

## **Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza**

**Patricia S. Favre**

*favrepatricia@gmail.com*

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Archivo "Monumenta" – Universidad de Buenos Aires  
Argentina*

### **RESUMEN**

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo marcó la oportunidad de exponer, como en muchos otros campos, los progresos artísticos de la nación. Mendoza pareció constituir, para algunos eminentes intelectuales, la más vergonzosa excepción, sumida en ausencias de toda índole: obras, creadores y, especialmente, una evidente apatía por las actividades espirituales. Sin embargo, es en las décadas anterior y posterior al año 1910, cuando surgen diversas iniciativas que dieron comienzo al proceso de conformación del campo artístico. El presente trabajo está centrado en la historia de dos instituciones oficiales: la "Academia de Dibujo, Pintura y Modelado" y el "Primer Salón de Bellas Artes". Pero el recorrido atiende también a reconstruir un panorama que permita dar cuentas de otros componentes y circunstancias que precedieron y acompañaron dichas iniciativas.

**Palabras claves:** Mendoza. Artes visuales. Academia. Salón. Identidad. Centenario.

### **ABSTRACT**

**Art, patriotism and identity in the centenary. The governmental institutions in Mendoza.**

The celebration of the May Revolution centenary pointed out the opportunity to expose, as in other fields, the artistic development of the nation. Mendoza seems to be the more shameful exception for some eminent intellectuals due to the absence of works, creative and particularly for an evident indifference for spiritual activities. However it is in the previous and subsequent decades of the 1910 year when several initiatives gave place to the process of the artistic field formation. This paper is center in the history of two official institutions: the "Academy of Painting, drawing and modeling" and the "First fine arts salon". But this study tends to reconstruct a panorama which allows to become aware of other components and circumstances that preceded and went with that initiatives.

**Key words:** Mendoza, Visual arts. Academy. Salon. Identity. Centenary.

## INTRODUCCIÓN

El Centenario de la Revolución de Mayo constituyó un importante acontecimiento en la historia nacional, por lo que su celebración fue proyectada de manera que resultara digna y grandiosa. En la Capital de la República se estableció un amplio programa de festejos que permitió homenajear a los héroes y hechos de la patria naciente y mostrar los progresos realizados durante el siglo transcurrido. La pintura ocupó un lugar destacado, ya que la Exposición Internacional de Arte fue considerada como uno de los principales eventos, comparable a las exposiciones que desde mediados del siglo XIX se realizaban en Europa. Reunió 2.419 obras distribuidas en tres secciones: internacional, nacional y retrospectiva. Al mismo tiempo, significó un balance del arte argentino, porque evidenció el problema de la “inexistencia” de un arte de carácter nacional. A partir de entonces, desde el ámbito oficial, se establecieron diferentes mecanismos para consolidar las instituciones e incrementar la actividad artística en la Capital<sup>1</sup>.

Mendoza se sumó a la celebración mediante numerosos festejos –columnas cívicas, misas, discursos, himnos, salvas de artillería, embanderamiento de edificios, etcétera– que, a lo largo de la semana de Mayo, ofrecieron un profundo testimonio del patriotismo del pueblo y su gratitud hacia los héroes<sup>2</sup>. Sin embargo, estaba lejos de poder mostrar un desarrollo regular de la pintura. De hecho, es durante esos años cuando las nociones de atraso, desinterés y adversidad adquieren mayor peso al momento de señalar el estado de las artes visuales y de la cultura en general.

Era evidente que, durante las décadas posteriores al terremoto de 1861, no habían estado dadas las condiciones para favorecer las actividades artísticas. El liberalismo provincial había encarado una profunda y sistemática política de reconstrucción. A fines de siglo se pudieron apreciar los resultados logrados, ya que Mendoza alcanzó un desarrollo económico sostenido, producto de una intensa actividad agrícola, comercial e industrial. Es entonces cuando surgió la preocupación por elevar la cultura artística, que se encontraba en clara desventaja con el progreso material. Se desarrollaron estrategias para incentivar el cultivo de las artes,

---

<sup>1</sup> El arte en Buenos Aires durante el Centenario ha sido ampliamente abordado por Laura Malosetti Costa, Diana Wechsler y Miguel A. Muñoz, entre otros. Ver: Burucúa, 1999; Penhos y Wechsler (coord.), 1999.

<sup>2</sup> El tema de la celebración del Centenario en Mendoza, lo he desarrollado en: *Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad. (Mendoza, 1887-1917)*, en prensa.

inscribiéndolas en el marco de una provincia que se proyectaba como industrializada y moderna.

A primera vista, el Centenario parece poner en escena un profundo vacío en cuanto al desarrollo de las artes visuales. El excesivo acento que la historiografía ha puesto en el retorno de Fader a Mendoza en 1904 y la creación de organismos a fines de la década de 1920 y comienzos de la siguiente, ha contribuido a reforzar ese vacío y fracturar el panorama<sup>3</sup>. Sin embargo, es en las décadas anterior y posterior al año 1910, cuando despierta la necesidad de formar un *ambiente artístico*. Las iniciativas emprendidas dieron inicio al proceso de institucionalización del campo artístico y plantearon un ambicioso objetivo: posicionar a Mendoza dentro de la escena artística nacional, superando el lugar periférico había tenido hasta el momento.

El presente trabajo está centrado en la historia de dos instituciones oficiales –la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado y el Primer Salón de Bellas Artes– creadas en la década de 1910. El análisis aborda los procesos de enseñanza, circulación de modelos, legitimación y consagración que tuvieron lugar<sup>4</sup>. Pero el recorrido atiende también a reconstruir un panorama que permita dar cuentas de otros componentes y circunstancias que precedieron y acompañaron dichas iniciativas. En este sentido, el eje de reflexión ha sido la relación entre arte, política y sociedad para comprender las particularidades en la constitución del campo artístico mendocino.

### **AUSENCIA Y URGENCIA DE UN “AMBIENTE ARTÍSTICO”**

A fines del siglo XIX el anhelo por formar un “ambiente artístico” impregnó profundamente a la sociedad mendocina. Numerosos testimonios volcados en crónicas acusaban la falta de estímulos, de temperamentos artísticos malogrados y el materialismo –“bizantinismo”– de la época, al mismo tiempo que destacaban la existencia de inquietudes espirituales, la importancia de formar discípulos y de elevar el nivel cultural. Fue entonces cuando despertó la conciencia sobre la necesidad de fomentar el desarrollo de las artes. El objetivo era claro: lograr un progreso espiritual acorde al material. La mirada se dirigió a los modelos que habían dado pruebas de ser el camino más efectivo para formar artistas: las instituciones.

En Europa el proceso de constitución de un campo artístico institucional se inició en Italia durante el Renacimiento, pero se afirmó

<sup>3</sup> En los últimos años el panorama de las instituciones creadas en las dos primeras décadas en Mendoza ha recibido valiosas contribuciones: Romera de Zumel, 1998; Romera de Zumel y Gómez de Rodríguez Britos, 1999; Benchimol, 1999; Gómez de Rodríguez Britos, 2008.

<sup>4</sup> Los problemas de institucionalización del campo artístico son abordados desde las nociones teóricas de Pierre Bourdieu, Enrico Castelnuovo, Tomas Crow y Nikolaus Pevsner.

durante el siglo XVII, cuando se define en Francia un sistema de teoría y práctica artística con sentido restrictivo. El éxito rotundo del sistema se refleja en la amplia y rápida expansión del modelo francés –academias, becas, salones, museos y premios– en el resto de Europa. A partir del siglo XIX se produce su introducción en Latinoamérica y provoca, como ha señalado Elsa Flores Ballesteros, una profunda transformación del sistema artesanal al de las artes cultas, caracterizada por una autonomía estética, y un desplazamiento del modelo europeo español al francés<sup>5</sup>. En Buenos Aires, es en las últimas décadas del siglo XIX cuando comenzó el proceso de creación de instituciones –becarios (desde 1870), la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876), la Academia de Bellas Artes (1878), el Ateneo (1892), la Colmena artística (1894) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1895)– que, con el andar del tiempo, se convertían en un sólido baluarte del desarrollo artístico nacional y en un ejemplo modélico para el resto del país, propio de una sociedad civilizada<sup>6</sup>.

En el proceso de conformación de un ambiente artístico en Mendoza confluyeron diversos factores. Por un lado, el entusiasmo de la alta sociedad que, aglutinada en distintas entidades, como el Orfeón y la Sociedad de Santa Cecilia, buscaba sostener y/o elevar la cultura artística de sus miembros a través de veladas y funciones literarias, dramáticas, musicales, conferencias, etcétera. A ellas se sumó el Ateneo, creado en 1899 por Julio Leónidas Aguirre, quien inspirado el modelo capitalino, congregó a intelectuales mendocinos, especialmente docentes de escuelas nacionales. La iniciativa fue ampliamente ponderada porque permitía también la incorporación de jóvenes de la sociedad elegante, y porque estaba inspirado en ideales artísticos y patrióticos<sup>7</sup>.

Por otro lado, también convergió la presencia de artistas extranjeros que, a diferencia de los itinerantes presentes a lo largo del siglo, se radicaron. Poseedores de una formación académica adquirida en sus respectivos países, llegaron los españoles Javier de Verda y Antonio Narváez en 1893 y 1896 respectivamente, y el italiano Antonio Bergamaschi en 1897<sup>8</sup>. Arribados a un medio yermo en materia artística, pudieron diversificar sus capacidades en diversas tareas: pintura, decoración y docencia.

---

<sup>5</sup> Flores Ballesteros, 1993; y 1998: 2.

<sup>6</sup> Malosetti 1998: 17-22.

<sup>7</sup> El Debate, "El Ateneo en Mendoza", 3-VI-1899: 1; El Debate, "El Ateneo de Mendoza", 14-VI-1899: 1; El Debate, "Ateneo de Mendoza. Primera sesión", 19-VI-1899: 1.

<sup>8</sup> Sobre estudios particulares de los artistas mencionados en el presente artículo se recomienda consultar los artículos de los *Cuadernos de Historia del Arte*, publicados por el Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Finalmente, se encuentra la acción emprendida desde el ámbito oficial que buscó promover el desarrollo de las artes visuales fomentando su aprendizaje, insertándolas en un proyecto educativo renovado. La Ley N° 37 de 1897 reformuló el sistema de enseñanza con el objetivo de afianzar la instrucción pública básica e incorporó, entre sus funciones, la creación de cursos nocturnos de música y dibujo<sup>9</sup>. De ella derivaron las primeras incipientes instituciones oficiales: dos cursos nocturnos de dibujo que funcionaron en 1897 y en 1904-1906. Las clases estuvieron a cargo de Antonio Narváez, en el primero, y de Antonio Bergamaschi, en el último. Aunque los cursos tuvieron una efímera existencia, su repercusión fue muy importante, especialmente en el caso de Bergamaschi, quien fue considerado en el ámbito local como un hábil artista y maestro que había contribuido al resurgimiento de la pintura en Mendoza, lo que le valió la categoría de "precursor"<sup>10</sup>.

