. Signado por un pensamiento plástico crítico, que pone en cuestión el arte como mera producción artesanal, frente a un arte con una clara función social. Este segundo momento no es menos fascinante y heroico. El

9. En 1954, el director del Instituto de Nariz, Garganta y Oído, encarga a Castagnino la realización de un mural para el edificio recientemente terminado. El tema de Castagnino fue la historia de la medicina, si bien fue anterior, para nosotros es el primero por la concepción poética del grupo de artistas mendocinos. Se trata del primer mural del movimiento muralista de la provincia.



proceso de renovación y de creatividad cultural recién vuelve a activarse hacia el inicio de la década de los sesenta. El primer taller de grabado y el movimiento de jóvenes muralistas vinculan a los hoy considerados maestros fundadores con grupos comprometidos con un arte de masas y con el proyecto de una cultura artística al alcance de los sectores populares. El mural público y el grabado *popular* logran impulsar un salto radical en las condiciones de producción de obra de arte en la región.

Más tarde aparece un sinnúmero de grupos que responden a diferentes poéticas, lo que consideramos el índice de un proceso de consolidación del campo plástico, dotando de riqueza y diversidad a la actividad. Ya se ha consolidado un sistema de enseñanza, con una marcada hegemonía de la Academia Nacional de Bellas Artes sobre la Academia Provincial de Bellas Artes, y la conocida Escuela al Aire Libre. Los museos existen. Se ha pasado el tiempo de los fundadores, y los artistas se enfrentan a nuevas tareas. Ya comienzan a intervenir en las condiciones de circulación y lectura de las obras.

Tal vez, los proyectos más innovadores se volcaron a este campo, más allá de la polémica generada por la experimentación de nuevos lenguajes artísticos. Nunca como antes coincidieron tantas y tan diversas propuestas que podemos sintetizar en algunas de sus líneas productivas: la experimentación y la puesta en discusión de lo real figurativo y los soportes tradicionales, sobre todo en la línea de un Santángelo, por ejemplo¹⁰. La remanencia del nacionalismo estético, asociado a la Academia Provincial de Bellas Artes, que repetirá sus fórmulas hasta agotarlas, un expresionismo abstracto o abstracción lírica asociada a los sectores más conservadores. Estos sectores, fuertemente antiintelectualistas, tuvieron un rol prominente en la constitución de la enseñanza del oficio. Por último, un expresionismo social¹¹, muy lejos del realismo socialista por cierto, todas estas líneas, sus cruces y sus enfrentamientos caracterizarán la escena local.

En el país se entraba en una nueva etapa de crecimiento económico, que venía a cosechar los beneficios de la industrialización sustitutiva puesta en marcha algunas décadas atrás. Las ciudades adquieren una nueva fisonomía de modernidad a la *American style*. La palabra clave será desarrollo, la modernización como superación de lo

10. Para Santángelo la experimentación con nuevos lenguajes plásticos, como los que posibilitan su multimedia, proviene de la necesidad de la fuerza de la modernización de la mano de la cultura de masas. Así lo escribe en sus *Diez años de Papelones*, donde elabora toda una teoría al respecto. Para el artista los cambios en las condiciones de producción técnica determinan las nuevas tendencias de desarrollo del arte. Esto quiere decir que hay una relación de dependencia entre las condiciones de producción técnica de las imágenes y las tendencias o poéticas emergentes. En esta línea explica ese proceso en la obra de arte, pues

tradicional, el atraso y el subdesarrollo en el que de pronto descubrimos que vivíamos. Solo después de la decepción frondicista comienzan a radicalizarse las posiciones, y se empezará a pensar la producción cultural en los términos de periferia y dependencia.

En Mendoza, a partir de los sesenta, buena parte del campo artístico estaba ya consolidado. El sistema de enseñanza era importante, las galerías independientes se multiplicaban, los proyectos artísticos se diversificaban, el Museo de Arte Moderno existía e inclusive el mercado de arte, si bien pequeño y mezquino, permitirá un número creciente de artistas profesionales.

