

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO MENDOCINO: ANÁLISIS DE LA REVISTA *MEDIODÍA*

Natalia Soledad Encinas

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

Resumen

Mediodía, Revista de Arte y Literatura se editó en Mendoza entre diciembre de 1954 y mayo de 1955. La revista trascendió, fundamentalmente, por las ilustraciones e intervenciones que en ella realizaron miembros del Taller de Arte Popular Realista (TAPR), encabezado por Luis Quesada, y por encontrarse allí el programa ideológico del Club de Grabado de Mendoza (CGM). Sin embargo, entendemos que *Mediodía* constituye un valioso testimonio en tanto permite leer –a través de los discursos textuales y gráficos– importantes consideraciones respecto de las tensiones del campo artístico mendocino hacia 1954-1955. En esos años identificamos en Mendoza la emergencia y puesta en circulación de dos proyectos artísticos singulares: el encabezado por Luis Quesada, que adscribía entonces a las propuestas del realismo socialista; y otro, impulsado por César Jannello y Abdulio Giudici, aglutinado en torno a la propuesta del arte concreto, la arquitectura moderna y el diseño. Asimismo, partimos del supuesto de que, aún dentro del programa realista, las intervenciones del TAPR y futuro CGM representan una propuesta renovadora y rupturista respecto de la tradición artística local, especialmente en cuanto a la concepción de lo “popular” y la función del arte.

Palabras clave: arte, representación, revista, tradición, modernidad.

Mediodía, Revista de Arte y Literatura se editó en el departamento de Maipú, en Mendoza, entre diciembre de 1954 y mayo de 1955. Dirigida por Juan Valentín Coletti y con colaboraciones de muchos jóvenes artistas y escritores locales, la revista trascendió, fundamentalmente, por las ilustraciones e intervenciones que en ella realizaron miembros del Taller de Arte Popular Realista (TAPR), encabezado por Luis Quesada, y por encontrarse allí el programa ideológico del Club de Grabado de Mendoza (CGM) (1). Sin embargo, entendemos que pese a que la publicación no prosperó en el tiempo, y por lo tanto sería una falacia hablar de su calado en el campo cultural local de la década del 50, *Mediodía* constituye un valioso testimonio en tanto permite leer –a través de los discursos textuales y gráficos– importantes consideraciones respecto del campo artístico mendocino hacia 1954-1955. En esos años, identificamos en Mendoza la emergencia y puesta en circulación de dos proyectos artísticos singulares: el que ya señalamos, encabezado por Luis Quesada y que adscribía entonces a las propuestas del realismo socialista; y otro, impulsado por César

Jannello y Abdulio Giudici, aglutinado en torno a la propuesta del arte concreto, la arquitectura moderna y el diseño (Jorajuría, 2012).

La revista *Mediodía* refleja, en el campo artístico local, una polarización similar a la que tuvo lugar en la gráfica en Buenos Aires por esos años en torno a la oposición figuración/abstracción. Si bien en el campo porteño dicha polarización en las artes plásticas ya estaba saldada en la década del 50, en Mendoza –por situaciones que procuraremos explicar– la discusión se refiere a las artes visuales en general, incluida tanto la plástica como el grabado. Con el objetivo de ampliar las perspectivas y el conocimiento del campo de las artes visuales en la provincia de Mendoza alrededor de esta discusión, emprendemos un análisis de los discursos textuales y gráficos de la publicación. Sostenemos aquí el supuesto de que *Mediodía* representa algunas de las más importantes tensiones y discusiones que conformaron el campo artístico local hacia mediados de 1950 y que, en este escenario y aún dentro del programa realista, la revista permite vislumbrar que las intervenciones del TAPR y futuro CGM representan una propuesta renovadora y rupturista respecto de la tradición artística local, especialmente en cuanto a la concepción de lo “popular” y la función del arte.

1. La polarización figuración/abstracción en el campo porteño

Es importante, para comenzar, hacer algunas consideraciones en relación con el campo artístico porteño donde en el seno de las artes pictóricas la discusión realismo/abstracción había tenido lugar en la década anterior. *Arturo. Revista de Artes Abstractas* había aparecido en Buenos Aires en el verano de 1944 instalando un proyecto de vanguardia en torno a un ideario transformador que incorporaba un proyecto internacionalista. La revista rechazaba abiertamente el realismo, que había ocupado un lugar dominante hacia fines de los años treinta. En este escenario, cuando la abstracción ya era conocida, aunque de forma no hegemónica en el medio, *Arturo* se presentaba como un proyecto de vanguardia que confrontaba directamente con la tendencia realista (García, 2011). La ruptura tuvo lugar y “a fines de los cincuenta, la abstracción pictórica –en sus vertientes geométrica y lírica– conformaba una orientación dominante para la plástica local” (Dolinko, 2012: 116). No fue así en el campo de la gráfica artística donde había primado, históricamente, la representación figurativa y narrativa, y por estos años la abstracción comenzaría recién a abrirse paso. Silvia Dolinko (2012) explica que si bien esta apertura, a fines de los cincuenta, parecería un arribo tardío a nuevas formas de representación, considerando la historia de la disciplina comportaba un importante quiebre en relación con el canon gráfico tradicional. Esto generó resistencias por parte de la “ortodoxia de la disciplina”: “planteado en términos de oposición figurativos/abstractos, sus lecturas forzaban una división del campo gráfico” (Dolinko, 2012: 117). Esta ubicaba, de un lado, a quienes seguían la línea tradicional del grabado, vinculada al contenido popular, el carácter documental y combativo; y, de otro, a quienes incursionaban en la abstracción y a los artistas, como Alberto Nicasio y Adolfo Bellocq, que acusaban de preocuparse por los “puros valores estéticos”, “medio de diversión de formas y complemento de colores”, arte “vacío de intención” o “hueco de mensajes” (Dolinko, 2012: 117).