Otro mecanismo oficial fue el otorgamiento de becas, lo que permitía formar jóvenes mendocinos que mostraran condiciones para las artes en prestigiosas academias y asegurar su posterior transferencia al ámbito local. Se adjudicaron a Rafael Cubillos (n. 1885) en 1903 y a Elena Capmany (n. 1886) en 1905 y 1908. Las becas fueron establecidas mediante una normativa legal que imponía el compromiso del becario de ejercer la docencia, al concluir sus estudios, en establecimientos provinciales durante un período determinado. Cubillos regresa en 1910 luego de haber estudiado en Florencia, Milán y París, mientras que Capmany acude a la Escuela de Artes Decorativas e Industriales dependiente de la recién oficializada Academia Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, en donde obtiene el título de Profesora de Dibujo en 1908, y luego viaja a Italia cuatro años para perfeccionarse<sup>11</sup>. Por cuenta propia, Vicente Lahir Estrella (n.1890) parte a estudiar a España, entre 1911-1914. Los destinos elegidos reflejan los lugares que constituían para los jóvenes mendocinos las mecas consagradas y legitimadoras.

El hecho más significativo de esos años, al margen de los emprendimientos oficiales, fue el retorno de Fernando Fader a Mendoza en 1904. Su larga permanencia en Alemania, al lado del pintor Heinrich von Zügel, lo acreditó como un pintor formado. Rápidamente se convirtió en una figura paradigmática en el ámbito local, a modo de *régisseur* de las artes, por su prolífica actividad provincial y nacional: exposiciones, conferencias, participación en salones, obtención de premios y distinciones, y su participación como integrante del Grupo Nexus. Su obra ejerce un enorme peso en el ámbito local, aún después de su alejamiento de la provincia en

<sup>9</sup> Registro Oficial de la Provincia de Mendoza, 1897: 25-30.

<sup>10</sup> Morales Guiñazú, 1943: 446-447.

<sup>11</sup> Las becas son tratadas en las leyes provinciales: 268 de 1903, 276 de 1904 y 305 de 1905.

1913. Introdutor en Mendoza de la pintura regionalista sustentada en un naturalismo *plain-air*, inspirada especialmente en el paisaje cordillerano, constituye el modelo indiscutible para la joven generación, y el parámetro con el cual se medirá la producción artística posterior. Alejandro Lemos, a pocos años de su partida, resume su importancia en los siguientes términos:

*Fader, desgraciadamente, no es mendocino, pero es el único que ha sentido nuestros paisajes, el único que ha sabido pasar al lienzo la luz de nuestras tardes melancólicas y los injuriantes tonos de los ardientes soles de nuestros veranos. Es mendocino porque siente nuestra naturaleza y traduce en sus telas las emociones más hondas de nuestro terruño. Fader es un maestro*<sup>12</sup>.

La creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en 1907, contribuyó a incrementar las iniciativas. Conformada por un grupo de intelectuales con el objetivo de fomentar el desarrollo de las artes visuales y la arquitectura, contemplaba también la realización de exposiciones, conferencias y la publicación de una revista. Es indudable que su objetivo era constituir un espacio para promover las artes análogo al de la Capital y que el impulso provino de Emilio Blanqué, quien se había formado en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires y se había radicado en Mendoza ese mismo año. Nombrado como secretario general, obtuvo el apoyo de los principales referentes del ámbito nacional, ya que fueron nombrados en calidad de presidente honorario el Ministro de Instrucción Pública Juan A. Bibiloni y de vice-presidente honorario a Eduardo Schiaffino.

En 1910, la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo brindó la oportunidad de que las artes visuales tuvieran un lugar sobresaliente. En la Capital de la Nación la realización de la Exposición Internacional de Arte marcó, como ha señalado Miguel A. Muñoz, un importante cambio en el proceso de institucionalización. Comenzó una etapa en la cual el fuerte apoyo estatal, implementado a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes (creada en 1907), constituyó la clave del proceso de consolidación de las artes visuales que se verificó en las décadas siguientes. La instauración de los Salones Nacionales a partir de 1911, fue acompañada por un notable incremento de las actividades artísticas: exposiciones, publicaciones especializadas, creación de sociedades de artistas, proyectos de embellecimiento urbano, etcétera.

---

<sup>12</sup> Lemos, 1922: 11-12.

La situación de las artes visuales en Mendoza durante el Centenario evidenció una profunda asimetría con lo que ocurría en la Capital. Las acciones desarrolladas en años anteriores estaban lejos de constituir una actividad artística regular. Los cursos de dibujo habían tenido breve existencia y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se encontraba disuelta. Los becarios estaban todavía concluyendo sus estudios en Europa. Fernando Fader, más ligado a Nexus que al ámbito local, se encontraba en ese año abocado especialmente a su empresa hidroeléctrica. De manera que para el Centenario la pintura no cumplió ningún rol en las celebraciones. Sólo se había formulado la idea de encargar a Bergamaschi una pintura de tema histórico, representando la Jura de la Bandera por el Ejército de los Andes, que no llegó a concretarse<sup>13</sup>.

En este contexto, las graves denuncias que intelectuales como Ricardo Rojas, Franklin Harrow y Leónidas Aguirre manifestaron respecto a la ausencia de un desarrollo cultural en Mendoza, reflejaron una genuina y dolorosa realidad. El clima de malestar que generaron se hace sentir por varias décadas. Harrow, en el álbum que para el Centenario editó *La Nación*, con motivo de establecer los alcances obtenidos en la joven nación durante el siglo transcurrido, planteaba con profundo pesar en su *Ojeada Retrospectiva* de Mendoza, la inexistencia de un movimiento intelectual. Atribuía las causas a la "idiosincracia" propia del mendocino y de los gobiernos oligárquicos empeñados en obstruir cualquier iniciativa. Destacaba:

*Podría afirmarse, sin error ni exageración, que Mendoza es la provincia argentina más infecunda en materia de ingenios literarios o científicos, así como puede comprobar heroísmos preclaros ó inimitables en su acción por la santa causa de nuestra independencia*<sup>14</sup>.

Estos años corresponden a la etapa final Liberalismo en el poder, marcada por el "civitismo", tendencia fuertemente personalista, cuya hegemonía la ejerció Emilio Civit, gobernador de Mendoza durante dos períodos (1898 y 1907-1910). Se trató de una etapa convulsionada, debido a la aparición de nuevas fuerzas políticas y sociales, especialmente grupos políticos de tono populista y un fuerte crecimiento inmigratorio, que descalificaban al oficialismo como "gobiernos de familias", "patriciado viejo" y "oligarquía reinante"<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Romera de Zumel y Gómez de Rodríguez Britos, 1999: 120.

<sup>14</sup> La Nación, "Número especial del Centenario 1810-1919", s/f, s/p.

<sup>15</sup> Martínez y otros, 1979: 136-137.

Sin embargo, en los años siguientes al Centenario se operaron numerosos cambios en las políticas educativas que llevaron a nuevos emprendimientos para la constitución del campo artístico mendocino. Al mismo tiempo, el arribo de un importante número de artistas, entre los que se encuentran Juan José Cardona (español, n. 1884), Antonio Bravo (español, n. 1886), Fidel de Lucía (italiano, n.1896<sup>16</sup>), Alfredo Nenciolini (italiano, n. 1906), Fidel Roig Mátons (español, n. 1908) y Ramón Subirats (español, n. 1911), contribuyó ampliamente a impulsar la actividad plástica en Mendoza.

### LA ACADEMIA DE DIBUJO, PINTURA Y MODELADO

En los años posteriores al Centenario el proyecto liberal apuntó, como ha señalado Fontana, a elevar el sistema educativo provincial, base indispensable para lograr la fundación de una universidad en la provincia, mediante la creación de establecimientos de enseñanza media-superior que permitieran establecer una cultura integral<sup>17</sup>. Estos cambios coincidieron con el retorno a Mendoza, en 1914, de Manuel Antequeda y Vicente Lahir Estrella, cuya presencia se hizo sentir inmediatamente. Antequeda, a cargo de la Dirección General de Escuelas, realizó desde el comienzo de su gestión numerosas iniciativas que provocaron la atención constante de la prensa, elogiando tanto su capacidad como los avances del plan educativo que había trazado. Se ponderaba la tendencia reformadora y progresista, y se comentaban con entusiasmo los diversos proyectos: la depuración del magisterio, la creación de una colonia de vacaciones para *niños débiles y maestros desgastados* y la creación de una escuela industrial, porque evidenciaban la existencia de *un concepto elevado respecto de la importancia de los factores sociológicos y pedagógicos en el progreso de la civilidad*<sup>18</sup>.

Lahir Estrella había permanecido durante cuatro años en Europa, en los cuales estudió pintura con los maestros Juan Manuel Baixas (1863-1925) y Cecilio Plá (1860-1934), y posteriormente en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Aunque libre de la carga docente que se imponía a los becarios enviados por el gobierno, su regreso estuvo marcado por un manifiesto interés por la enseñanza, vocación que será constante a lo largo de su vida. Es quien gesta la idea de crear una academia, proyecto en el

---

<sup>16</sup> En realidad nació en Brasil, pero su familia es de origen italiano, y durante su infancia vivió en Italia.

<sup>17</sup> Fontana, 1992: 6-10.

<sup>18</sup> Los Andes, "La colonia de vacaciones. Una obra de progreso", 5-V-1915: 5.

cual confluyó, como ha señalado Blanca Romera de Zumel, su impulso con la actitud receptiva y renovadora de Manuel Antequeda<sup>19</sup>.

El 16 de abril de 1915 fue creada la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado, mediante Resolución N° 242 de la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Mendoza<sup>20</sup>. La misma, establecía como objetivo de la institución *contribuir a la educación artística del pueblo*<sup>21</sup>. Lahir Estrella fue nombrado director, con un sueldo mensual de 150 pesos<sup>22</sup>. Las clases se iniciaron el 1 de mayo en el Museo Regional (en el edificio del Kindergarden), en horario nocturno. Según se comentó en la prensa local, los cursos habían despertado mucho interés *no solo por la fama de quien los dirige, sino porque son de positiva utilidad*, y se habían inscripto un gran número de personas<sup>23</sup>.

En relación con la enseñanza, esta Academia marcó una profunda diferencia con los cursos antes implementados y una puesta al día en materia de educación artística. Según el propio Lahir Estrella, la escuela *contaba con un plan de enseñanza debidamente elaborado, teniendo en cuenta las necesidades del medio, lo que promovió el interés de los jóvenes mendocinos que encontraron la oportunidad de disciplinar sus inquietudes, realizando estudios básicos*<sup>24</sup>. La base de la enseñanza era el dibujo, que comprendía el dibujo propiamente artístico y el dibujo aplicado a la industria: cerámica, herrería, orfebrería, vitral y cuero ornamentado<sup>25</sup>. Pero la característica fundamental de la nueva academia era la enseñanza de especialidades: pintura, escultura y grabado<sup>26</sup>. La formación se complementaba con lecciones de anatomía artística, perspectiva e Historia del Arte.

El método de aprendizaje consistió en la práctica de dibujo mediante modelos de yeso y del natural. Un aspecto novedoso y de profunda influencia en las décadas posteriores fue el estudio del paisaje, que se desarrolló a través de las clases al aire libre en el Parque General San Martín, a donde concurrían una vez por semana. Es indudable que pesó el ejemplo de Fader, como también de nuevas posturas estéticas que penetraron en el ámbito de talleres y academias europeas.

<sup>19</sup> Romera de Zumel, 1998: 232-233.

<sup>20</sup> En documentos posteriores aparece como "Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Mendoza" (diploma de Fidel de Lucía y catálogo del Salón de 1918). En el presente mantenemos su denominación original.

<sup>21</sup> Dirección General de Escuelas, 1915, Tomo 1, Resolución N° 242, Folio 176.