De todas maneras el número no resultaba nunca significativo, pues el mercado, pequeño y aislado de los circuitos nacionales e internacionales, una clase dominante sin inscripción en la cultura culta y una cierta endogamia en los círculos responsables del campo artístico influyeron en la conformación de una tradición ya agotada hacia el cierre de la época. Sorprenden las notables diferencias con otros escenarios como Buenos Aires, Córdoba o Rosario donde la radicalización de las posiciones y la organización de las vanguardias, tanto estéticas como políticas, generaban una serie de propuestas de cambio global, desde diferentes posiciones, pero unificables en su fuerte intención utópica.

De todas maneras lo que caracterizó el período fue la común preocupación por crear un nuevo espacio y la sensación de que este nuevo espacio representaba algo volátil y dinámico. Esto significa un importante cambio cualitativo, pues no se trataba meramente de un cambio de sistema de representación o una nueva doctrina del arte, se trataba de tomar posición y crear a partir de los interrogantes sobre el desarrollo y la función del arte en el contexto general de la sociedad y su papel como herramienta transformadora de la realidad social. La pintura obrera de un Juan Scalco es un gran ejemplo de lo que venimos diciendo.

Esta dinámica local se enfrenta con una vertiente completamente diferente. Ya venía consolidándose en el panorama internacional las ideas del arte informal, triunfante en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, y ya se había proyectado a toda Latinoamérica desde la década de los 50 acompañado de un aparente canto de libertad y como una reacción contra la asepsia constructiva y el arte político. Por supuesto desde la perspectiva de la Alianza

pertenece al sistema pintura como medio de comunicación, y su significación no pueda resolverse en otras estructuras de la cultura, tiene una forma comunicativa propia e irreducible a otras. El objeto artístico no podría reabsorberse en el sistema total de estructuras de comunicación, pero, la fuerza del objeto pictórico puede modificar todo un sistema. (Así la pintura de caballete no tiene existencia anterior a la invención del procedimiento pictórico óleo, pero nuevos procedimientos pondrán en crisis el proceso anterior.) Al modificarse el sistema por la aparición de un nuevo bien, en este caso un nuevo soporte, obliga a cambios en la forma de la expresión y entonces aparecen nuevos contenidos, que en sus interrelaciones configuran una realidad profunda señalada por el carácter de signo de la obra. Para Santángelo, existe una segunda determinación, las nuevas poéticas requieren de nuevos aparatos semióticos. El arte es signo, y el signo manifiesta no convencionalmente una realidad cultural no expresada todavía convencionalmente.

11. En la línea de lo que llamamos un expresionismo social, un arte comprometido y militante, encontramos el dibujo, la figuración y la neofiguración desde un Sergio Seguí hasta a un Carlos Alonso, tenemos toda una gama de artistas comprometidos con lo que se llamó la función social del arte.



para el Progreso y sus programas de desarrollo cultural. En realidad, promovían la hegemonía de Nueva York como centro de renovación y creatividad, dejando atrás el París de las viejas vanguardias y los “compromisos sociales”. Con el informalismo se generan políticas que se organizaban dentro de los parámetros de la Guerra Fría y del ataque sistemático a la pintura, que con cierto desprecio llamaron “mexicana”, sea figurativa o abstracta.

Una vez establecida la poco comprensible contradicción entre experimentación plástica y arte comprometido, ésta articuló la producción de los 60, constituyendo un período de inesperadas innovaciones políticos-culturales más que, como sucede actualmente, la confirmación de viejos esquemas sociales y conceptuales. Este período se inicia en América Latina con la Revolución Cubana y terminó con la casi completa militarización de los regímenes latinoamericanos después del golpe de Estado chileno de 1973. El fracaso de la vía pacífica al socialismo abrió el camino para la vía armada, lo que sirvió para *justificar* el terrorismo de Estado. En nuestro país el Proceso Militar fue el instrumento de una nueva modernización y desarrollo, el camino de la “inserción en el proceso de globalización” vía la destrucción del Estado industrializador, la destrucción del mercado interno, la destrucción de las sociedades civiles y el genocidio final.