2. Mendoza, 1955: un campo en transición

La tradición pictórica local conocida como “Escuela de paisaje mendocino” y la pintura de tipos típicos autóctonos habían surgido en Mendoza hacia 1910 en torno a la reivindicación de la identidad nacional propuesta para el centenario de la Revolución de Mayo. En las décadas siguientes, el campo se había ido consolidando a partir de la creación de asociaciones, instituciones educativas y salones artísticos (“200 años”, 2010). La oficialización de la enseñanza artística en la provincia tuvo lugar recién al finalizar la década del 30, cuando se gestó, en el marco de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), la Academia Nacional de Bellas Artes, luego denominada Escuela Superior de Bellas Artes (Jorajuría, 2012).

Y aunque hay antecedentes de algunas incursiones en nuevas formas de representación vinculadas a la abstracción en las décadas anteriores, no es hasta los 50 que dicha apertura, y ruptura respecto a la tendencia artística heredada, se pone en discusión en el campo artístico local. Aquí, hasta la década del 40 la figuración fue la estética dominante en las artes visuales. Antes, en la década del 30, Azzoni había incursionado en cierta tendencia hacia la abstracción, pero sin llegar a la no figuración; en la década siguiente, Julio Suárez Marzal pintaba una serie de imágenes valoradas por sus nexos entre la figuración y la abstracción. Recién en 1952, se anuncia en la prensa local la “Primera exposición de Arte Abstracto en Mendoza” en la que participan María Fraxedas y Abdulio Giudici, aunque desde comienzos de la década el diario *Los Andes* utiliza conceptos vinculados a la abstracción en relación con obras de artistas como Marcelo Santángelo y Elio Mirrado. A la vez que desde 1948 la tendencia concreta está presente a través de la acción educativa de César Jannello en la Escuela de Artes Plásticas de la UNCuyo (Agüero, 2009). Sin embargo, recién hacia 1950 la polarización figuración/abstracción se instala de lleno en el campo artístico mendocino.

Por todo ello, el debate abstracción/realismo que tiene lugar por estos años en Mendoza puede considerarse como manifestación de una transición: finalización de una fase representada por la tradición pictórica local (heredera de exponentes como Antonio Bravo, Fidel De Lucía, Roberto Azzoni, Vicente Lahir Estrella –Escuela de Paisaje Mendocino–, y Ramón Subirats y Fidel Roig Matons –pintura de tipos autóctonos–) e inicio de otra vinculada al modernismo en la que incluiremos tanto los planteos cercanos al arte abstracto como, en el otro extremo, los del TAPR y el CGM.

3. Mediodía, entre la tradición y la modernidad

Artistas de distintas disciplinas que coincidían en el departamento de Maipú a comienzos de los 50 se reunían frecuentemente a debatir sobre algunos temas de actualidad. Los puntos de unión entre ellos eran el arte y los ideales políticos en tiempos en los que –más allá de las distintas filiaciones partidarias de quienes asistían a los encuentros– el “pueblo” y lo “popular” habían emergido como categorías de discusión política y artística. La presencia del poeta Armando Tejada Gómez en las reuniones, así como su

participación en la revista, no es un dato menor en esta emergencia de lo “popular” a la que hacemos referencia. Tejada Gómez también vivía entonces en Maipú y frecuentaba el grupo del que participaban Luis Quesada, el artista José López Díaz y el escritor Juan Coletti, entre otros.

Cabe recordar que por esos años se gestó en Mendoza, con Tejada Gómez como uno de sus protagonistas e ideólogos, el *Nuevo Cancionero Cuyano*. Las referencias a este movimiento exceden el análisis de la publicación que llevamos a cabo, pues este transita otros caminos teniendo como anclajes fundamentales la música y la poesía y, como objetivo, la renovación de la canción popular (García, 2006). Sin embargo, como esbozamos, la participación de Tejada Gómez en *Mediodía* y en este grupo de artistas e intelectuales es significativa para reconstruir el contexto de aparición de la publicación, fundamentalmente en tanto contribuye a describir el espíritu que movilizaba a quienes participaron de la revista. Conceptos como “artista popular”, interacción entre “artista” y “pueblo” y una serie de consideraciones al respecto estarían presentes en las discusiones del grupo que por aquellos años se reunía en Maipú, pues formaban parte de los textos de Quesada y Coletti (aún vinculado el primero al PC y el segundo al peronismo), así como del “Manifiesto del Nuevo Cancionero Cuyano” que se que se lanzó en 1963. Las utopías, el viraje a lo popular y los ideales de renovación fueron parte del campo cultural de mediados de la década del 50, y *Mediodía* fue reflejo y parte de dicho escenario.

3.1. Nace una revista cultural

Mediodía apareció en Maipú en diciembre de 1954:

MEDIODIA, símbolo de una juventud ansiosa de superación, pródiga en esfuerzos, llega en su primer número, para entregarle los primeros frutos de su joven cosecha [...]. Tan solo ansiamos que nuestra revista sea el móvil portador de la cultura para todos aquellos que tengan accesible la avidez de intercambiar la *sombra* por el *ser*.

Las palabras de la primera editorial describen el espíritu que animó al proyecto sin hacer “declaración de principios ni de escuelas literarias”, pues *Mediodía* se presentaba “abierta desde ya a todas las inquietudes artísticas y literarias” (1954: 3). Se publicaron en total seis números (los números 5 y 6 correspondientes a abril y mayo de 1955 aparecieron en una sola edición). Desde el primero al último se consigna que fue publicada por el “Círculo Literario Juvenil”. Coletti explica que tal Círculo no llegó a existir realmente y relata cómo fue el nacimiento de la revista:

Pocos meses después de cumplir con el servicio militar, en 1954, me reuní en la casa de Luis Carnevale con un grupo de jóvenes, amigos, lectores y aspirantes a ingresar al fascinante y por entonces casi inaccesible mundo de la literatura. Como consecuencia y fruto del agitado debate,

decidimos fundar el Círculo Literario Juvenil y editar una revista. Eso fue todo ya que no volvimos a reunirnos y el proyecto cayó al vacío. De modo que por mi cuenta, al poco tiempo decidí editar una revista de arte y literatura. Un proyecto ambicioso para un hijo de contratistas de viña [...]. Tenía 22 años y muchos deseos de escribir y publicar (entrevista personal, 21 de junio de 2013).