<sup>22</sup> Los Andes, "Academia de Dibujo, Pintura y Modelado", 20-IV-1915: 5.

<sup>23</sup> La Tarde, "Cursos artísticos", 30-IV-1915: 1.

<sup>24</sup> Estrella, 1961: 42.

<sup>25</sup> Morales Guiñazú, 1943: 450-451.

<sup>26</sup> Aunque en principio la denominación de la Academia no hace mención al grabado, sí contemplaba su enseñanza. Ver: La Tarde, "Cursos artísticos", 30-IV-1915: 1.

El concepto que rigió la enseñanza derivó del modelo académico francés, basado en el conjunto de las *bellas artes*, y también persiguió la transferencia a la industria local. Esta diversificación de la enseñanza respondió claramente al objetivo, tanto del ámbito oficial como del propio Lahir Estrella, de posibilitar una formación básica completa que permitiera al estudiante optar por diferentes especialidades<sup>27</sup>. Este tipo de orientación, que aunaba las llamadas *artes cultas* y *artes aplicadas*, surgió de las teorías mercantilistas que influyeron en academias europeas durante el siglo XVIII. El arte fue considerado desde un punto de vista económico, como un medio para contribuir a promover las industrias locales y favorecer el comercio. Muchas academias modificaron sus planes de estudio para responder a esta doble función, pero la base de la enseñanza continuó, en general, centrada en una amplia práctica del dibujo<sup>28</sup>. Una derivación de este modelo había tenido un importante éxito en las *escuelas de artes y oficios*, aunque centrado en las *artes aplicadas* más que en las bellas artes, implementadas en el ámbito nacional a fines del siglo XIX, y cuya creación se impulsaba en el ámbito local<sup>29</sup>.

Otro importante cambio se dio en la conducción docente. Las escuelas oficiales anteriores habían sido dirigidas por una sola persona que aunaba la función de director y docente. El estudio de Blanca Romera de Zumel nos permite aseverar que también la enseñanza privada, tanto en instituciones como a través de talleres, seguía la misma práctica, según el cual los alumnos eran dirigidos por un solo artista, en su mayoría extranjeros<sup>30</sup>. La nueva academia, sin embargo, estableció un interesante número de docentes. A Lahir Estrella, se sumó a partir de 1917 Elena Capmany, en calidad de vice-directora. Así, dos artistas mendocinos, los que además contaban con una importante formación académica recibida en Europa, desempeñaban las funciones directivas y docentes. Poco tiempo después se incorporó el escultor Juan Cardona, quien quedó a cargo de las clases de escultura. A partir de 1918 los pintores Antonio Bravo y Fidel de Lucía tuvieron una importante participación en el cuerpo docente de la Academia, desempeñándose en calidad de ayudantes en pintura<sup>31</sup>. El

---

<sup>27</sup> Esta relación arte-industria ya está presente en la Ley de 1897, como también en las propuestas educativas de Lahir Estrella en la Asociación Artística de Pintura al Aire Libre y la Academia Provincial de Bellas Artes, ambas creadas en 1933.

<sup>28</sup> Pevsner, 1978: 102-132.

<sup>29</sup> En los medios periodísticos aparecen desde mediados de 1880 numerosas notas (1887, 1889, 1901, 1909, 1913), solicitando al gobierno nacional su creación en Mendoza. Los objetivos aparecen reflejados en: Los Andes, "Escuela de Artes y Oficios", 17-X-1889: 1.

<sup>30</sup> Romera de Zumel, 1998: 232.

<sup>31</sup> En el Salón de 1918 ya poseían un lugar diferenciado de los alumnos, dado que estos últimos no pudieron participar como expositores, según comentaremos más adelante.

primero fue nombrado oficialmente en 1919, mientras que de Lucía parece no haber recibido ningún nombramiento oficial, pero el diploma obtenido en 1917, lo habilitaba como profesor de dibujo del natural<sup>32</sup>.

La incorporación de varios miembros en el cuerpo docente respondió, no sólo a emular las prestigiosas academias europeas con su profuso número de “académicos”, sino también a la importancia que adquirió la academia en el ámbito local por esos años, que se refleja en el número de alumnos inscriptos: un centenar en 1917 y 132 al año siguiente. Este crecimiento nos lleva a destacar otro aspecto, ya señalado por Blanca Romera de Zumel, la existencia de una *juventud ávida de una orientación artística seria, cansados de autodidactismo*<sup>33</sup>. La academia importaba un cambio en los métodos tradicionales de aprendizaje, porque revertía el autodidactismo por una enseñanza integral, basada en un plan de estudios que reflejaba, aunque sumariamente, el modelo europeo.

Además la Academia venía a desempeñar otra función, señalada por el mismo Lahir Estrella: *el cenáculo donde se reunían jóvenes y adultos, para escuchar la palabra sobre temas artísticos*<sup>34</sup>. Para sus miembros esta institución llenaba el vacío de otros organismos o espacios alternativos, actuando como ámbito aglutinante, a la manera de las sociedades de artistas. Ello permitía compartir diversos temas, problemas e inquietudes en materia de arte, pero también relacionarse con intelectuales del medio que eran invitados a conferenciar, como el caso de los doctores Dionisio G. del Castillo, Arturo Funes y el ingeniero Ludovico Ivanissevich.

## EXPOSICIONES, PATRIOTISMO Y REGIONALISMO

A principios de noviembre de 1915 se comentaba en la prensa mendocina el proyecto de la vecina provincia de San Juan, de celebrar el año próximo el Centenario de la Independencia con una Exposición Regional de Arte, mediante la participación de las tres provincias de Cuyo. El mismo recibió, por parte de un periódico local, una inmediata y favorable acogida, considerando que:

*Tal idea es suficientemente simpática para que nos afanemos en apoyarla.*

*A Mendoza y las demás provincias de Cuyo se las considera como si en ellas no se sintiese ni se viviese el arte.*

<sup>32</sup> Dicho documento es extendido a Fidel de Lucía por la Academia en 1917, y firmado por Vicente Lahir Estrella y Elena Capmany, en carácter de directivos de la institución.

<sup>33</sup> Romera de Zumel, 1961: 93-94.

<sup>34</sup> Estrella, 1961: 42.

*Se nos supone de un espíritu de modalidades, de costumbres pura y esencialmente materialistas.*

*Y por ello, ante la oportuna iniciativa, surja de nuestro ambiente el gesto espontáneo de adhesión que sirva de desmentido a los que afirman nuestra indiferencia en lo artístico...<sup>35</sup>*

Al promediar el mes de noviembre la iniciativa prosperaba, pues una exposición de la significación y magnitud de la que se proyectaba, tendría importantes beneficios para la cultura. Por un lado, permitiría establecer el capital artístico de cada provincia y de la región. De hecho, la idea de realizar una exposición regional respondía a otorgar mayor visibilidad a la producción pictórica de cada provincia cuyana, que todavía no contaban con un campo artístico constituido. Pero también como estímulo para los plásticos, dado que las exposiciones eran también una instancia de aprendizaje, la oportunidad de obtener premios y reconocimiento, y permitían establecer un cúmulo de producciones.

El gobernador de San Juan, Ángel D. Rojas, había apoyado la idea de darle carácter oficial a la exposición y como sede de la misma, se iniciaron rápidamente las acciones tendientes a establecer las bases y nombrar una comisión encargada de su organización. Rojas había destacado que tendría *la virtud de despertar sentimientos artísticos en el pueblo, un tanto alejado u olvidado de tan significativa expresión de cultura*. Pero además, sumaba la iniciativa de incorporar una sección de carácter retrospectivo que permitiera exponer *algunos cuadros u objetos de valor relativo, ya artístico, ya histórico, que rememorando hechos o tiempos pasados, viniera a ser un homenaje, –sencillo si se quiere pero de eficaz cultura– a nuestros antepasados*<sup>36</sup>. La propuesta del gobernador no podía ser más oportuna, porque permitiría aumentar el volumen de obras expuestas y revelar el capital artístico y/o histórico ligado al pasado de las provincias cuyanas legitimando la participación que las mismas habían tenido en la independencia.

Es evidente que la idea estaba inspirada en la Exposición Internacional de Arte de 1910, que había contado con una sección dedicada a la producción actual y otra de carácter retrospectivo. Se buscaba remedar la exitosa experiencia capitalina, como también de las exposiciones internacionales realizadas en Europa y Estados Unidos desde mediados del siglo XIX, y que durante ese año se celebraba en San Francisco. A ello debemos sumar el peso que ejercían las numerosas exposiciones

<sup>35</sup> La Tarde, "Cosas de arte. Iniciativa en San Juan", 6-XI-1915: 1.

<sup>36</sup> La Tarde, "Patriotismo y arte. Iniciativa que prospera", 19-XI-1915: 1.

particulares y los Salones Nacionales implementados a partir de 1911, cuya escala y prestigio aumentaba con los años y alcanzaban gran difusión en el ámbito local. En los años transcurridos desde el Centenario, exposiciones y salones habían demostrado acabadamente su valor como vidrieras privilegiadas para los artistas y para los respectivos países, porque mostraban los progresos logrados en términos de “cultura” y “civilización”.

Otro factor de peso en la atención que despertó la propuesta, fue el cambio que se anunciaba entre los festejos del Centenario de 1910 y el futuro centenario. Europa se encontraba sumida en la primera guerra mundial y la situación económica del país había cambiado notablemente. En 1910, la nación en plena prosperidad, había seguido un vertiginoso tren de derroche conducido por *fantástico vértigo de las grandezas* que era actualmente censurado como una verdadera inconciencia. Ahora, si bien era claro el deber de celebrar la gloriosa fecha, se planteaba como prioridad mantener la cordura y proceder con seriedad y dignidad. Se imponía *menos farolería, menos ruido, menos bullanga callejera* y en su lugar, *encender y cultivar el sentimiento de nacionalidad*<sup>37</sup>. En este marco, las nociones de “patriotismo” y “arte” ocuparon un lugar común al momento de aludir a la Exposición Regional de Pintura.

El diario mendocino La Tarde desempeñó un importante rol como promotor de la exposición, comentando las novedades en su organización e incentivando a los artistas a participar. La exposición se convertía en el imaginario colectivo en un espacio de consagración:

*Cuyo también está de enhorabuena. En la gloriosa fecha del centenario de nuestra independencia, dará seguramente una nota culminante de su **progreso artístico**, demostrando así, que no sólo dedican sus hijos los esfuerzos en la noble tarea de roturar la tierra y mover máquinas para enriquecer al país, sino que saben educar los sentimientos en las bellezas del arte, que también es progreso, **signo inequívoco de civilización**, que suele hacer grande en espíritu a los pueblos*<sup>38</sup>.

Sin embargo, en pocos días el tema de la Exposición Regional de Arte, con el mismo impulso que surgió, desapareció. Aunque desconocemos los motivos, no es difícil imaginarlos, debido a que en las provincias cuyanas tanto la actividad artística como el apoyo oficial a ésta, estaba lejos de ser firme y constante.

<sup>37</sup> La Tarde, “Ante el próximo centenario”, 20-XI-1915: 1.

<sup>38</sup> La Tarde, “Patriotismo y arte. Iniciativa que prospera”, 19-XI-1915: 1, (los destacados son nuestros). Ver también: La Tarde, “Patriotismo y Arte”, 25-XI-1915: 1.