Durante ese lapso se acumula una serie de sucesos contradictorios que son expresivos de la época: desde la tremenda expansión del aparato de los medios masivos de comunicación entre nosotros, que permite un acceso pasivo a la cultura del consumo, pero también a otros estilos de vida, hasta el éxito del althusserianismo entre los intelectuales, el desarrollo del estructuralismo y la consiguiente hegemonía de la lingüística y la semiótica *científica*. Pero también desde otras tendencias como la emergencia de las políticas de lo *otro*, la enormemente influyente visión de Frantz Fanon de la lucha entre colonizador y colonizado, donde la mirada objetivante es repensada en el acto de violencia liberadora del esclavo contra el amo, el inicio de lo que se ha dado en llamar la visibilidad calibanesca, marca cómo los planteos teóricos y artísticos van a encontrar en la formulación de concretas políticas de liberación el motor de una nunca antes vista producción creativa en el arte y la cultura.

El cierre de esta época marca el final de un tipo de dominación imperialista, pero evidentemente también

la invención y construcción de una nueva especie: simbólicamente, algo así como el reemplazo del dieciochesco Impero Británico por el Fondo Monetario Internacional.

Sustitución organizada sobre el terrorismo de Estado

Nuestro relato termina cuando el actual proceso de globalización se iniciaba en la región. Como bien lo ha señalado Gerardo Mosquera¹² este proceso supone dos experiencias contrapuestas. Por una parte la experiencia de una nueva occidentalización, es decir de una nueva expansión del capitalismo y la construcción de su racionalidad totalizante. Por otra parte, la experiencia de “un mundo al alcance de la mano”, en la medida que la enorme revolución tecnológica construye nuevas redes, tiende nuevos puentes e inicia caminos más veloces y más seguros. Todo esto junto a la emergencia de antiguos males, traídos de la mano de la miseria, de la desocupación y la violencia.

Este proceso paradójico, decíamos, enfrenta la construcción de la cultura occidental como metacultura y la emergencia de las comunidades decididas a la afirmación plena de sus identidades. Es éste la nueva fuente de conflictos, determinando las posibles orientaciones de los artistas e intelectuales.

12. Mosquera, Gerardo (1999). Robando del pastel global. En Jiménez, José. Horizontes del Arte Latinoamericano. Madrid: Tecnos. pp. 57-68.

Desplazamientos en la escena mendocina contemporánea

*Todas las familias inventan a sus padres
y a sus hijos, les confieren una historia,
una identidad, un destino y hasta un idioma*
Edward Said

De por qué el gusto por los desplazamientos

Fuera de lugar, desplazamientos, las imágenes, las tramas, los relatos, las historias presentadas son indicios de aquello que constituye lo local, aquello que es de Mendoza, de nuestra provincia, de nuestra región, pues nos refieren ese pequeño mundo ubicado en un punto señalado de un espacio no metafórico. El sur del sur, no metafórico: es donde se ha jugado y se juega plenamente nuestra propia historicidad, nuestra vida. Indican ese paisaje-mío-nuestro-de nosotros,



cualquiera sea este: nuestra montaña nos ve crecer, ese señalado topos nos vincula e interpela como sujetos otros, pues marca y pone de manifiesto nuestra diferencia, pero también nuestra comunicabilidad, nuestra capacidad de diálogo. Desde esta perspectiva los mundos locales son infinitos en sus posibilidades, ahí sus extensiones y analogías. Como el ser que se dice de infinitudes de maneras, sin que ninguna de ellas pueda jamás ser la más digna, ni la primera.

Decimos que las obras que conforman nuestro patrimonio local tienen un carácter indicial, pues constituyen una relación de señalamiento, nunca de mera referencia. Heidegger en su *Ser y Tiempo* introduce una distinción que viene al caso. La referencia es semánticamente estable y tiende a la cristalización, en el peor de los casos se torna natural, normal y objetiva. Y esto, toda vez que la referencia establece una relación no existencial con el objeto que designa, hace del objeto algo absoluto y por lo tanto “un objeto platónico”. Esta diferencia entre referencia abstracta y señal plena de historicidad constituye la polaridad originaria; o bien la señal opera disolviendo lo fijo y naturalizado, denunciando su *arbitrariedad* y su *violencia* o se impone, sencillamente, el *sentido*. Y tomando partido por la señal, nos dice más adelante: “De las señales hay que distinguir la huella, la reliquia, el monumento, el documento, el testimonio, el símbolo, la expresión, la apariencia, la significación”. (Heidegger, Martín, 2006:90)