El logotipo lo diseñó José López Díaz por pedido de Coletti. El director cuenta que para ese primer ejemplar preparó algunos textos y pidió colaboraciones literarias y fotografías de pinturas a sus amigos y artistas de Mendoza. Después, el círculo de participantes se fue ampliando. Coletti recuerda que posiblemente cada edición no superara los 300 ejemplares y que habrían llegado a tener unos 50 suscriptores. El mismo director ofició de diagramador, comercializador y vendedor (entrevista personal, 21 de junio de 2013). La revista contó con auspiciantes en cada número.

Su director recuerda que en la medida en que *Mediodía* se iba haciendo conocida fue despertando el interés en el campo cultural, hecho que corroboran las destacadas colaboraciones que la revista llegó a tener. Sin embargo, las dificultades económicas truncaron la continuidad del proyecto. De todos modos, hoy Coletti valora aquella experiencia como “un paso adelante” en sus propósitos y en su formación como escritor, ya que ese mismo año escribió *Canto Labriego*, su primer libro, editado en octubre de 1955 por la imprenta y editorial Gildo D’Accurzio y que contó con ilustraciones de José López Díaz y Luis Quesada, fruto del encuentro de esos tiempos y de una amistad que perduró con los años (entrevista personal, 21 de junio de 2013).

3.2. Discursos textuales

A lo largo de sus números la revista cuenta con colaboraciones de José Edmundo Díaz, Amelia de la Peña, Antonio Aberastarain, Francisco Martín, Gloria Timonieri, José López Díaz, Clemente Armando Oliva, Julio Fernández Peláez, Gilda Bombadre, Alfredo Bufano, Guido Cinti, Gerardo Chisari, Luis Quesada, Armando Tejada Gómez, Yago Salazar, De la Motta, Iris Peralta Andrade y Bartolomé Romero. Muchos de estos nombres no hicieron mella en el campo artístico, pero otros se convirtieron con el tiempo en destacados referentes culturales de la provincia. Hay también algunas notas sin firma que probablemente puedan ser atribuidas al director. En el número 3 hay un cuento escrito por “un destacado pintor abstraccionista de Mendoza” (p. 13) del que Coletti no recuerda el nombre.

El número de páginas varía entre 12 y 16. La revista no tiene una estructura uniforme en todos sus números, pero hay algunas secciones fijas. Entre las que podemos identificar están la “La página del cuento”, páginas de poesías, notas dedicadas a las artes visuales y notas de opinión sobre temas de actualidad cultural (teatro, cine, danza y música, plástica). En el análisis de los discursos textuales nos detendremos, fundamentalmente, en aquellas notas referidas tanto al arte en general como a las artes visuales en particular, en tanto aportan datos significativos para reconstruir y resignificar el campo de las

artes visuales en Mendoza en el tiempo en que se publicó *Mediodía*. Para ello, hemos elaborado una serie de categorías temáticas que emergen de dichos discursos textuales.

a. Línea editorial: ideales modernos y el “pueblo” peronista

De un primer número en que poco se dice respecto de los principios que guían la revista, la línea editorial se irá explicitando con el correr de los números. Es explícita la concepción universalista del arte que anima a la publicación. También su carácter juvenil, etapa a la que se asocian valores como “entusiasmo”, “optimismo” y “lucha por un gran ideal”. Se señala también el interés por la “reflexión de la realidad” (n.º 2). En el número 3 se especifica que el destinatario es el “pueblo”, el “hombre sin distinción alguna”. Asimismo, es explícita la concepción sobre cultura, “arte y progreso” (título de la editorial n.º 4): “El pulso del progreso de los pueblos es la cultura. Un pueblo sin cultura es un pueblo necesariamente muerto” (n.º 4).

Es claro, a través de sus editoriales, el anclaje de *Mediodía* en los principales valores de la modernidad: progreso, humanismo (“El hombre sigue siendo hombre”, “...vienen a recordarle al hombre que aún es hombre”, n.º 3). También, desde una exaltación y predilección nacionalista romántica típica del período peronista, la paradoja de una concepción de “pueblo” tal como la entendía la Ilustración, en tanto lo popular se concibe como in-culto, sintetizando todo aquello que la razón viene a eliminar (Martín-Barbero, 1991). Florencia Fiorucci (2008) explica que durante el gobierno peronista el Estado abonaba la idea de que existía una cultura superior, legítima, a la que había que posibilitar su acceso por parte del “pueblo”, capacitando a las masas para que se ilustraran. Es ésta la concepción del arte que podemos leer en la línea editorial *Mediodía*, que se propone llevar la luz del progreso, representada por la cultura, al pueblo.

No queremos dejar de resaltar la función social atribuida al artista que se plantea desde la editorial: “el artista representa la valoración sensitiva del conglomerado humano. El artista lucha siempre por la conquista de un mundo mejor. Por eso el tamaño sacrificio de imponer el arte y la cultura en los pueblos” (*Mediodía*, n.º 4).

b. Tradición versus renovación artística

Esta polémica se instala en *Mediodía* a partir del segundo número con un cuento de Juan Coletti que relata una historia en la que, en clave de relato de ficción, se hace referencia a la discusión tradición/innovación (representada esta última por la abstracción) en el campo artístico local. El relato evidencia una concepción peyorativa respecto a las vanguardias artísticas “de origen europeo” por parte de ciertos actores del campo artístico de entonces –entre los que se cuenta el autor–. Siguiendo el cuento, los valores y características atribuidas por este sector a cada uno de los polos de esta oposición son:

Arte tradicional: “fructífero” con efectos positivos en la sociedad, “parte de una doctrina trascendente”, “fundamental”.