Pero el proyecto había generado amplias expectativas, ya que unos meses después, en vísperas del Centenario de la Independencia, surgió en Mendoza la idea de celebrar una Exposición de Arte y Antigüedades. La misma fue organizada por la Sociedad de Damas Pro-Gloria Mendocinas y se inauguró el 10 de julio de 1916, incluida en el programa oficial de festejos. La propia comisión organizadora manifestó la intención de remedar las exposiciones internacionales, pero también destacaba que, a diferencia de aquellas en que se mostraban principalmente los progresos de la industria, en ésta se trataba de reunir *aquellos objetos antiguos asociados de alguna manera á la vida de nuestros abuelos, cuyas tradiciones deben ser por nosotros respetadas y queridas*<sup>39</sup>. Contó con una gran difusión en los medios periodísticos, que brindaron su decidido apoyo a las damas por su tesón y patriotismo.

De la nómina de objetos se desprende que se encontraban diversos elementos –medallones, relojes, jarrones, peinetones, abanicos y muebles, entre otros– ligados a la época de la Independencia<sup>40</sup>. En cuanto a las artes visuales, se exhibieron numerosas pinturas al óleo, acuarelas y dibujos. Se trató de un conjunto heterogéneo, en el que se encontraban obras de artistas reconocidos, tal el caso de un óleo de los Teniers, pintores flamencos del siglo XVII, del italiano Signorini, y de los españoles Joaquín Sorolla, Alberto Pla y Rubio, Gabriel Puig Roda, entre otros. También estaban representados artistas de la Escuela Cuyana de Pintura, como Procesa Sarmiento y Franklin Rawson.

Desempeñó un importante papel desde el punto de vista de las representaciones sociales, ya que en la nómina de objetos expuestos se indicaba el tipo, propietario y origen (fecha y dueño original)<sup>41</sup>. Esto legitimaba al objeto como valor cultural y reflejaba el peso de determinadas familias a lo largo de la historia, en el caso de herencias u obsequios ofrendados por personajes históricos. También constituyó un inapreciable capital cultural a nivel colectivo, ya que como conjunto la muestra señalaba la posición de Mendoza en la Gesta Independentista y los bienes que poseía la Provincia en materia de arte:

---

<sup>39</sup> Los Andes, “La exposición de arte y antigüedades. El éxito de la iniciativa”, 16-VII-1916: 6.

<sup>40</sup> Por ejemplo un cofre de madera labrada que había pertenecido a Remedios Escalada de San Martín, un sillón del General San Martín, un reloj que perteneció al fraile Aldao, peinetones que pertenecieron a las patricias mendocinas, entre otros.

<sup>41</sup> Los Andes, “Exposición de Arte”, 23-VI-1916: 5; Los Andes, “La exposición artística”, 27-VI-1916: 6; Los Andes, “La exposición artística”, 13-VII-1916: 5; Los Andes, “Exposición Arte y Antigüedades. Sala N° 1”, 13-VII-1916: 6.

*Hay más de un motivo, pues, para que concedamos á este certamen artístico una importancia especial. Siempre creímos que esta iniciativa estaba no sólo destinada á tener éxito, sino á prestar un señalado servicio á la cultura provincial, que ya está de sobra iniciada en los secretos del arte para comprender y fomentar las exposiciones de naturaleza de la que nos ocupa ahora*<sup>42</sup>.

Al año siguiente, la sociedad mendocina tenía la oportunidad de apreciar un nuevo capital artístico: la exposición de los alumnos de la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado. Permaneció abierta desde el 25 al 28 de noviembre de 1917, en el nuevo local que ocupaba la institución, en calle Gutiérrez 305, de 21.00 a 23.00 horas. La prensa se ocupó de difundir la noticia, invitando al público a concurrir<sup>43</sup>. Desde antes de su apertura se establecía la significación de los trabajos que serían presentados, que evidenciaban los progresos de la enseñanza impartida, cuyo *principal mérito y novedad encuéntrase en el hecho de que todos los trabajos son copias del natural, habiéndose prescripto en absoluto la de estampas*<sup>44</sup>. Entre los expositores se encontraban: Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Faustino Murúa, Ovidio Barcelina, Salvador Bocanegra, Jorge Hertlein, Vicente Nacarato, Francisco Pastor, Matilde Atencio Bustos, María E. Minetto, Raquel Guiñazú, Ursulina Villegas, Catalina Pott Godoy, Nidia Torrez, Blanca Ibáñez y Delia Antequeda<sup>45</sup>.

A pesar del entusiasmo que despertó, también motivó la crítica. El diario La Palabra publicaba mediante una nota titulada *La pobre plata...* un profundo cuestionamiento sobre las obras exhibidas y que en el fondo estaba dirigida a la propia academia. Señalaba que el dinero invertido en el sostenimiento del establecimiento no redituaba porque producía pintores *mediocres*. Responsabilizaba de la situación al director, Lahir Estrella, por no *concluir sus estudios con tiempo y con provecho* y lo calificaba de *pintamonas*. Reconocía la significación de la pintura para la cultura de un pueblo, por lo que consideraba necesario que las escuelas abocadas a su enseñanza fueran dirigidas por *un Fernando Fader o un hombre de reconocida capacidad artística*<sup>46</sup>. Por su parte, el diario El Régimen publicó

<sup>42</sup> Los Andes, "La exposición de arte y antigüedades. El éxito de la iniciativa", 13-VII-1916: 6.

<sup>43</sup> La Tarde, "Exposición de Pintura", 24-XI-1917; El Régimen, "Exposición de trabajos", 24-XI-1917: 5.

<sup>44</sup> Los Andes, "Notas de arte. Exposición de la escuela especial de pintura", 27-XI-1917: 5.

<sup>45</sup> Morales Guiñazú, 1943: 451.

<sup>46</sup> La Palabra, "La pobre plata...", 27-XI-1917: 1.

una breve nota titulada *Un artista de mérito* en que realzaba las condiciones de Lahir Estrella<sup>47</sup>.

Aunque el tema estuvo lejos de generar un debate, pone en escena un aspecto muy significativo en la conformación del campo artístico: la conciencia de un nuevo lugar para el arte mendocino. El diario Los Andes lo había expresado claramente días antes:

*Trátase de una institución nueva que ha venido a llenar una necesidad sentida en nuestro ambiente social y que está destinada á desarrollar un rol importante y fecundo, como las similares que existen en la capital federal, Rosario y Córdoba, en el desenvolvimiento cultural de esta ciudad*<sup>48</sup>.

Surgía la intención de ocupar un lugar preeminente en la plástica nacional, alcanzando el nivel que tenían, no sólo algunas capitales de provincia, sino la propia capital de la Nación. En ese contexto, podemos comprender que ciertos grupos alzaran sus voces reclamando un artista afamado como director de la Academia. Sin embargo, la exposición había demostrado que existía un ámbito en que se fomentaba el cultivo de las artes, y como hemos señalado, contó con un crecido número de alumnos y se amplió el cuerpo docente, razones que seguramente contribuyeron a perseguir un ambicioso objetivo: la realización de un salón.

## **EL PRIMER SALÓN DE BELLAS ARTES. CAPITAL SIMBÓLICO Y ARTÍSTICO**

A partir de mediados de julio de 1918 los periódicos mendocinos anunciaron una importante noticia que movilizó la vida social y cultural de la Provincia: la realización del Primer Salón Anual de Bellas Artes, organizado por la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado. Diversas notas coincidieron en marcar el interés que había despertado y presagiaban un éxito seguro, expresando calurosas felicitaciones a los organizadores, especialmente a Lahir Estrella<sup>49</sup>. Constituía la primera vez que la sociedad mendocina podría apreciar un evento de estas características, y consecuentemente, en que

<sup>47</sup> El Régimen, "Un artista de mérito", 30-XI-1917: 1.

<sup>48</sup> Los Andes, "Notas de arte. Exposición de la escuela especial de pintura", 27-XI-1917: 5.

<sup>49</sup> La Opinión, "Exposición artística", 24-VII-1918: 1; La Opinión, "Notas sociales", 30-VII-1918: 1; La Opinión, "Notas sociales", 31-VII-1918: 1; Nuevos Rumbos, "Primer Salón Anual de Bellas Artes", 31-VII-1918: 1, La Palabra, "Primer salón anual de bellas artes", 1-VIII-1918: 1; Los Andes, "Notas de arte. Escuela de dibujo y pintura", 1-VIII-1918: 5; Alberdi, "Primer Salón de Bellas Artes. Su inauguración", 9-VIII-1918: 4.

los artistas mendocinos se mostrarían en una “vidriera privilegiada”, al modo que lo hacían los artistas de la Capital.

Durante el año que transcurrió entre mediados de 1917 y 1918, la actividad artística en Buenos Aires había alcanzado un notable crecimiento. Se había realizado el VII Salón Nacional de Bellas Artes, el III Salón de Acuarelistas y el I Salón de Artes Decorativas. Hasta el disidente Salón de Independientes, aglutinado bajo el lema de *sin jurado y sin premios*, vino a engrosar el cómputo. A ello se sumaban las exposiciones que Fernando Fader, coincidiendo con el Salón Nacional, realizaba anualmente en la Galería Müller desde 1916. Rosario, por su parte, convocó el II Salón de Otoño, que fue muy ponderado por la amplia concurrencia de artistas argentinos.

Las publicaciones especializadas se hacían eco de los distintos eventos mediante pormenorizadas reseñas: los expositores, las obras premiadas, las sumas adjudicadas, la cantidad de visitantes, las cotizaciones y ventas producidas. Estaba próxima la apertura del VIII Salón Nacional, que como era tradicional, se realizaba en primavera, y que ese año alcanzaría el pródigo número de setenta mil visitantes. El balance era muy satisfactorio:

*No podemos menos de enorgullecernos al observar el admirable desarrollo de nuestra cultura artística entre nosotros que se exterioriza en no menos de veinticinco o treinta exposiciones particulares todos los años y en la realización de varios Salones de arte<sup>50</sup>.*

Si bien las causas de esta prolífica actividad eran numerosas, era claro que el apoyo estatal era un resorte fundamental.

En este panorama, es lógico que el mismo anuncio del Salón mendocino hiciera resurgir el interés, manifestado el año anterior, de posicionarse en el panorama artístico nacional. La prensa reclamaba la colaboración del gobierno considerando el importante capital cultural que estaba en juego:

*Es deber del pueblo y de las autoridades ayudar y estimular en lo posible esta clase de iniciativas que contribuyen tanto a elevar el nivel de la cultura artística, entre nosotros, harto descuidada, y que significa por parte de quienes las promueven un alto grado de desinterés y de sano patriotismo. De este*

<sup>50</sup> Nosotros, “Salón Nacional de Artes Decorativas”, Año XII, Tomo XXIX, Buenos Aires, 1918: 486-487. Ver también: Anuario La Razón 1918, “Un año de arte”, 1918: 265-274.