En este sentido las obras son indicios, y toda la rica gama de sus posibilidades de registrar los desplazamientos aludidos. Señales, signos reelaborados artísticamente que indican un mundo, por eso tienen el poder de describir, valorar y representar esa compleja *mundaneidad local*, nuestro mundo al cual preguntamos, ante el cual nos espantamos y pensamos, en la emergencia, en esa memoria necesaria para ver al futuro, cualquiera sea éste, después de los asesinos, después de los ladrones... Esta reflexión depende enteramente de la posibilidad de varios señalamientos, de muchas perspectivas posibles, de una situación que ataña a alguien, a muchos. Nuestra necesidad del arte.

Los deslizamientos jugados por los artistas en nuestra situación, herencia del agotado modernismo *esa situación*, el topos, el lugar, más los objetos que lo pueblan y lo animan –ese nuestro pequeño mundo de sujetos otros–, mundo pequeño pero comunicable. Esa realidad y sus señales, ese

material que trabajaron nuestros artistas, en el marco de sus preguntas activadoras de su investigación artística. Los dos elementos esenciales a la hora de definir el carácter actual de esas mismas prácticas.

Deslizamientos, visibilidad de otros sujetos, no se trata de una radical alteridad, al contrario, podríamos decir que se trata de una alteridad a la mano, pero no visible. Tanto en la cotidianidad, como en los escarnios de la atribulada vida social, tanto en lo individual como lo de grupo, el arte que sirve para algo, es decir el arte contemporáneo, nos están indicando, señalando nuestra experiencia social contemporánea.

Se trata de superar la mera referencia aquella que nos dice que solo nos pertenece lo típico y lo nativo, la regional y lo primitivo, esos espacios congelados en el tiempo, en un tiempo anterior a la modernidad y a la industrialización, la artesanía atrapada en las redes del folclorismo, relictos de una época resistente ante una metrópoli avasallante. Terquedad de un tiempo manual, melancólico, pero sobre todo rústico, propio de una naturaleza sublime, y por lo tanto, inhumana. Ya sea desierto o selva, y en el colmo de la aberración, ambos al mismo tiempo. Pero sabemos bien que no hay tal mal. Si dejamos atrás esa mirada colonial y dieciochesca, relictos de un tiempo fuera de la historia, sencillamente nos encontraremos con el secreto de la discordia.

La eterna maldición de lo local parece ser el particularismo al que estaríamos irremediabilmente condenados. Y no se trata de cualquier particularismo, es el imaginario de un paternalismo violento, instaurado como justificación del etnocidio, del racismo y de los mecanismos de exclusión y marginación.

Son precisamente estos desplazamientos en las prácticas artísticas contemporáneas las que caracterizan la situación, esa mundaneidad del arte local de la que venimos dando cuenta. Estas obras funcionan como señales de nuestra situación local, obras que nos interesa exponer-nos, presentar-nos y curar-nos.

Describir esta situación, señalarla, estar fuera de lugar, requiere de varias operaciones intelectuales, en primer lugar, la constitución de un imaginario compartido: es el trabajo crítico sobre la moderna tradición local desde el regionalismo estético del 20, las iniciativas de los 60, las imágenes y los símbolos de lo que somos y lo que fuimos, hasta estas prácticas emergentes en nuestro horizonte contemporáneo



armado con la fuerza y persistencia de nuestras tradiciones locales, tan múltiples y heterogéneas como traducibles y comunicables.

Estamos mostrando indicios de un sitio, tan homologables a otros *sitios* localizados en el *hinterland* de Nuestra América, extendiéndose entre las coordenadas inciertas de todos aquellos que quedamos fuera de los circuitos principales del sistema de las jerarquías establecidas por los centros de legitimación. Estamos en un período ¿posnacional?

Al margen del margen, estas prácticas artísticas tienen un carácter *indicial*, son huellas de un sujeto, desconocido fenomenal, pero igual en su diferencia, desplazamiento del sujeto moderno/ blanco/ propietario/ patrón/varón y la visibilidad de sujetos-otros.

