

ARTE Y POLÍTICA: EL ARTE MENDOCINO DE LOS SETENTA

CENSURA, CIRCULACIÓN ALTERNATIVA Y DEBATES DEL PERÍODO

ART AND POLITICS ABOUT MENDOZA ART OF THE 70S

CENSORSHIP, ALTERNATIVE CIRCULATION AND DEBATES OF THE PERIOD

María Paula Pino Villar

mpaulapino@gmail.com

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y
Ambientales del CONICET.
Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Recibido 18/03/2016 | Aceptado 31/06/2016

RESUMEN

El trabajo aborda el campo artístico mendocino durante los años setenta, desde tres dimensiones complementarias: la censura como un factor que determina la circulación artística, el surgimiento entre los artistas de dinámicas de resistencia y los debates que estos sostuvieron en torno a su práctica. La censura institucional de los gobiernos de facto obligó a algunos artistas a resistir desde un circuito alternativo al que representaban las instancias oficiales.

Al mismo tiempo, en el contexto de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y el gobierno socialista de Salvador Allende, muchos artistas se volcaron hacia una activa militancia de izquierda. Surgía entonces un nuevo eje de discusión, vinculado al interés por definir la función del arte en una sociedad abatida por la violencia de los gobiernos militares.

PALABRAS CLAVE

Arte; política; Mendoza; años setenta; circulación

ABSTRACT

The present work is an approach to the art field in Mendoza during the 70s. The analysis perspective has three complementary dimensions: the censorship as a determinative factor of artistic circulation, the rise of resistance dynamics between artists, and the discussions than they held concerning their practice. The institutional censorship of the military dictatorship forced some artists to resist through an alternative circuit, different from those Institutions they represented.

Meanwhile, in context of the Cold War, the Cuban Revolution and the socialistic government of Salvador Allende, many artists became left-wing activists. Thus a new focal point in the discussion emerged, which was related with the interest to define the role of art in a violent social context of military dictatorship.

KEYWORDS

Art; politics; Mendoza; 70s; circulation



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Desde el diálogo entre arte y política este trabajo aborda las particularidades del movimiento artístico-visual en Mendoza, desde el golpe autodenominado Revolución Argentina (1966-1973) hasta el estallido de la última Dictadura Militar (1976). A su vez, este acercamiento se realiza desde tres dimensiones complementarias: la censura como factor determinante de la circulación artística en los años setenta, el surgimiento entre los artistas con dinámicas de resistencia y, por último, los debates que éstos sostuvieron en torno a su práctica.

En Mendoza, la censura institucional de los gobiernos de facto se hizo visible en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia. Algunos testimonios ratifican cómo las obras realizadas por personas que los organismos del estado dictatorial identificaban como «subversivos» fueron apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. También encontraron dificultades al postularse a los salones y a los certámenes más representativos del período. Esta situación dio lugar al surgimiento de un circuito artístico alternativo al de los museos provinciales, como estrategia de resistencia, que se constituyó alrededor de la sala de arte del Taller Nuestro Teatro (TNT), de galerías comerciales y de sedes sindicales, como fue el caso del Sindicato de Prensa.

Asimismo, la crisis económica, política y social que atravesaba el país condicionó la práctica artística en numerosos sentidos. Es importante observar el compromiso social que condujo a muchos artistas a realizar actividades en barrios humildes y a volcarse hacia una activa militancia de izquierda. Paralelamente, surgía un nuevo eje de discusión vinculado al interés por definir la función del arte en una sociedad abatida por la violencia de los gobiernos militares.

En el presente trabajo se aborda el campo artístico mendocino durante los años setenta desde tres dimensiones complementarias: la censura como un factor que determina la circulación artística, el surgimiento entre los artistas de dinámicas de resistencia y los debates que éstos sostuvieron en torno a su práctica.

LA CENSURA COMO CONDICIONANTE DE LA CIRCULACIÓN ARTÍSTICA

Cuando hablamos de *campo* nos referimos, en palabras de Pierre Bourdieu, a «ese espacio relativamente autónomo que es, la *mediación específica* [...] a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externa» (1990: 2). Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano introducen objeciones al concepto de *campo cultural* y hacen énfasis en «la coerción del sistema político sobre la *autonomía* relativa del campo cultural (y artístico) en América latina» (Sarlo & Altamirano en Giunta, 2001: 32). Nos interesa destacar el distanciamiento que enuncian estos autores respecto a la autonomía relativa del campo cultural con relación a las determinaciones externas, especialmente, respecto a la crisis política que atravesó la República Argentina bajo los gobiernos militares en los años sesenta y setenta, y que en Mendoza se reflejó en los casos que se describirán a continuación.