*modo será posible conseguir que los Salones de los años venideros compitan en importancia artística, dentro de su esfera, con los de Buenos Aires, Córdoba y Rosario, que actualmente despiertan en el país tan general expectación. No esperamos menos de la tradicional cultura de nuestra sociedad, que siempre ha sabido amparar estas nobles empresas; con lo que se conseguirá desvirtuar la voz corriente según la cual constituimos un pueblo refractario a las altas manifestaciones del espíritu<sup>51</sup>.*

Pero lo que distinguió al Salón mendocino fue la ausencia de apoyo oficial. En los tres años transcurridos desde que había sido creada la Academia, las condiciones en el ámbito político habían cambiado profundamente. La asunción de José Néstor Lencinas en marzo de 1918, dio término al Liberalismo gobernante durante medio siglo en la provincia. Constituyó una etapa conflictiva, porque la alianza con el radicalismo nacional pronto se convirtió en fuertes enfrentamientos entre el ejecutivo provincial y nacional, que concluían en intervenciones federales. La Dirección de Escuelas contó ese año con tres directivos: Rafael Acosta, Ricardo Álvarez, que ocupó el cargo por un día, y Enrique Julio que fue nombrado el 6 de marzo y permaneció en el cargo hasta el año siguiente. Respecto a los lineamientos del Lencinismo en la educación, Adolfo Cueto ha destacado que éste buscaba dar respuesta a los sectores de la población relegados, especialmente la clase baja y media, que eran de los que se nutría el Partido. Un buen reflejo de ello fue la creación, apenas asumido Lencinas, de Cursos Libres Nocturnos y una Escuela de Canillitas y Lustrabotas destinados a la alfabetización y la enseñanza de actividades laborales prácticas para jóvenes que por problemas laborales no podían estudiar<sup>52</sup>.

Por lo tanto, la organización del Salón fue mérito absoluto de los docentes de la Academia, particularmente de la iniciativa y tenacidad de Lahir Estrella, y no de la institución oficial de la cual dependía. Éstos fueron bastante explícitos, en la medida que lo permitía su dependencia de un organismo oficial, al manifestar los escasos recursos con que habían contado. El hecho no pasó desapercibido para la prensa, que destacó reiteradamente la ausencia de colaboración para con los jóvenes que habían debido suplirla con un *titánico esfuerzo* fruto de su *patriotismo* y se

---

<sup>51</sup> La Semana, 17-VIII-1918, Año I, Nº 29, s/p.

<sup>52</sup> Cueto, 1998: 18-21, 136.

apeló para que en los siguientes años *las autoridades ayuden en lo mucho que pueden hacerlo*<sup>53</sup>.

El Salón constituyó, en muchos sentidos, un importante capital simbólico. Para la sociedad, representaba la oportunidad de elevar el nivel cultural y revertir la condición periférica que en materia artística tenía la provincia. En lo propiamente artístico, los salones eran espacios convocantes porque permitían mostrar un significativo número de “valores”. Era razonable que se esperara una importante concurrencia de afamados artistas nacionales y, no menos importante, de artistas locales (mendocinos o extranjeros radicados), entre los cuales, los docentes de la Academia contarían con un lugar destacado. A diferencia de la exposición del año anterior, cuyo objetivo fue mostrar los avances de los alumnos, en esta oportunidad sólo podían participar los “académicos”<sup>54</sup>. Además, los salones desempeñaron un importante rol educativo, ya que permitían observar, comparar y asimilar valores. Así el Salón se convertía en el imaginario colectivo en una vidriera de la producción artística provincial, permitía jerarquizar a los miembros de la Academia y a la propia institución, y conformar un ámbito educativo.

En su concreción, los organizadores recurrieron a dos estrategias de inversión simbólica características de estos eventos: el catálogo y el acto inaugural. El catálogo fue editado por los *Talleres gráficos de la Escuela Alberdi* y entregado el día de la inauguración. En la tapa se anunciaba el evento como PRIMER SALÓN ANUAL DE BELLAS ARTES DE MENDOZA, y en la portada siguiente se destacaba su pertenencia a la ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DE MENDOZA. FUNDADA EN EL AÑO 1915. Con ello se reforzaba que el mismo constituía el *Primer Salón*, diferenciándolo de exposiciones particulares como también de exposiciones oficiales anteriores<sup>55</sup>.

Conscientes del carácter “público” que alcanzarían, apelaban a la magnanimidad y adhesión de la sociedad mendocina, aludiendo que:

*No pasa esta exposición de un modesto ensayo. No han pretendido sus organizadores realizar una obra perfecta y definitiva, y no lo han pretendido por no haberlo permitido los medios a su alcance. [...]*

<sup>53</sup> Nuevos Rumbos, “Primer Salón Anual de Bellas Artes”, 31-VII-1918: 1.

<sup>54</sup> Ya en Francia a fines del siglo XVII se diferencia en las academias las exposiciones de los alumnos con el fin de estimular otorgando premios y becas, de las exposiciones de los miembros de la Academia. Pevsner, 1972: 76-77.

<sup>55</sup> Nos referimos a las exposiciones oficiales que se desarrollaron en el siglo XIX, que si bien contaban con una sección de artes, respondieron al interés oficial de exponer la producción agrícola e industrial. Ver: Romera de Zumel, 1969: 65-73.

*Esperan, sin embargo, los organizadores que el público acogerá con benevolencia el Salón inaugurado, ofreciendo así un estímulo para que en los futuros, que se denominarán "Salones de Cuyo", se pueda reunir un más lúcido contingente de firmas y producciones<sup>56</sup>.*

La categoría de *ensayo* que daban al Salón era una aclaración oportuna ya que, como ha señalado Thomas Crow, los salones han sido el principal medio por el cual conocer y evaluar la producción artística de las academias, las actividades y progreso logrado en las artes, mostrando a los más distinguidos miembros en los diversos géneros y desenmascarando a los que progresaban poco<sup>57</sup>. Pero también porque estaba lejos de constituir un certamen propiamente dicho, ya que no existió un jurado de admisión, ni distinciones o premios, cuestiones propias en un campo artístico en formación. Sin embargo, existía la firme intención de dar forma permanente al Salón. De allí que no sólo representaba para los artistas una importante conquista presente, sino que establecía la pretensión de garantizar la afirmación de dos instituciones oficiales del campo artístico: la academia y el salón.

Fue inaugurado el 1 de agosto de 1918 y permaneció abierto hasta el día 14 del mismo mes. El acto resultó un importante acontecimiento al cual asistieron los ministros de gobierno Dardo Corvalán Mendilaharzu y Eduardo Tessaire, diversas autoridades, periodistas y distinguidas familias. Corvalán Mendilaharzu pronunció el discurso de apertura<sup>58</sup>, hecho muy significativo, ya que constituyó, aunque tardío y tibio, el reconocimiento oficial de la Academia y del Salón que ella había organizado. Así, pese a la disconformidad que los organizadores habían manifestado por la falta de apoyo, la presencia de los ministros en el acto contribuyó a legitimar el carácter oficial del evento.

Más allá del capital simbólico que representó el Salón, estaba el capital artístico que éste comprendió. El número total de obras presentadas fue de ciento ocho. Si bien se trataba de un número considerable, no respondía a lo que era propio de un Salón, ya que se evidenciaban pocas firmas. El Salón no había tenido la convocatoria esperada y eran pocos los expositores. Del ámbito nacional sólo habían acudido los pintores Rodolfo Franco y Guillermo Bólin Zalabardo, y el arquitecto Federico Guevara Lynch. De Mendoza, a pesar de que se había anunciado la asistencia de

<sup>56</sup> Catálogo del Primer Salón Anual Bellas Artes, 1918.

<sup>57</sup> Crow, 1989: 17.

<sup>58</sup> No hemos encontrado la reproducción del mismo, posiblemente se trató de una breve presentación más que un discurso propiamente dicho.

varios artistas, sólo estuvieron presentes los cinco miembros del cuerpo docente de la Academia –L. Estrella, E. Capmany, J. Cardona, A. Bravo y F. de Lucía–, a quienes se sumó el dibujante Félix Masías. Es interesante observar que los artistas de la academia presentaron alrededor de una veintena de obras cada uno<sup>59</sup>, exceptuando a Cardona, quien seguramente por razones de su género, presentaba diez. Se puede inferir que, conocedores de la importancia que tenía reunir en un Salón un volumen interesante de obras, acordaron de antemano un cierto número, de modo que con ello aseguraban un centenar.

Las obras fueron expuestas en las dos salas que ocupaba la Academia. Algunos documentos, tales como el catálogo, crónicas y un par de fotografías parciales, nos permiten establecer que el criterio adoptado en el montaje fue el de agrupar las obras de cada artista, indudablemente para ofrecer una visión de conjunto de su producción. El catálogo fue organizado por artistas, con el correspondiente listado de obras y se incorporó una reproducción de cada uno<sup>60</sup>. Las obras fueron identificadas mediante una numeración correlativa, y se consignó el título, la técnica y el precio, excepto aquellas que ya tenían propietario y no se ofrecían para adquisición<sup>61</sup>.

Esto refleja un aspecto fundamental: el interés por establecer un nuevo tipo de mercado artístico. Tal como ha señalado Crow, los salones como fenómeno de expresión pública, han generado la irrupción de una oferta y demanda completamente nuevas<sup>62</sup>. Si bien en Mendoza las exposiciones individuales ya habían implementado el comercio, la legitimación oficial que tenían las obras allí expuestas prometía instaurar una dimensión más amplia para el mercado artístico. Pero también se advierte el interés por otorgar una dimensión pública a aquellas obras que no estaban a la venta pero que habían sido premiadas o expuestas en salones o certámenes fuera de la provincia, o publicadas en revistas nacionales.

Rodolfo Franco presentó tres grabados y un óleo: *La dame du manton-noire*. Sus obras despertaron gran interés, no sólo por la importancia que el artista tenía a nivel nacional, sino también porque el óleo había sido expuesto en el Salón de París<sup>63</sup>. Guillermo Bólin Zalabardo expuso alrededor de una veintena de obras: cinco óleos con temas de

<sup>59</sup> En el caso de Elena Capmany figuran solamente ocho obras, porque miniaturas fueron consideradas como un conjunto.

<sup>60</sup> Exceptuando a Rodolfo Franco y Guevara Lynch, seguramente por no contar con las mismas en el momento de su edición.

<sup>61</sup> Si bien el precio resulta una fuente documental esencial para conocer cómo las artistas valoraron sus obras, sin embargo, el tema requieren un análisis profundo y complejo que exceden los límites del presente estudio.

<sup>62</sup> Crow, 1989: 18.

<sup>63</sup> Los Andes, "Rodolfo Franco", 13-VIII-1918: 6.

paisajes y tipos de la región andina, y dibujos, acuarelas e ilustraciones, relativas a escenas de la vida elegante y bohemia porteña, entre otros. Federico Guevara Lynch, exhibió un *Proyecto de municipalidad*.

Vicente Lahir Estrella, presentó 22 obras, la mayoría eran óleos, exceptuando cuatro dibujos, relativos a paisajes y figuras. Especialmente significativos fueron los de tipos regionales tales como el óleo *Tipo criollo* y los dibujos *Tipos mendocinos* y *Aguilucho* que habían sido reproducidos en las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*. Elena Capmany, participó con siete óleos y un conjunto de miniaturas, en su mayoría retratos. Antonio Bravo expuso una veintena de obras, de las cuales alrededor de diez eran óleos con temas de figuras y paisajes, y el resto, carbonillas o acuarelas, eran estudios o apuntes. Las obras de Fidel de Lucía, una veintena, eran óleos y cinco carbonillas, de figuras y paisajes. Juan Cardona presentó un conjunto de diez obras, entre las que se presentaba un proyecto de mausoleo y una maqueta de monumento a Newbery, siendo el resto de figuras. Félix Masías participó con el envío de dos obras, una acuarela y un pastel.