Arte vanguardista: “extravagante”, “innovador”, “basado en teorías en boga en nuevos ambientes”, vistoso en la forma, pero sin beneficios para la sociedad, “continuación de una orientación comenzada en Europa”, “corriente renovadora”, “una moda” (efímero), “intrascendente”.

Indudablemente la polémica estaba instalada en el campo artístico de entonces y el tono irónico del cuento nos hace pensar que seguramente las discusiones a favor y en contra hayan sido el asidero del que el autor tomó algunas de las expresiones que utiliza en el cuento. Suponemos que el relato generó cierta rispidez porque en el número 3 aparece la “Continuación” del cuento, una participación anónima de un “pintor abstraccionista”. El relato es significativo en tanto nos permite dilucidar los argumentos de quienes incursionaban en las tendencias vanguardistas en Mendoza. Desde esta perspectiva, a favor de la abstracción, las características atribuidas a la dicotomía son las siguientes:

Arte tradicional: “útil”, crítica y calumnia al “arte innovador”.

Arte vanguardista/moderno: “sin utilidad práctica”, brinda un “fruto espiritual”, prevalece “la belleza, la forma y el color”, terminará por ser respetado e incluso tendrá adeptos entre los que en ese momento lo rechazan. La tensión entre estas dos tendencias también puede seguirse a lo largo de otras notas. De hecho, *Mediodía* se construye en esa tensión: si bien es moderna en cuanto a ideales, adhiere de forma general a cierta tradición artística a la que rinde culto a través de varias de sus notas. En el número 3 hay un poema de Alfredo Bufano dedicado a Fernando Fader; también una nota sobre dos artistas plásticos sanjuaninos que pintan “paisajes, figuras y naturalezas muertas” (pp. 8 y 9), claros temas de la tradición pictórica local. En el número 4, hay una nota de López Díaz dedicada a Vicente Lahir Estrella, representante de la misma tradición. Sin embargo, en su afán pluralista, a lo largo de los números se da lugar también a notas a favor de las vanguardias.

c. Polémica figuración/abstracción

Esta polémica es construida a través de artículos de los artistas Guido Cinti y Luis Quesada en la sección titulada “Opiniones...y paleta moderna”. El primero de ellos es de Cinti y en él el artista señala que es una “vieja distinción” la que separa en pintura y escultura “la forma del contenido”, mientras que en la actualidad a los “valores compositivos colorísticos” se les da “un valor primario y exclusivo. Ellos son los que forman la obra de arte”. En relación con su práctica, dice: “estoy tratando de salir de la educación tradicional recibida en la academia, encaminándome hacia al arte abstracto”. Finalmente, afirma que “en el arte moderno no se pierde el contenido humano, sino que se expresa de otra manera. De una manera todavía ignota al grueso del público, pero que será la manera del mañana” (n.º 3, p. 10).

En el número 4, Luis Quesada responde a los planteos de Cinti refiriendo también “a la relación de contenido y forma”, y señala que “es aventurado asegurar que existan formulaciones absolutas [...] por las que se prueba que los valores formales de una obra artística configuran la calidad del trabajo”. Afirma que “la unidad de la obra de arte es indestructible en lo que a forma y contenido se refiere y únicamente

podemos aceptar como obra artística, aquellos trabajos en que la forma es el andamiaje natural por el cual se expresa el contenido y viceversa". Justifica su postura señalando que "el arte es una forma de la conciencia social y que, como tal, está ligado a los sentimientos, tradiciones y concepción que de la vida y la humanidad tenga un pueblo determinado". Y que "son muchos los pintores y teóricos contemporáneos que defienden la existencia y posibilidad de un arte representativo realista, con una temática ligada a las creencias así como a los grandes valores humanos". Aclara que "por temática o contenido no se debe comprender simplemente la idea central de un cuadro [...] sino también [...] la capacidad emotiva que un artista imprime a los elementos formales que emplea" (pp. 6 y 14).

Indudablemente, la polémica era tal que en el último número hay lugar para la réplica por parte de Cinti donde cita, textualmente, algunas frases utilizadas por Quesada en el artículo anterior. Cinti señala que cuando se pone adentro del contenido la emoción impresa por el artista a los contenidos formales "no se hace más que cambiar de nombre al valor expresivo de la forma y llamarlo contenido. [...] Por forma en la estética idealista no se entienden los elementos de dicho nombre, privados de cualquier emoción". Mientras que "los contenidos conceptuales pueden ser encarnados por cualquier forma, hasta la no artística". Y señala que "la estética realista se afirma en una idea central, es decir, en la definición del arte "como expresión de la conciencia social". Esto le deriva "de la inveterada y abusada costumbre de considerar la temática conceptual como elemento principal del arte". Finalmente señala: "lejos de mí el despreciar estos conceptos humanitarios y sociales [...] pero no puedo reconocerlos aclaradores y luminosos en temas de estética" (pp. 9-10).

Entre ambas posturas encontramos una nota del artista De la Motta en la que escribe:

"¿Y hoy? Un señor pinta una raya horizontal y otra vertical, divide y subdivide el cuadro en espacios armónicos, con un orden matemático; los colores son armoniosos y planimétricos, por una teoría fundamental de la pintura. Pero aún hay mucho más, y todo ello habría que respaldarlo con una gran literatura, o habría que fundamentar un cuadro con una conferencia magistral de arte concreto. Sin embargo, no todas las obras de arte concreto son de esta magnitud, hay una realidad en muchas de ellas. La plástica representativa adolece de los mismos defectos, según los casos" (n.º 4, p. 12).

d. El rol social del artista

El tema está presente en varios artículos, también vinculado a las dicotomías planteadas. Del lado de la defensa de la figuración aparece la idea de que el arte debe dar frutos, ser útil, otorgar beneficios para la sociedad (*Mediodía*, n.º 2). Mientras que el arte renovador, abstracto, tendría como fin la belleza, meros frutos espirituales (*Mediodía*, n.º 3).