Existen convergencias en los testimonios de algunos artistas visuales, quienes al describir su experiencia se refieren a la dificultad que encontraron para exponer en los museos de la provincia en tiempos en que Mendoza fue intervenida y gobernada por militares (1966-1972; 1974-1983). Chalo Tulián (Pino Villar, 2015a; Pino Villar, 2015c) se refirió al modo en el que las obras de autores sospechados de adherir a partidos de izquierda fueron apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. Resulta significativo destacar que la acción de censura era pensada hacia la persona, no hacia las obras, que fueron de lo más diversas entre ellas, aunque sufrieron la misma suerte. Nos referimos a producciones que van desde un repertorio visual abstracto, geométrico o lírico, a otras figurativas, expresionistas o vinculadas al realismo social. En todos los casos, los criterios de visibilización/censura radicaron en la ideología que profesara o a la que públicamente se asociara el autor de la obra.

En consonancia con lo mencionado por Tulián (Pino Villar, 2015a) encontramos una declaración sobre el Salón Biental de Artes Plásticas de 1973, enviada a la revista *Claves* y firmada por un grupo de catorce artistas, en la que estos expresaban su disconformidad respecto del criterio para la aceptación de obras y para el otorgamiento de premios (Guitérrez, Scafati y otros, 1973: 39). Los autores destacaban la carencia de un criterio coherente, como la capacidad y la objetividad de la valoración crítica de los miembros del jurado, que según declaran los firmantes, tenían actuación en otras áreas de la cultura. Asimismo, hacían referencia a las contradicciones que se veían ya que obras

de un mismo artista que en otros salones habían sido premiadas, fueron directamente rechazadas. No se ha podido confirmar con documentos ni con fuentes orales la conformación del jurado del Certamen Bienal Municipal de 1973. Sin embargo, sabemos que desde 1969 la realización de éstos fue asumida por el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (Chiavazza, 2013). Asimismo, si consideramos como referencia la conformación del jurados en otros salones mendocinos del período, como el Salón Vendimia, encontraremos que estuvo integrado por seis miembros: uno elegido por los participantes, uno por los críticos de arte, un representante de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Provincia, uno escogido por la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, un delegado de la Dirección de Cultura y uno elegido por la Dirección Municipal de Promoción y Cultura de la Capital (Gómez Condeno, 2014).

La declaración de los artistas da cuenta del contexto institucional que generó polémica alrededor de la transparencia del concurso. El hecho de que no fueran aceptadas siquiera a participar obras de autores galardonados en salones anteriores, evidencia un cierto sesgo en la preselección ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

LAS ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA Y DE CIRCULACIÓN ALTERNATIVA

Esta situación de censura encubierta condujo a los artistas a buscar nuevos espacios de circulación que no los condenaran por su ideología. Entre ellos, encontraron galerías comerciales, sedes sindicales, como Sindicato de Obreros y Empleados Públicos de Mendoza (SOEP) y el Sindicato de Prensa y la sala del Taller Nuestro Teatro (TNT).

La sala del TNT se destacó por la concurrencia de artistas activos y por la calidad de sus instalaciones (Pino Villar, 2015a y 2015c). Con relación a esto, Fernando Lorenzo escribe en la revista *Claves* a propósito de su inauguración:

[...] esta galería excelente, montada sobre un pasillo lateral techado que corre a lo largo de la pequeña sala teatral. Por la gente que se desplaza en torno a este pequeño conglomerado de actores, titiriteros y cineastas, la galería de Nuestro Teatro ha de ser llamada a buenos acontecimientos de la plástica mendocina y nacional, pues la sala se cede gratuitamente y son los mismos plásticos los que deben organizarse en este sentido. Así lo quiere Carlos Owens, director de Nuestro Teatro, que aspira a transformar el pequeño reducto de calle San Juan N.º 927 en un emporio de creadores y gente de espíritu (1971: 2).

Lorenzo describe el interés del Director del TNT por generar un espacio de expresión y de circulación cultural. También destaca que eran los artistas los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorgaba plena autoridad para elegir y para presentar lo que consideraban meritorio. Otro aspecto original era que la sala se cedía gratuitamente a los plásticos, lo que la distinguía del funcionamiento usual en galerías comerciales.