Los temas predominantes fueron de motivos regionales, paisajes andinos y tipos cuyanos, particularmente de la cordillera y el pedemonte, figuras de criollos y gauchos, muchas veces aunados en escenas costumbristas. Se aprecia el interés por marcar, mediante los temas abordados, la idea de "región" como un espacio atravesado por una naturaleza configuradora de caracteres propios, que permitían denotar los rasgos distintivos de la identidad local. Muchas veces adquieren un tono evocativo y nostálgico, como reflejo de una búsqueda del *alma de la raza*, que amenazaba diluirse con el progreso, pero también manifiestan la afirmación de una tradición establecida por Fader. En general, el estilo dominante fue un naturalismo, ya sea matizado de ciertos rasgos impresionistas en la paleta y la pincelada, o de un pintoresquismo de tintes sombríos, característico de la pintura española.

Esta muestra, aún cuando no tuviera las condiciones propias de un salón, constituyó la primera exposición de envergadura que mostraba un conjunto de artistas de Mendoza. Su significación fue enorme porque asumió el carácter de "revelación" para el ámbito local, que desconocía profundamente la producción artística que desarrollaban los pintores de Mendoza.

## EL PRIMER SALÓN DE BELLAS ARTES. PÚBLICO Y CRÍTICA

Con el salón, la sociedad mendocina tenía la oportunidad de opinar y debatir en materia de arte, asumiendo gustosamente la condición de “público de arte” y emulando a la sociedad porteña. Esto también generó, asombrosa e inmediatamente, la aparición de la opinión crítica. Crow ha demostrado ampliamente que los salones por constituir exposiciones abiertas a todos, de libre acceso, en un marco secular y con el propósito de estimular una respuesta estética, generaron la aparición de un público moderno de arte. Este público generó el surgimiento de la opinión pública, es decir el juicio desinteresado del público para consagrar los verdaderos talentos, y de la crítica especializada<sup>64</sup>.

En un primer momento primó en la sociedad mendocina el aplauso general, producto del entusiasmo colectivo que despertó visitar el Salón. Era un paso enorme, pues evidenciaba que en Mendoza adquiriría importancia el cultivo de las artes. De hecho, era claro que como se trataba del primer evento de estas características, era lógico que no poseyera ni la amplitud ni jerarquía de los salones de la metrópoli, dado que constituía una provincia del “interior” con sus lógicas rémoras en el desarrollo artístico. Diversas notas coincidieron en señalar las *nobles intenciones*, *buenos propósitos* y el *esfuerzo ponderable* de los organizadores. También era evidente que no podía ser medido con un *escalpelo riguroso*, como ocurría en otros casos, sino que era necesario realizar una crónica amable, pues fue considerado como un *embrión* y un *estímulo*<sup>65</sup>. Se destacaba que:

*El primer Salón de Bellas Artes, recién inaugurado tiene sobre todo un indiscutible valor: el de una aparición y de una promesa. Aparición de afanes espirituales hacia actividades desinteresadas, que dignifican al hombre; promesas aurorales de una evolución en el progreso de esta comarca hacia un ambiente de vida superior, en oposición a los sempiternos ideales... cartagineses*<sup>66</sup>.

El primer cuestionamiento provino del ámbito nacional en que, como ha señalado Silvia Benchimol, la Sociedad Verdad repartió panfletos entre el público atacando el Salón el mismo día de la inauguración<sup>67</sup>. Córdoba Iturburu ha destacado que se trataba de una sociedad de carácter “secreto”, creada en 1915, cuyos miembros enmascarados visitaban los talleres de

<sup>64</sup> Crow, 1989: 13-19. Ver también: Venturi, 1977: 147, y Calvo Serraler, 1993: 22.

<sup>65</sup> Los Andes, “Notas de arte. Escuela de dibujo y pintura”, 1-VIII-1918: 5.; La Palabra, “Primer salón anual de bellas artes”, 3-VIII-1918: 1.

<sup>66</sup> Lupi, 1918: 1.

<sup>67</sup> Benchimol, 1999: 22.

artistas para adquirir obras que luego donaban al Museo Nacional de Bellas Artes y realizaron campañas periodísticas en defensa de ciertos valores y atacando otros. Supone que estuvo compuesta por prestigiosas figuras, tales como Carlos Zuberbühler, Cupertino del Campo, Alejandro Christophersen, Enrique Prins, Miguel Ángel Cárcano y Alberto Lagos, entre otros<sup>68</sup>. Según un cuestionario enviado a Fernando Fader por la misma, podemos establecer que su objetivo fue fomentar el desarrollo de un arte “nacional”, por lo que se apelaba a implementar mejoras en su enseñanza, promoción, exposición, adquisición y difusión<sup>69</sup>.

Aunque pueda asombrar la ausencia de apoyo que se manifestó de un grupo del ámbito nacional, la crítica tiene un profundo trasfondo con lo que sucedía en la Capital, a medida que crecía el número de salones, expositores y obras. Si bien estos eventos permitían reflejar acabadamente un progreso en las artes, provocaron profundos conflictos e interrogantes. La presencia de aficionados junto a artistas formados, generaba una intempestiva invasión de obras que, según criterio de algunos, no debían figurar en un Salón. Una copiosa literatura crítica e ilustraciones satíricas acompañaban cada uno de los certámenes, y en las cuales, como señaló Julio H. Urien: *Tan diversas son las opiniones, los argumentos tan distintos, las apreciaciones tan extrañas, y a veces tan opuestas...*<sup>70</sup>.

Ello ponía en escena el valor y la finalidad de la crítica de arte y de los propios salones, con sus salas abarrotadas de obras, la dificultad de apreciarlas debido al exceso de público, los mecanismos de jurados y premios, etcétera. Esos años estuvieron dominados por el problema de establecer con mayor rigor los reglamentos<sup>71</sup>. En este contexto es razonable que la Sociedad Verdad manifestara su descontento con el salón mendocino que había sido organizado sin un reglamento<sup>72</sup>, como también de que muchos periódicos locales manifestaran su agravio por la crítica<sup>73</sup>.

Por su parte, en el ámbito local, no deja de asombrar la aparición de numerosas notas, desde breves comentarios de amateurs hasta críticas especializadas, que se difundieron en periódicos y revistas locales. Los

---

<sup>68</sup> Córdoba Iturburu, 1978: 28.

<sup>69</sup> Documentación de Fernando Fader, existente en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú-Casa de Fader”. Agradezco a Silvia Benchimol haberme indicado la misma.

<sup>70</sup> Plus Ultra, “La crítica y las exposiciones”, N° 19, Noviembre 1917, s/p.

<sup>71</sup> Wechsler, 1999: 42-52.

<sup>72</sup> Lamentablemente no he podido dar con fuentes primarias de los cuestionamientos que realizaba la Sociedad, pero seguramente uno de los puntos fuertes debió ser la irregularidad de la convocatoria debido a la ausencia de jurado de admisión y premios, y sobre todo la cantidad de obras presentadas por cada expositor, dado que en el ámbito nacional se cuestionó ya en el I Salón Nacional (1911) como excesivo la admisión de 3 obras por artista.

<sup>73</sup> Nuevos Rumbos, “Primer Salón Anual de Bellas Artes”, 15-VIII-1918: 1.

criterios de valoración fueron muy diferentes, por lo que una misma obra podía ser motivo de halago o de profundos cuestionamientos. Podemos señalar que, en general, las consideraciones giraron en torno a los temas representados y el grado de fidelidad de los mismos con el motivo –ya fueran retratos, paisajes o tipos costumbristas–, el tratamiento formal y la expresión. En algunas, el género del retrato asume gran significación como paradigma de capacidad. Al mismo tiempo hubo una censura general sobre la presentación de estudios o bocetos.

Un interés especial merecen las notas realizadas por Enrique Méndez Calzada, importante poeta, ensayista, narrador y crítico literario que había estudiado en España<sup>74</sup>, que realizó una descripción pormenorizada del Salón<sup>75</sup>. Sus apreciaciones señalan que estaba familiarizado con el discurso crítico propio de los salones y que contaba con importantes conocimientos en artes visuales. Su interés se centró en valorar la producción local, atendiendo tanto a la labor individual de los expositores como en su carácter de conjunto. Su abordaje pretende establecer los logros alcanzados y las dificultades, como explicitar al público lo que se presenta como novedad. Ello tiene un interés especial, por cuanto su opinión fue una importante instancia en la legitimación de los artistas ante el público, al mismo tiempo que actuó como crítica normativa cuyo objetivo era regular las características que consideró beneficiosas para configurar una identidad artística provincial. Sus notas expresan claramente que compartió, como muchos intelectuales de esos años, la preocupación por *la definitiva formación de un arte genuinamente nacional* que había surgido en el ámbito capitalino durante el Centenario de la Revolución de Mayo.

Ponderó especialmente la pintura de carácter regionalista de tipos y paisajes andinos. Reprochó al mismo tiempo la ausencia como el excesivo “academicismo” y elogió las obras que revelaban una asidua aplicación al estudio del natural. Una de las principales críticas que dirimió fue la influencia temática y lumínica de Zuloaga presente en varias obras<sup>76</sup>, y apelaba a evitarla considerando que *dominan en nuestro ambiente los espectáculos luminosos y claros, será falsa toda pintura hecha á la manera sombría que es característica en Zuloaga*<sup>77</sup>. Su reclamo por continuar la vía de la pintura clara y luminosa, responde indudablemente no solamente a los ambientes que él advertía en el paisaje andino, sino también a las tendencias dominantes en los pintores *modernos*, concretamente del impresionismo. Es en las categorías de *retrato* en contraposición a *impresionismo medurado* e *impresionismo atrevido* donde adquiere un

<sup>74</sup> Organbide y Yahni, 1970: 450.

<sup>75</sup> Realizó dos notas, una por cada sala. Ver: Méndez Calzada, 1918.

<sup>76</sup> Las señala en algunas obras de Lahir Estrella, Elena Capmany y Fidel de Lucía.

<sup>77</sup> Los Andes, “Primer Salón de Bellas Artes. Segunda sala”, 6-VIII-1918: 3.

sentido preceptivo en la búsqueda de un carácter propio. De hecho, la producción de Fernando Fader fue considerada como modelo regulador para la producción local.

No hubo que esperar al término del Salón para hacer un balance local. Mientras permaneció fue motivo de reiterados elogios, que destacaban la existencia de *obras meritorias y que han sido juzgadas con franco aplauso*<sup>78</sup>. Constituyó, por lo tanto, un espacio de consagración de los artistas y de legitimación de la academia. Se reivindicó su papel en el espacio social y cultural, ya que se advertía *que denota energía, deseo de cultivo estético, que servirá de tónico en nuestro ambiente, dominado por la atonía hacia el cultivo de lo bello*<sup>79</sup>. También se apeló a la continuidad y apoyo oficial que debía tener: *Mendoza ha dado un gran paso en materia de arte y su salón anual debe contar con la protección de las autoridades y del público para que sea un exponente de cultura y de adelanto para la provincia*<sup>80</sup>.