La idea de una función social del arte se refuerza en las palabras de Quesada:

El valor principal del contenido en el arte es su capacidad de comunicación entre el artista y su pueblo, especialmente cuando aquel es capaz de interpretar los grandes temas populares nacidos de la tradición, y aquellos otros que contribuyen a unificar sentimentalmente a un grupo social, exaltando la vida y embelleciendo la existencia, conduciéndolo a afirmar su confianza en la humanidad [...]. El artista debe ser el realizador de la cultura, la sensibilidad y el alma de su pueblo (*Mediodía*, n. 4).

Mientras que para las tendencias modernistas, en palabras de Cinti,

Deber del artista es de ser primeramente buen pintor, buen músico, etc.; deber suyo es tener ideas claras y ajustadas sobre la estética; y cuando tenga verdadero sentido social creará formas de arte de auténtico valor artístico y también social, cualquiera sea su tendencia estética, hasta la abstracta" (*Mediodía*, n.º 5/6).

3.3. Aspectos visuales

Los primeros números de la revista son impresos solo en tinta negra. Desde el número 3 la tapa y la contratapa incorporan detalles en color rojo. Todas portadas incluyen una obra, en las cuales nos detendremos a continuación, para indagar, luego, las imágenes que aparecen en el interior de la revista.

a. Las portadas de *Mediodía*

Cada una de las tapas de la revista está ilustrada por la obra de algún artista local y ellas también dejan ver que la tensión tradición/renovación en la que se construye. El primer número lleva una ilustración de José López Díaz llamada *Tipo Regional* (Figura 1), que podemos ubicar dentro los lineamientos de la tradición pictórica local, explícitamente anclada en ella a través el título. La portada del número 2 se mantiene en la misma tradición, con una ilustración de Omar Reina del rostro de una muchacha (Figura 2). En el número 3 hay un quiebre visual en las portadas respecto a las dos anteriores. En este caso, aparece una obra de Guido Cinti, denominada *Parábola del criado deudor* (Figura 3), que remite a nuevas formas de representación (descomposición y recomposición geométrica), aunque sin que desaparezca la representación figurativa. Sin embargo, la tensión tradición/innovación volverá a manifestarse en la siguiente portada, que incluye la reproducción un óleo de Vicente Lahir Estrella, *Después de la tormenta*, la imagen de un típico paisaje tradicional (Figura 4). Finalmente, el número 5/6 lleva en su portada una obra de Zdravko Ducmelic, nuevamente una obra muy distinta a la anterior y, aunque también figurativa, compuesta solamente por finas líneas rojas sobre fondo negro (Figura 5).

Como observamos a nivel discursivo, *Mediodía* se propone ser pluralista, y así como da lugar a artículos de distintas posiciones respecto del arte también incluye diversidad de imágenes en sus portadas, que oscilan entre la tradición y cierta modernidad.

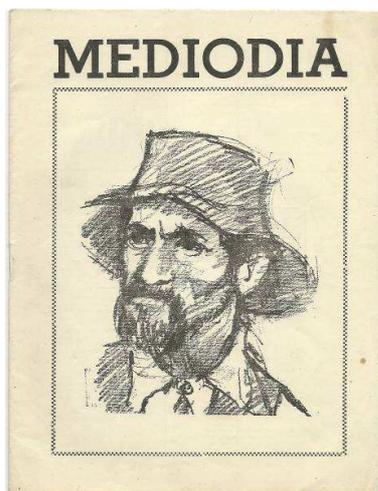


Figura 1: *Mediodía*, Mendoza, 1954.

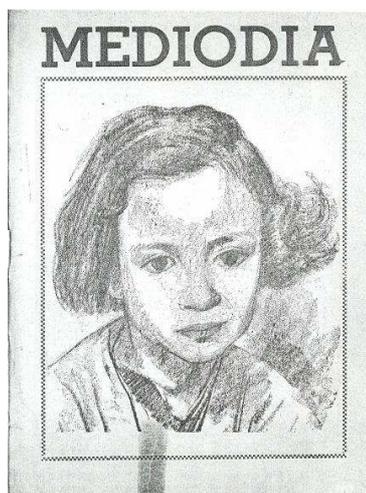


Figura 2: *Mediodía*, Mendoza, 1955.

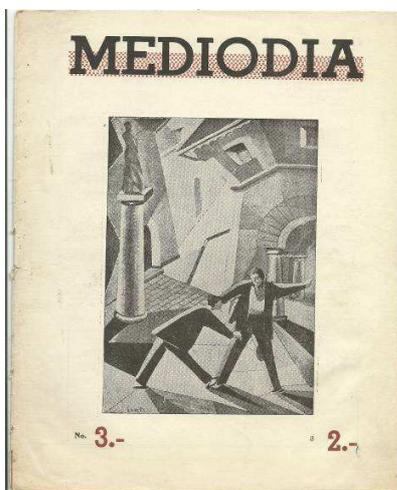


Figura 3: *Mediodía*, Mendoza, 1955.

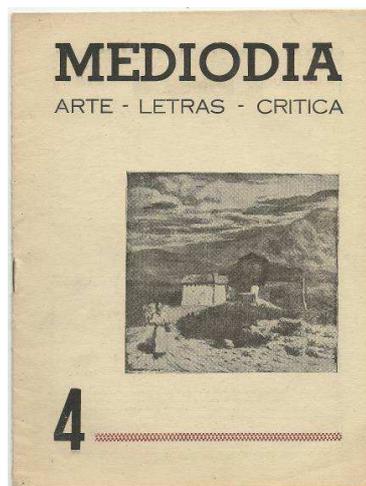


Figura 4: *Mediodía*, Mendoza, 1955

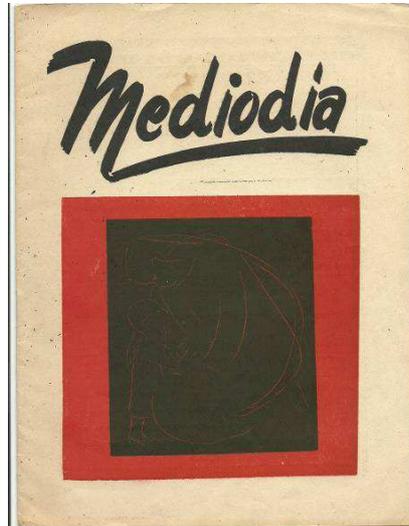


Figura 5: *Mediodía*, Mendoza, 1955.