El optimismo con el que Lorenzo presenta la galería de TNT fue acompañado por las numerosas y variadas exposiciones que se celebraron allí hasta 1974. Entre las más destacadas, podemos mencionar la realizada en agosto de 1972 con el apoyo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, en la que participaron catorce artistas y se expusieron diecisiete obras. Con relación a ella, Lorenzo destaca el éxito de ventas con más de un millón trescientos mil pesos recaudados y cuenta entre las obras vendidas «un Castagnino, un óleo de Nelly Álvarez, un grabado de Berni, dos litografías de Carlos Alonso y un Urruchúa» (1972: 2).

A poco de inaugurada la sala del TNT expusieron allí numerosos referentes mendocinos: Beatriz Santaella en junio, Carlos Alonso y Raúl Capitani en setiembre de 1972. En abril de 1973, Orlando Pardo, y en julio del mismo año, José Manuel Gil. Una de las exposiciones más reseñadas del período fue la muestra-homenaje al maestro Sergio Sergi, realizada en agosto de 1973, a poco de su fallecimiento. De ésta participaron cerca de sesenta artistas participaron, entre ellos, Carlos Alonso, Raúl Capitani, José Bermúdez, Luis Cíceri, Elvira Gutiérrez, Segundo Peralta, Luis Scafati, Eduardo Tejón, Chalo Tulián e Iris Mabel Juárez, Roberto Rosas, Elio Ortiz, Hernán Abal, Roberto Azzoni, Gastón Alfaro, Alfredo Ceverino, Víctor Delhez, Zdravko Dúcmelic, Carlos Ércoli, Rosalía Flichman, Ángel Gil, José Manuel Gil, María Filomena Moyano, Dardo Retamoza, Antonio Sarelli, Antonio Scacco, Juan Scalco, Enrique Sobisch, y Marcelo Santángelo, junto con muchos más (Alonso, Acevedo, Bermúdez y otros, 1973).¹

Entre las variadas actividades que se realizaron en el TNT, además de la realización de espectáculos teatrales –que fueron su principal actividad–, se proyectaron documentales y películas, se presentaron espectáculos musicales, se realizaron cursos y talleres. También se propulsó un certamen literario cuyo ganador, además de un premio en efectivo, era publicado en una tirada de dos mil ejemplares ilustrados por Sergio Sergi, Carlos de la Motta, Enrique Sobisch y Carlos Alonso, entre otros.

El TNT tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales hasta que, el 24 de septiembre de 1974, fue el blanco de un atentado realizado por el Comando Anticomunista de Mendoza (CAM). El estallido de una bomba redujo el edificio a escombros. En el Parte de Guerra N.º 4 que el comando paramilitar envió a la redacción del diario *Los Andes* el día siguiente al atentado, se explica:

[...] procedió, a las 3.40, a la voladura del edificio de calle San Juan 927, lugar donde funciona el *pseudo teatro TNT* aguantadero de la banda marxista-leninista que hace pocos días cometiera atentados con bombas incendiarias en el centro de nuestra ciudad (*Los Andes*, 25 de septiembre de 1974).

Las galerías comerciales también fueron una oportunidad de circulación en las que se exhibían obras para la venta. Entre las más conocidas, estaban Genesy, Patiño Correa, Galería Tres y Mai-Mai. Sin embargo, el accionar de éstas no fue una novedad en Mendoza, como atestigua el trabajo de Graciela Distéfano (2007) sobre la década del sesenta; tampoco lo fue el accionar de centros autogestionados similares al TNT, que se multiplicaron con el retorno democrático.

Lo que sí resulta una particularidad del período es la alianza que se gestó entre artistas y trabajadores para generar un acercamiento mayoritario a las artes. En este sentido, cabe destacar las exposiciones que realizaron en conjunto con el SOEP y el Sindicato de Prensa en 1974.

El 17 de junio de 1973, con motivo de celebrarse el primer aniversario del SOEP, se realizó una exposición en el salón del Diario *Mendoza* en la que participaron Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. Durante la ceremonia inaugural, representantes de la entidad gremial agradecieron la presencia de los artistas y uno de ellos manifestó que el arte debía estar al servicio del pueblo y de su liberación. En octubre de 1974 se realizó una exposición de grabados, de dibujos y de pinturas en el Sindicato de Prensa de Mendoza, de la que participaron Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez, Alfaro, Scafati y Tulián. En diálogo con el diario *Los Andes*, los artistas destacaron la importancia de la actitud asumida por la entidad gremial para facilitar la difusión artística. Además, Alfaro convocó a seguir la iniciativa de llevar la cultura a todos.