Algunas conclusiones

El proceso del modernismo es un proceso de renovación, de exaltación, de experiencias y aventuras fascinantes. Pensamos que la comprensión de ese proceso nos da claves importantes para comprender nuestro mundo contemporáneo. La comprensión de ese proceso hizo posible los nuevos escenarios para la articulación entre lo local, lo nacional y lo global, y reclaman pensar nuestro siglo cultural.

Desde una necesaria memoria histórica activa, como tan bien lo afirma Cornelius Castoriadis en su *Los intelectuales y la historia*, el proceso histórico cultural no puede ser abordado sino en la comprensión de la historia como un relato que une pasado, presente y futuro, y por lo tanto está sujeta a un claro posicionamiento. Como la historia siempre se escribe desde el presente nuestra mirada se coloca en la emergencia del arte contemporáneo. Si el modernismo se basó en la búsqueda de un estilo propio, producto de un genio demiúrgico, a nuestra contemporaneidad no le interesan los límites estrictos ni la romántica ideología del genio.

El arte contemporáneo define su contemporaneidad desde el inicio con su despreocupado entrecruzamiento de los lenguajes y las formas –gráfica, pintura y fotografía–, el calculado abrazo al mercado y la inclinación hacia los medios y el poder, el minimalismo a partir del 1965/66, y el conceptualismo del 1967, con el desmantelamiento del objeto artístico mediante la desintegración de los códigos que lo constituían como tal. Hoy se considera al conceptualismo

como la primera vanguardia global y puede ser el proceso que va del pop al conceptualismo el momento en que se abrió el telón del arte moderno –euroamericano– para descubrir el escenario de lo posmoderno. Pero no debemos olvidar que el conceptualismo fue la primera vanguardia posmoderna también en otro sentido. El lienzo informalista no solo quedaba clausurado por la profusión de objetos inclasificables, eludiendo el sistema de las bellas artes, sino que la pintura misma quedaba destituida como culminación de lo visual y entonces se volatilizó en otras formas, se extendió por todo el cuerpo social, ¿cuáles son hoy los límites del lienzo, de la escultura del escenario, de la palabra, de la imagen, de la música? Frente al arte de las instalaciones, la pintura queda en suspenso como regresión o vuelta al pasado. Desde el cartelismo cubano, el conceptualismo latinoamericano, la pintura callejera en Chile, hasta el body art y las intervenciones urbanas actuales el arte latinoamericano se ha apropiado de estos modos de producción para vehicular otros mensajes y experiencias estéticas. Todos somos artistas y en este sentido, tal vez, las vanguardias del siglo XX triunfaron.

En efecto, el proceso histórico-social latinoamericano contemporáneo se encuentra en un punto de inflexión. Del estruendoso fracaso de las políticas neoconservadoras hasta las actuales búsquedas de alternativas para la construcción de sociedades democráticas y pluralistas, existe toda una serie de propuestas culturales y artísticas que es necesario analizar y evaluar. Pero sin una perspectiva histórico crítica esto se hace imposible. Esto implica una revisión de los acontecimientos artísticos, los sujetos y los escenarios recientes para repensar las continuidades y rupturas del pensamiento estético moderno, hoy que se ve claramente las consecuencias nefastas de la re-configuración neoliberal de la cultura latinoamericana, se requieren cambios teóricos para investigar los caminos que permitan revertir este destructivo proceso. El arte puede investigar los estilos de vida coexistentes en nuestra cultura. Los actores de la cultura pueden proyectar nuevos procesos de articulación y cooperación. Una de las tareas a las que nos abocamos es producir conocimiento para poder re-conocernos en una tradición cultural, en esta historia nuestra, plena de comienzos y recomienzos, más hoy frente a una globalización, ante la que no podemos sino afirmarnos plenamente en nuestro carácter de sujetos.



Bibliografía

- HEIDDEGGER, Martín (2006). *Ser y Tiempo*. México: FCE
- HUYSEN, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Hidalgo.
- MOSQUERA, Gerardo (1999). Robando del pastel global. En: JIMÉNEZ, José. *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- RODRÍGUEZ, Marta (1968). *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza: UNCuyo.
- ROIG, Arturo Andrés (1995). *La literatura y el periodismo en el diario 'Los Andes' (1914-1940)*. Mendoza: ECM.
- SAID, Eduard. (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Fecha de recepción: 5 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2014