b. Imágenes e ilustraciones

Hay, a lo largo de los números, un aumento en la cantidad de ilustraciones. Al igual que sucede con las portadas, varias asociadas a la tradición artística local, pero también otras que innovan, aunque sin alejarse de la figuración. En el número 4 destacan dos ilustraciones de José López Díaz muy distintas a la de la portada del primer número. La primera de ellas es el rostro de un hombre, pero ya no de un campesino cercano a los tipos regionales tradicionales como el de la primera portada, sino una imagen más sintética de un hombre con rasgos fuertes y mirada firme, más cercana a la iconografía típica del período peronista que a la tradición artística local (Figura 6). Esta imagen se vincula con el poema de Armando Tejada Gómez al que acompaña. Unas páginas más adelante, otra ilustración de López Díaz, también en relación con el cuento que aparece en la misma página: una madre con sus hijos, junto a un árbol, rezando plegarias por su marido muerto en una pelea, resuelta también de modo menos figurativo y a través de una serie de líneas (Figura 7). Siguiendo con esta estética, en los últimos dos números se incluyen una nueva ilustración de José López Díaz acompañando un cuento de Coletti sobre el encarcelamiento a los malos artistas y haciendo referencia a la destrucción de la cultura universal, también resuelta de modo más sintético (Figura 8). Hay además una ilustración firmada por Luis Quesada: la imagen de una madre en la naturaleza, bajo la luna, con su niño en brazos. Aquí también es claro el quiebre respecto de la tradición pictórica tradicional local, aún en la estética figurativa. (Figura 9). En el mismo número aparece, ocupando una única página (de hecho es la única imagen que tiene esta jerarquización hacia el interior de la revista), un “Grabado en

linóleoum del Taller de Arte Realista Popular". Es la imagen de un niño, iconográfica y temáticamente diferente a los tipos regionales representados por la tradición pictórica local (Figura 10).

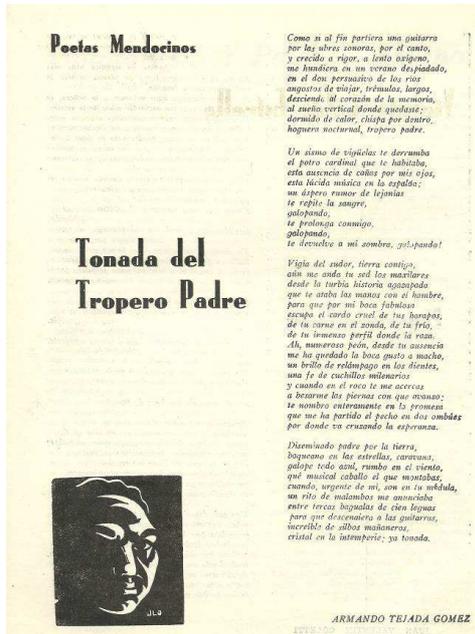
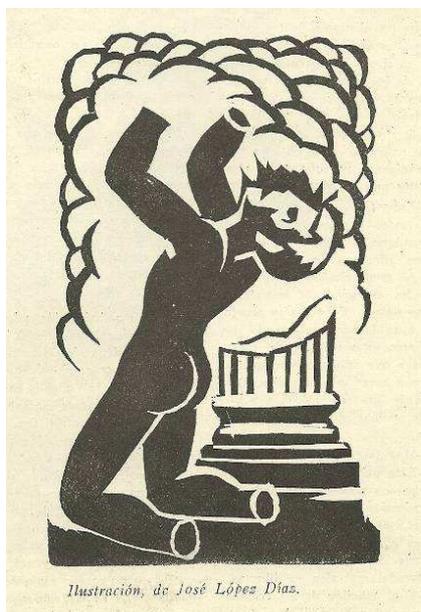


Figura 6



Figura 7

Figuras 6 y 7: *Mediodía*, 1955. Ilustraciones de José López Díaz



Ilustración, de José López Díaz.



Ilustración, de Luis Quesada.

XI. Revista *Mediodía*, Mendoza, 1955. Grabado en linóleoum del Taller de Arte Popular Realista

Fig. 8. *Mediodía*. Ilustración de José López Díaz Fig. 9: *Mediodía*. Ilustración de Luis Quesada



Figura 10: *Mediodía*. Grabado del Taller de Arte Popular Realista

4. El TAPR y los comienzos del Club del Grabado a través de *Mediodía*

En el último número de *Mediodía* aparece el artículo sobre los Clubes de Grabado que ha trascendido en investigaciones sobre el grupo (Marquet, 2002; Serbent, 2010; Jorajuría, 2012). El artículo, que escriben miembros del TAPR (sin ser firmado), es una invitación “a los artistas y al público de Mendoza para que apoyen la labor y las finalidades del club de grabadores”. Se trata de una nota en la que se dan a conocer los fines del proyecto. Señala como origen de los clubes de grabados al sindicato de pintores y grabadores mexicanos, luego su desarrollo en China, “como medio de comunicación con las grandes masas humanas para orientarlas cultural y políticamente”, y su aparición en el Brasil donde los clubes desarrollan “una obra de importancia”. Y especifica que la finalidad de estos clubes es la de lograr

... una mayor comunicación entre el artista y su pueblo a través de temas que por su carácter se identifiquen con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional. Temas que abarquen todas las manifestaciones de la actividad popular [...] todas aquellas cosas que permitan expresar con sentido propio las características de la vida de una región (*Mediodía*, n.º 5/6, p.6).