Pero dejaba un profundo malestar debido a la ausencia de adquisiciones. No se trataba de un tema menor, ya que en este tipo de certámenes la venta de obras era sintomática de la importancia de las mismas, de la jerarquía del evento y de la capacidad de los comitentes para apreciar y valorar las producciones. Una caricatura realizada por uno de los expositores, ponía en escena la situación, con enorme agudeza. En ella Bólin Zalabardo, representa un niño abandonado, que simboliza al Salón, mientras es contemplado por dos hombres caracterizados como prominentes burgueses que se preguntan si lograría sobrevivir a la indiferencia de la sociedad<sup>81</sup>. Las causas se atribuyeron a dos factores: las críticas realizadas por la Sociedad Verdad, como también a una sociedad con un tipo de mentalidad renuente a lo espiritual, como expresa un testimonio:

*Materializándonos brutalmente en medio del ambiente artístico, supimos que el éxito pecuniario no respondía al esfuerzo creador de la Sala... Mostrábamos la hilacha pura uva... La gente está en crisis... la adquisición de cuadros es muy relativa... Quizás ni se cubran los gastos...*<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Los Andes, "Notas de arte. Exposición de arte pictórico", 12-VIII-1918: 6.

<sup>79</sup> La Montaña, "Notas de arte. La exposición de Pintura", 8-VIII-1918.

<sup>80</sup> La Opinión, "Salón de Bellas Artes", 5-VIII-1918: 1.

<sup>81</sup> La Semana, "El niño abandonado", Año 1, N° 33, 14-VIII-1918: s/p.

<sup>82</sup> La Semana, "Notas de arte. El Salón Mendocino de 1918", Año I, N° 32, 7-VIII-1918: s/p. Ver también: La Palabra, "El Primer Salón Anual de Bellas Artes. Su clausura", 10-VIII-1918: 2.

Fue varios días después de su clausura, cuando se anunció que se habían comenzado a adquirir algunas obras. Aunque es evidente que estas ventas aisladas no llegaron a conformar un mercado artístico, es conveniente destacar que fue Custodia Zuloaga, directora de la Escuela Patricias Mendocinas<sup>83</sup>, quien había dado el ejemplo con la compra de las obras: *Tarde Gris* y *Apuntes* de Lahir Estrella y *Mate dulce* de Félix Masías<sup>84</sup>. Sin embargo, no cabían dudas de que en adelante el Salón adquiriría más importancia y proyección, tanto en cantidad de expositores, como en calidad y valor de las obras. Asimismo, los organizadores habían afirmado que en el II Salón de Bellas Artes de Mendoza a realizarse el año próximo, se nombrarían jurados y se crearían premios especiales<sup>85</sup>.

### LA ACADEMIA Y EL SALÓN. DISCONTINUIDADES Y CLAUSURAS

A pesar del interés por realizar anualmente un salón, en 1919 no se llevó a cabo. El partido oficialista vivió graves problemas como producto de las intervenciones federales en la provincia debido al enfrentamiento con el radicalismo nacional. Asimismo, el año 1920 no fue más tranquilo, dado que comenzó en enero con la muerte de Lencinas y se hizo cargo de la gobernación el presidente interino del Senado, Ricardo Báez.

A fines de marzo de 1920, la Resolución N° 118, emanada de la Dirección General de Escuelas, dio término a la Academia luego de cinco años de funcionamiento. Los motivos expresados fueron la notable disminución de alumnos (36 en 1919 y 21 en 1920) y una manifiesta desmejora del establecimiento. Asimismo, se destacaba que *las autoridades superiores no desconocen la importancia de esta escuela de dibujo y pintura ni la influencia del arte en el ambiente cultural y en el progreso de los pueblos*, pero la obligación primordial del gobierno escolar era el sostenimiento de las escuelas comunes<sup>86</sup>. Es innegable que la política educativa del Lencinismo era opuesta a estimular las llamadas *artes cultas*, dado que la preocupación fundamental era la educación del obrero.

Se decidió entonces, clausurar la Escuela desde el 1º de abril próximo y se dejó cesante al personal indicando que sería tenido en cuenta cuando fuera necesario cubrir cargos de sus especialidades, procediéndose además a señalar el destino de los útiles y documentos de la misma. No se advierte siquiera la promesa de una próxima reapertura, sino más bien un

<sup>83</sup> Es importante considerar su profundo interés por la cultura mendocina, que se refleja en la comunicación mantenida con el Perito Francisco Moreno en ocasión de los festejos del Centenario del Paso de los Andes, en 1917.

<sup>84</sup> La Palabra, "En el salón anual. Venta de cuadros", 26-VIII-1918: 1.

<sup>85</sup> La Semana, "Notas de arte. El Salón Mendocino de 1918", Año I, N° 32, 7-VIII-1918: s/p.

<sup>86</sup> Dirección General de Escuelas, 1920, Tomo 1, Resolución N° 118.

vacío que no será llenado en muchos años. Es notorio que en ese momento era Director General de Escuelas Dardo Corvalán Mendilaharsu, quien dio el discurso inaugural del Salón poco más de un año antes.

La prensa nos permite conocer la resistencia que los artistas presentaron, pues haciendo uso del mismo medio periodístico por el cual se anunciaba la clausura expresaban su disconformidad y destacaban que la Academia había desempeñado *su acción de modo eficiente* a pesar de la escasez de personal para el funcionamiento de tres turnos, mañana, tarde y noche<sup>87</sup>. Los alumnos elevaron una nota al Director General de Escuelas, solicitando que se reconsiderara el decreto de supresión, teniendo en cuenta que los directivos y docentes habían ofrecido continuar desempeñando sus servicios *ad-honorem*<sup>88</sup>. Este es un tema de especial relevancia, dado que muestra el interés del cuerpo académico por mantener la institución oficial, más que el mismo Estado<sup>89</sup>.

Pero, al mismo tiempo que este grupo luchaba por la reapertura de la Academia, otro grupo de estudiantes reclamaba que *en dicho instituto no se enseñaba el dibujo industrial, que es lo que los obreros –tales se califican los firmantes– necesitan, a fin de mejorar sus condiciones económicas*<sup>90</sup>. Lamentablemente, no contamos con documentación que nos permita conocer la identidad de este grupo que defendía la educación del obrero. Cabe la duda si realmente eran alumnos de la academia que esperaban otro tipo de enseñanza, o si eran grupos ajenos a la misma, que promovían la clausura de la escuela como un medio de impulsar la educación del obrero. El conflicto generó diversas opiniones. Estaban quienes impulsaban conciliar ambas partes introduciendo cambios en el programa de estudios y quienes cuestionaron profundamente la medida del gobierno, considerando que el apoyo oficial a la enseñanza artística, era obligatoria e indiscutible. Se consideraba razonable clausurar una escuela por falta de presupuesto, de personal, pero

*[...] por falta de alumnos, es algo monstruoso si se piensa bien en ello. A la indiferencia pública por una escuela de tan grande significación espiritual y social, debió la dirección general de escuelas responder con una intensiva acción en el sentido de*

<sup>87</sup> Los Andes, "Instrucción pública. Clausura de la escuela de dibujo y pintura", 2-IV-1920: 3. Ver también: La Palabra, "Escuela nocturna de Dibujo y Pintura. Protesta de los alumnos por su clausura", 9-IV-1920: 1.

<sup>88</sup> Los Andes, "Escuela de Dibujo y Pintura. Petición de los alumnos", 8-IV-1920: 5.

<sup>89</sup> Según Antonio di Benedetto, Lahir Estrella recibió una citación del jefe de policía por su protesta. Ver: Di Benedetto, 1957: 55.

<sup>90</sup> Los Andes, "Escuela de Dibujo y Pintura. Petición de los alumnos", 8-IV-1920: 5.

*interesar al público por las cosas del arte, siempre generosas y necesarias.  
No ha sido así, desgraciadamente*<sup>91</sup>.

Dos semanas después del decreto de supresión se realizó una reunión que contó con una numerosa asistencia de alumnos y padres, con la intención de asegurar su continuidad. En la misma se formó una comisión pro-escuela constituida por una decena de miembros, entre los que se encontraban Lahir Estrella y Juan Cardona en calidad de presidente y vice<sup>92</sup>. Se resolvió dictar las clases en el Centro Catalán, ubicado en calle San Juan 1444, hasta conseguir un local para su instalación definitiva<sup>93</sup>. La Federación de Estudiantes Secundarios, representada por Jorge Cuervo, A. E. Puebla y Félix Aguinaga, manifestó su firme apoyo. Asimismo, algunos de los artistas que conformaban la comisión donaron obras para recaudar fondos. Se abrió la inscripción en dos casas de comercio ubicadas en la avenida San Martín (La Artística y Arte Moderno), y se anunciaba que la enseñanza sería gratuita y se regiría por el mismo reglamento interno y plan de enseñanza de la ex-academia. Se advierte el interés de los artistas por legitimar la Academia con las mismas condiciones que contaba en el ámbito oficial. Tal iniciativa parece no haberse materializado.

Por su parte, el gobierno, el 10 de abril de 1920, a los pocos días de la clausura de la Academia, anunció la reapertura en el local donde ésta había funcionado, de la Escuela Manual Artística en la que se dictarían cursos de telar, cestería, repujado y otras artes aplicadas. La decisión había correspondido al gobernador, y desde la prensa se aplaudía su iniciativa por constituir una institución *que tantos prestigios sólidos ha conquistado en corto lapso y que tiene un brillante porvenir en la educación pública de la provincia*<sup>94</sup>. El 24 de abril, el Director General de Escuelas expidió una resolución cediendo a la Asociación de Maestros Unidos cuatro locales en edificios escolares provinciales para instalar escuelas nocturnas para adultos, considerando:

*Que la enseñanza obrera requiere una dedicación especial, entusiasmo, vocación y anhelos de mejoramiento de la clase proletaria, de parte del maestro, adaptándose al medio ambiente social y a la idiosincrasia del pueblo, y exigiendo,*

<sup>91</sup> La Palabra, "La Escuela de Dibujo y de Pintura. Alrededor de su clausura", 5-IV-1920: 1.

<sup>92</sup> También integraban la comisión: Jorge A. Hertlein, Pedro Baldé, Sabino Chistoni, Eladia Perulán, Elena Pelmosi, Adriana Remorino, Fidel de Lucía y Antonio Bravo.

<sup>93</sup> Los Andes, "Instrucción pública. La escuela de dibujo y pintura. Reunión en el Centro Catalá", 13-IV-1920: 5; Los Andes, "Instrucción pública. Escuela de dibujo y pintura", 14-IV-1920: 5.

<sup>94</sup> La Palabra, "Escuela Manual Artística", 10-IV-1920: 1.

*para ser proficua, rapidez, concisión y sobre todo que sea eminentemente utilitaria*<sup>95</sup>.

En menos de un mes, el problema de la Academia quedó marginado del ámbito oficial y sólo quedó el interés de artistas e intelectuales. El tema central que surgió por aquellos días fue el problema de la adopción del *overall* en Mendoza, con el objeto de *sustituir los costosos trajes de casimir por el sencillo y económico traje de mecánico*, para lo cual se proyectaba en breve realizar una asamblea general en la provincia con el fin de implantar su uso<sup>96</sup>. El ejemplo quizás pueda pecar de reduccionismo, sin embargo es usado como un paradigma de los nuevos tiempos que se vivían en la provincia. Pasó más de una década para que Mendoza volviera a contar con una academia dedicada a la enseñanza artística. En 1922, luego de dos años desde su clausura, Alejandro Lemos expresaba:

*Mil aficionados esperan una academia de Bellas Artes, con profesores de autoridad reconocida. Allí la juventud mendocina despertará sus dotes artísticas, amodorradas en esta atmósfera de indiferencia y de utilitarismo, y veremos perpetuadas en telas, en bronces y en mármoles, nuestras glorias pasadas, la faz de nuestros hombres ilustres, los paisajes rientes de nuestra campiña y toda nuestra vida provinciana, con sus colores inconfundiblemente regionales*<sup>97</sup>.