En relación con la polémica abstracción/figuración, en la nota se señala como otro de los objetivos de los clubes “lograr una expresión realista del arte como oposición a la penetración cada vez mayor del arte de mala calidad que empobrece la sensibilidad de la gente y [...] aquellas manifestaciones de arte que como las producidas por las corrientes formalistas, desvinculan al hombre de su conciencia social”. También se señala como otro de los fines el de ser una fuente de trabajo para los grabadores.

Es expresa la preferencia del grupo por el realismo, basada en la idea promovida por el Partido Comunista de que de esta forma el arte permitiría orientar cultural y políticamente a las masas. Además de esta influencia ideológica, los artistas que conformaban el TAPR y crearon el CGM habían sido formados por Sergio Sergi, quien cultivó la técnica xilográfica y reflexionó con sus alumnos sobre los vínculos entre arte y sociedad representando temáticas populares. También influyó en el artista mendocino del TAPR Abraham Vigo, que había sido integrante del grupo de los Artistas del Pueblo y que “se interesaba por producir una obra de carácter figurativo en diálogo con las propuestas del realismo socialista” (Jorajuría, 2012: 177).

El Club se puso en marcha en 1955 –meses después de la aparición de la nota en *Mediodía*– y su actividad de extendió hasta 1958. Tal el ideario de la revista, en un primer tiempo el grupo se abocó a la representación de imágenes vinculadas al imaginario del realismo socialista, y privilegió imágenes de trabajadores (Jorajuría, 2012). Asimismo, la investigadora mendocina Roxana Jorajuría (2012) señala que la declaración de principios publicada en *Mediodía* asumía el tono característico de los manifiestos producidos por las vanguardias artísticas.

Por todo ello, entendemos que este programa artístico fue un quiebre respecto de la tradición artística local, aún sin desprenderse en esta etapa del realismo. Desde la postura ideológica que el grupo mantenía es posible entender que, frente al avance de la abstracción, el TAPR haya defendido el realismo y resistido el formalismo. En este sentido, su producción estética no deja de ser innovadora y rupturista para la época en el campo local. En primer lugar, respecto a la concepción del artista y su rol social: “orientar cultural y políticamente (a las masas)” ([Quesada¿?], *Mediodía*, 1955, n.º 5/6, p. 6), “interpretar los grandes temas populares” (Quesada, *Mediodía*, n.º 4, 1955, p. 14), “exaltando la vida y embelleciendo la existencia, conduciéndolo (al pueblo) a afirmar su confianza en la humanidad” (Quesada, *Mediodía*, n.º 4, 1955, p. 14). Roles que no habían aparecido, hasta entonces, en la tradición artística local.

En segundo lugar, respecto a la representación de imágenes de trabajadores que privilegió el grupo, en las que se manifestó un cambio conceptual en relación con lo que se había venido realizando como tendencia

dominante hasta la década del cuarenta. La tradición pictórica había preferido la representación de ciertos “tipos típicos” pero, siguiendo la definición de Martín-Barbero (1991), representados al modo romántico, como idealización del pasado y revalorización de lo primitivo y lo irracional. El peligro de la concepción romántica de lo popular reside en que, al concebir a la cultura popular como autónoma, sin “contaminación y comercio” con la cultura hegemónica, se niega “el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia al pasado, cultura-patrimonio, folclore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo niño, primitivo” (Martín-Barbero, 1991: 20). Esta es la concepción de lo popular que subyacía a la tradición pictórica local y es con esta concepción que rompe el programa del TAPR.

Asimismo, hay que tener en cuenta que la inclinación ideológica del grupo tiene asidero en un contexto latinoamericano macro. Mariana Serbent (2010) detalla cómo, iniciada la Guerra Fría, un grupo de artistas e intelectuales comunistas latinoamericanos se alinearon en la defensa de la cultura y la paz mundial. Fueron quienes se reunieron en el “Congreso Continental de la Cultura” al que asistió Quesada en 1954. El comunismo de entonces impugnaba cualquier desvío del realismo social por burgués y formalista y, por ello, se conformó un circuito de resistencia al arte abstracto. En este escenario, “la imagen impresa y la producción del grabado jugaron un rol clave en la difusión de los lineamientos estético-políticos y en la conformación de un modelo posible de acción colectiva y consumo popular” (Serbent, 2010: 1007).

Sin embargo, hacia 1957, ante las rígidas y alejadas doctrinas del PC, estos artistas comenzaron a distanciarse del realismo socialista (Jorajuría, 2012). Y aunque el CGM había logrado poner en marcha un sólido programa artístico, sucumbió en el grupo una contradicción ideológica, puesto que mientras adherían a un arte de profunda comunicación con los sectores populares, el sector burgués se había convertido en el principal consumidor de sus grabados. Además, su estética no logró alejarse de los lineamientos hegemónicos que impulsaba el arte peronista de la década y con los que el grupo disentía (Jorajuría, 2012). Ante estas decepciones (a las que se sumó el conocimiento de una serie de excesos en el PC) y con otros proyectos en consideración, hacia 1959 Quesada decidió concluir con la actividad del CGM (Marquet, 2002).

5. Conclusiones

Mediodía refleja algunas de las principales discusiones del campo de las artes visuales a mediados de la década del 50 en Mendoza: tradición/innovación, figuración/abstracción/, utilidad/inutilidad del arte, arte comprometido/desvinculado de lo social. Podemos entender la publicación como actora y reflejo de un campo en transición y, por ello, en contradicción. La publicación no abandona la tradición, la reproduce, le rinde homenaje, vuelve a ella; sin embargo, tiene ideales modernos, es abierta y recibe en sus páginas divergencia de opiniones y posiciones a la vez que, lentamente, pareciera irse abriendo a nuevas formas de

representación, aunque sin llegar –e incluso discutiendo– a la abstracción. *Mediodía* está allí, en las tensiones del campo artístico local de entonces, *entre* lo tradicional y lo nuevo que está instalándose en Mendoza. Lamentablemente la revista no perduró en el tiempo, por lo que no podemos saber ciertamente de qué forma se hubiera resuelto tal contradicción. De todos modos, sus discursos nos permiten comprender los imaginarios textuales y gráficos que circulaban entonces, la polémica que generó en Mendoza la irrupción del arte abstracto, los argumentos a favor y en contra y, en ese sentido, consideramos que constituye un valioso testimonio que posibilita profundizar el conocimiento respecto de la historia del arte local.

Por otro lado, quisiéramos señalar que, con relación al campo artístico porteño, se podría pensar que la discusión figuración/abstracción es tardía en la provincia. Sin embargo, atendiendo a la historia del campo local, que había mantenido desde principios de siglo una importante tradición en la pintura de paisajes, tipos y costumbres; campo que se había profesionalizado recién desde finales de la década del 30 y se encontraba en los 50 en “vías de sistematización” (Jorajuría, 2012: 160), es factible comprender que la apertura hacia la abstracción haya llegado aquí algunos años después que en el campo pictórico porteño.

Es importante señalar, asimismo, que el TAPR por aquellos años privilegiaba el grabado como forma de expresión artística, preferencia que terminará por afianzarse con la creación del CGM. En este sentido, atendiendo a la tradición gráfica nacional y a la filiación política de izquierda del grupo, es comprensible la férrea defensa que los miembros del TAPR realizaron de la figuración y el realismo a mediados de los 50 cuando la polémica, en la gráfica porteña, estaba en curso. En este sentido, entendemos que los alegatos que expresan en el ámbito nacional Adolfo Bellocq y Alberto Nicasio respecto del grabado tradicional ante la apertura a la abstracción pueden leerse cercanas, y en sintonía, a las del TAPR. Y aunque en *Mediodía* Luis Quesada se refiere al arte en general, la producción de grabados a la que se encontraba mayormente abocado entonces el grupo (solo faltarían unos meses para la creación del CGM) nos permite circunscribir y comprender sus afirmaciones dentro de la tradición gráfica, especialmente aquella comprometida socialmente y de fuerte contenido ideológico como fuera la de los “Artistas del Pueblo” en Buenos Aires (2). Estableciendo relaciones y puntos de comparación con este grupo que ocupó un papel protagónico en los procesos artísticos en Buenos Aires en la década del 20 y principios del 30, podemos entender la defensa del realismo y opción por el grabado por parte del TAPR y el CGM en estos años. A la vez que consideramos a estos grupos, tanto por la nueva concepción de lo popular como por su compromiso social y la creencia en el arte como transformador de la realidad, como un proyecto renovador y rupturista respecto de la tradición artística en Mendoza y, por ello, un proyecto moderno hacia el interior del campo cultural local, aún en su privilegio de la representación figurativa.

Notas

(1) En la década del 50 se desarrolló en Mendoza un movimiento plástico que congregó a un grupo de jóvenes artistas con el ideal de acercar el arte al "pueblo", concebían la actividad artística como un trabajo social y como una producción colectiva. En este contexto, y a partir de la participación de Luis Quesada en el Congreso de Cultura realizado en Chile, en 1954, donde conoció a Diego Rivera y se relacionó con un grupo de grabadores brasileños que tenían experiencia en clubes de grabado, el artista impulsó y lideró el Club de Grabado de Mendoza. La idea de los clubes de grabado había sido muy difundida en América Latina, especialmente en México y en el Brasil. La difusión del CGM fue amplia, trabajaron activamente en él más de veinte artistas y en sus cuatro años de duración publicaron 38 grabados pertenecientes a más de treinta artistas (Marquet, 2002; Jorajuría, 2012).

(2) La adhesión a las ideologías políticas de izquierda articuló la obra y actuación del grupo "Artistas del Pueblo" dentro del campo plástico porteño de las primeras décadas del siglo XX, y le otorgó una central importancia al contenido de las obras –sosteniendo por ello una estética realista–, y prefirió la gráfica, en tanto obra múltiple alejada del mercado artístico tradicional, como forma de vehicular creaciones artísticas destinadas a concientizar a los sectores populares (Muñoz, 1997).

Bibliografía

- Agüero, Regina (2009), "De la A a la Z, cien años de cultura mendocina", *Diario Los Andes*, Suplemento "Cultura" (20 de junio) [en línea]. Disponible en: <www.losandes.com.ar/article/cultura-430268>.
- Dolinko, Silvia (2012), *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa.
- Fernández Peláez, Julio (1961), *Historia de Maipú. Mendoza*, Mendoza, D' Accurzio.
- Fiorucci, Flavia (2008), "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo", en Gené, Marcela y Moira Cristiá (coords.), *Debates. El Peronismo revisitado: nuevas perspectivas de análisis*, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/24372>>; DOI: 10.4000/nuevomundo.24372>.
- García, María Amalia (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- García, María Inés (2006), "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza", en *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM*, La Habana [en línea]. Disponible en: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/actasautor1.html>>.
- Gómez de Rodríguez Britos, M.; Scokin, M. y G. Verdaguer (2009), *Mendoza y su arte en la década del 50* Volumen 1, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Jorajuría, Roxana (2012), "Vanguardias situadas. Los años cincuenta en Mendoza entre diálogos nacionales e internacionales", en Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref.
- Martín Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.
- Marquet, María Clara (2002), "La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 2. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo [en línea]. Disponible en: <<http://bdigital.uncu.edu.ar/1290>>.

Muñoz, Miguel Ángel (1997), "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", *Revista Causas y azares*, n.º 5, Buenos Aires.

Serbent, Mariana (2010). "Chile, 1953: resonancias al sur. O modelo gaúcho y el Club de Grabado en Mendoza", *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* [en línea]. Disponible en: <http://cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_serbent_mariana_art.pdf>.

Videla de Rivero, Gloria (2000), *Revistas culturales de Mendoza*, Mendoza, EDIUNC.

"200 años de arte en Mendoza" (2010, 10 de julio). *Diario Los Andes*, Suplemento "Cultura".

Artículo recibido el 07/10/14 - Evaluado entre el 21/10/14 y 30/11/14 - Publicado el 21/12/14