#### **TRAS LA CLAUSURA. A MODO DE CONCLUSIÓN**

A pesar de la breve existencia de la Academia y de la falta de continuidad del Salón, ambos tuvieron importantes consecuencias. Por un lado, porque se establecieron modelos de enseñanza, producción, legitimación y consagración que se convirtieron en un horizonte al que aspirarían los artistas y que orientaron las futuras búsquedas institucionales. Por otro, porque se comenzó a formular un tipo de pintura paisajista, sustentada en un naturalismo *plain-air* de rasgos impresionistas, que contribuyó a marcar los caracteres de una identidad artística local y proyectarla en el ámbito nacional. Pero fundamentalmente, porque aunque sea brevemente, habían iniciado un *ambiente artístico* que permitía revertir la idea de adversidad de los mendocinos hacia las manifestaciones

<sup>95</sup> Los Andes, "Instrucción pública. Creación de escuelas nocturnas para obreros", 26-IV-1920: 5.

<sup>96</sup> Los Andes, "El Over-All. Su adopción en esta provincia", 9-V-1920: 5.

<sup>97</sup> Lemos, 1922: 11-12.

espirituales. Al mismo tiempo, se reafirmó el legado de patriotismo mendocino y los importantes bienes que en materia histórica y/o artística tenía la provincia, lo que contribuyó en décadas posteriores a la formación de uno de los principales museos de la provincia.

Además constituyeron espacios de consagración para los artistas congregados en ellos. Lahir Estrella alcanzó profunda notoriedad. Fue considerado un importante gestor e impulsor de la plástica local, a quien había cabido la responsabilidad de poner en marcha el proceso de constitución de un campo artístico. Años después se lo destacaba como la personalidad que **empezó a formar en la localidad el ambiente artístico, que había de condensar aspiraciones latentes**<sup>98</sup>. En los años posteriores a la clausura de la Academia fue la figura en torno a quien se aglutinaron los artistas, irradiando su entusiasmo y volcando sus sabios consejos. El paisaje mendocino se convirtió en la academia de la joven generación de artistas mendocinos –Bravo, de Lucía, Cardona, Vicente Nacarato y Roberto Azzoni (n. 1899)– que, acompañados por Vicente Lahir Estrella, recorrían a pie o en caballo la zona del Challao, Lulunta, las orillas de los ríos Mendoza y Tunuyán<sup>99</sup>.

Bravo y de Lucía, por su parte, pronto se consagraron en el ámbito nacional. Sus exposiciones en Buenos Aires en 1920 y 1922 fueron ampliamente celebradas. Además del entusiasmo que habían despertado sus obras, fieles interpretaciones de un *arte regional*, habían conquistado un puesto de honor para Mendoza en el plano nacional. Como un reproche a la indiferencia oficial, en diversas notas se acentuará reiteradamente la ausencia de apoyo:

*Si algo los evoca y los consagra como altos ejemplos de nobles perseverancias y de generosos actos, es pensar que ambos nada deben al gobierno, a las instituciones y a la sociedad; ellos son hijos de su propia labor y de su ardiente anhelo de ser y de triunfar, y sin haber frecuentado escuelas, academias o institutos, han llegado a un dominio alentador y brillante de la pintura...*<sup>100</sup>.

A medida que pasaban los años resurgía con mayor urgencia el interés por contar con una academia. Lahir Estrella manifestó su preocupación por *continuar la obra educativa, tan necesaria en el pueblo para la comprensión de sus valores*<sup>101</sup>. Fue él mismo quien tomó la

<sup>98</sup> Morales Guiñazú, 1943: 450 (el destacado es nuestro).

<sup>99</sup> Gómez de Rodríguez Britos, 1999: 22.

<sup>100</sup> La Quincena Social, "Fidel de Lucía y Antonio Bravo", Nº 35, 15 de octubre de 1920.

<sup>101</sup> Estrella, 1961: 42.

iniciativa, creando en 1933 la Asociación Artística de Pintura al Aire Libre (conocida como Escuela de Pintura al Aire Libre) cuyas clases se dictaban en el Parque General San Martín, y que congregó durante varias décadas una juventud ávida de encauzar sus inquietudes artísticas. El mismo año, se creó la Academia Provincial de Bellas Artes, entre cuyos miembros fundadores se encontraban Lahir Estrella, Juan José Cardona, Antonio Bravo y Fidel de Lucía, quienes se desempeñaron por muchos años como docentes de la misma.

Todo esto nos llama a realizar un último balance: de los cinco artistas que participaron en la Academia y el Salón, cuatro impulsaron la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes, la cual también se dio por el empuje de los mismos artistas, ya que la oficialización se produjo dos años después de su creación. Ello permite develar el impulso que los propios artistas dieron a lo "oficial", es decir, a la creación de instituciones artísticas dependientes del Estado. La concepción tradicional que explica la formación de instituciones oficiales desde "arriba", debe ser reconsiderada en cada caso, que, como el presente, estuvo impulsada desde "abajo". Tanto la Academia de 1915 como el Salón de 1918 demuestran claramente que el impulso por lo "institucional" fue el proyecto y fruto del esfuerzo y tesón de los artistas locales. Aunque en esta etapa las instituciones no llegaron a sostenerse en el tiempo, fueron un paso fundamental para la posterior creación y consolidación del campo artístico.

**Fuentes:**

Catálogo del "*Primer Salón Anual de Bellas Artes de Mendoza*". MCMXVIII. Mendoza, Talleres Gráficos de la Escuela Alberdi, 1918.

Dirección General de Escuelas (1915-1918). *Libro copiator*, Mendoza.

Fader, Fernando. *Documentación existente en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader"*.

La Nación (s/f). *Número especial del Centenario 1810-1910*, Buenos Aires.

Provincia de Mendoza (1910). *La provincia de Mendoza en el Primer Centenario de la Independencia Nacional 1810-1910 [Álbum del Centenario]*. Mendoza.

Registro Oficial de la Provincia de Mendoza, 1897-1915.

**Periódicos:**

El Debate

La Montaña  
 La Opinión  
 La Palabra  
 La Tarde  
 Los Andes  
 Nuevos Rumbos

Lemos, Alejandro (1922). "La pintura en Mendoza y los pintores. Crónicas del tiempo viejo". En *Diario Los Andes*, Mendoza, 2 de julio, pp. 11-12.

Lupi, Angel (1918). "Salón de Bellas Artes (Apuntes)". En *La Montaña*, Mendoza, 6 de agosto, p. 1.

Méndez Calzada, Enrique (1918). "Primer salón de Bellas Artes de Mendoza. Primera sala", y "Primer salón de Bellas Artes de Mendoza. Segunda sala". En *Los Andes*, Mendoza, 2 de agosto, p. 3 y 6 de agosto, p. 3.

#### **Revistas:**

Alberdi  
 Athinae  
 El Hogar  
 La Semana  
 La Quincena Social  
 Nosotros  
 Plus Ultra

#### **Bibliografía**

Academia Nacional De Bellas Artes, *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Vol. V y VI.

Barash, Moshe (1991). *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.

Benchimol, Silvia (1999). "Breve cronología del arte en Cuyo". En *Catálogo Arte de Cuyo*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, pp. 19-27.

Bertoni, Lilia Ana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

- Boime, Albert (1996). *Historia Social del Arte Moderno*. Madrid: Alianza, 2 vol.
- Bourdieu, Pierre (1971). *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, "Sociología del Arte". Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brughetti, Romualdo (1991). *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Burucúa, José (1999). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Sudamericana, 2 vol.
- Calvo Serraler, Francisco et al. (1993). *Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets.
- Castelnuovo, Enrico (1988). *Arte, Industria y Revolución. Temas para una historia social del arte*. Barcelona: Península.
- Cordoba Iturburu, Cayetano (1978). *80 años de Pintura Argentina*. Buenos Aires: Librería de la Ciudad de Buenos Aires.
- Crow, Thomas (1989). *Pintura y sociedad en el Paris del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.
- Cueto, Adolfo (1998). *Historia Institucional de Mendoza. Ministerio de Cultura y Educación*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, Vol. 1.
- Di Benedetto, Antonio (1957). "Las artes plásticas en Mendoza". En *Los Andes. 75 años al servicio de Cuyo*. Mendoza: Los Andes.
- Espantoso Rodríguez, Teresa y otros (1999). "La trastienda del Centenario. Dimes y diretes de una contienda internacional", en *VIII Jornadas de Teorías e Historias de las Artes-CAIA*. Buenos Aires: inédita.
- Estrella, Vicente Lahir (1961). "Reseña del movimiento plástico mendocino". En *El Tiempo de Cuyo* (Edición Extraordinaria). Mendoza, pp. 42-43.
- Flores Ballesteros, Elsa (1998). "Latinoamérica: construcción de modelos. De la «tradición de lo nacional» a la tradición de lo Latinoamericano". En *Estética y crítica. Los signos del Arte*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 175-187.

- (1993). "En torno a la problemática del Arte Latinoamericano". En *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Nº 4. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, pp. 11-17.
- Fontana, Esteban (1992). "La Universidad. Sus orígenes". En *Colección Primera Fila* (fascículo). Mendoza.
- Francastel, Pierre (1970). *Historia de la Pintura Francesa*. Madrid: Alianza.
- Funes, Lucio (1947). *Recuerdos del pasado*. Mendoza: Best.
- García Canclini, Néstor (1988). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta (1964). "Fidel de Lucía". En *Cuadernos de Historia del Arte*. Nº 4. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 67-79.
- (1971). "Un pintor mendocino: Vicente Lahir Estrella". En *Cuadernos de Historia del Arte*. Nº 10. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 57-66.
- (1986-87). "Extranjeros en el campo de las Artes Plásticas a principios de siglo en la provincia de Mendoza". En *Cuadernos de Historia del Arte*. Nº 12. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 97-115.
- (1997). *Las Galerías de Arte en Mendoza*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- (1999). *Mendoza y su Arte en la Década del '20*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- (2008). *Mendoza y su arte en la década del '10*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Gutiérrez, Ramón (dir.) (1997). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Martínez, Pedro y otros (1979). *Historia de Mendoza*. Buenos Aires: Plus Ultra.

- Morales Guiñazú, Fernando (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Junta de Estudios Históricos de Mendoza.
- Organbide, Pedro y Yahni, Roberto (1970). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.) (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Pevsner, Nikolaus (1972). *Las Academias de Arte*. Madrid: Cátedra.
- Romera de Zumel, Blanca (1961). "El arte en Mendoza: el pintor Antonio Bravo". En *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza. N° 1. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 93-108.
- (1969). "El arte en Mendoza en el siglo XIX: exposiciones oficiales". En *Cuadernos de Historia del Arte*. N° 8, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 65-73.
- (1998). "La enseñanza de las Artes Plásticas en Mendoza". En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Tercera Época, n° 2, Mendoza, pp. 223-248.
- Romera de Zumel, Blanca y Gómez de Rodríguez Britos, Marta (1999). *Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1919*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- Scokin de Portnoy, Mirta (1970). "Pintura en Mendoza: Elena Capmany de Olaechea". En *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 9, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, pp. 75-79.
- Venturi, Lionello (1977). *Historia de la Crítica del Arte*. Barcelona: Gili.
- Wechsler, Diana (comp.) (1998). *Desde la otra vereda*. Buenos Aires: Ediciones El Jilguero.