LOS DEBATES EN TORNO A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Los años sesenta y setenta pueden ser entendidos como parte de una época, como «un campo de lo que es públicamente decible y aceptable [...] en cierto momento de la historia» (Gilman, 2012: 36). En este sentido, percibimos dos grandes bases desde las que el artista se preguntaba sobre su práctica: una vinculada al *internacionalismo* y a la vanguardia, comprendida como un aporte original y novedoso dentro de las posibilidades formales del arte; y otra que se pregunta por *lo latinoamericano* y por la razón social del arte, que responde desde el activismo político, y que se autopercebe necesariamente en oposición al imperialismo norteamericano.

Si bien es cierto que no se trató de posiciones binarias (Giunta, 2001; Longoni, 2014) debemos reconocer que existieron dos tendencias bien definidas en el arte de esta *época*: una internacionalista asociada al del Instituto Di Tella y otra que pugnaba por un *arte* nacional latinoamericanista, cercana al Grupo Espartaco y a la figura de Ricardo Carpani. Con relación a esto, Jorge Romero Brest, vinculado al Instituto Di Tella, fue uno de los principales impulsores del *internacionalismo* y pugnó por instalar el arte argentino en la escena internacional. A su vez, este impulso coincidió con el interés norteamericano de afirmar su posición hegemónica en Latinoamérica a través de la articulación con instituciones, como el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), la Central Intelligence Agency (CIA) y la Unión Panamericana (Giunta, 2001).

Romero Brest encontraba el arte argentino desactualizado respecto de las tendencias en de Europa y de Estado Unidos. Por ello, emprendió numerosas actividades que dieron a los artistas jóvenes la oportunidad de experimentar con los novedosos medios de comunicación e información. De este modo, se incursionó en el uso de nuevas tecnologías y se apeló a un

espectador participante y colaborador en la construcción de este proyecto colectivo. Del lado *latinoamericanista* de las discusiones, desde los años sesenta, Ricardo Carpani se consagró como un referente del arte político argentino. Su extensa producción gráfica y muralística excedió los circuitos del arte tradicional. Así, ilustró varias publicaciones políticas y de sindicatos, además de las propias sobre la relación entre arte y política.

Estas aclaraciones son pertinentes porque los debates que se dieron entre los artistas mendocinos de la época se vinculaban a una o a otra mirada: internacionalista o nacional latinoamericanista. Es el caso de Iris Mabel Juárez y Beatriz Santaella, quienes se preocuparon por generar un arte nuevo, distinto al de los lenguajes plásticos predominantes en el campo artístico mendocino. El ideario estético vanguardista con que se identificaban se puede rastrear en algunos de los textos que Iris Mabel Juárez escribió, en los que afirma:

[...] nuestro arte plástico no vive ni acepta la vanguardia que este tiempo y este momento exigen. Salvo valiosas excepciones éste está nutrido por una excesiva dosis de convencionalismo que impide la libre manifestación de expresiones progresistas. Movimientos como el Pop art, que tuvimos ocasión de apreciarlo en dos o tres oportunidades, el Op art realizado con toda calidad por artistas mendocinos, manifestaciones cinéticas traídas desde Buenos Aires, todos ellos debieron enfrentarse con la frialdad y apatía de este medio, aún el artístico, que intenta por diversos medios frustrar cualquier tipo de resonancia (*Enfoques*, 1970: 13).²

El ideal plástico que Juárez propone en su texto, coincide con las obras cinéticas de Beatriz Santaella, que fueron exhibidas en la sala del TNR en 1972. También se refleja en las pinturas en clave pop, como el *Gardel* con que Juárez se presentó en el Salón de Cuyo de 1973.

También, encontramos a Gastón Alfaro a quien podemos reconocer en clara adhesión al compromiso social de las producciones de Carpani y el Grupo Espartaco. Ana Longoni hace referencia al parentesco del Grupo Espartaco con las teorías de la dependencia y con su tendencia antiimperialista, legible en el manifiesto *Espartaco* en que sus miembros se lamentan de la ausencia de un arte nacional y la dependencia con lo extranjero (Longoni, 2014:).

En este sentido, existen coincidencias en las afirmaciones de Gastón Alfaro con motivo de la exposición en el Sindicato de Prensa, en 1974. Allí se refiere a la urgencia de encontrar un arte *latinoamericano*. «Me interesa ir a una realidad, sin que ella se base en el folklorismo. Esto tampoco significa que quiera parecerme a lo europeo, sino que pretendo ser auténtico». Más adelante, refiriéndose a la iniciativa del Sindicato de Prensa, insiste: «Pero eso debería ser imitado no sólo por los sindicatos, sino por quienes creen que su función es llevar la cultura a todos, generosamente» (*Los Andes*, 11 de octubre 1974: 2).

A tono con esta perspectiva, otros artistas prefirieron mostrar sus obras en espacios que consideraban *más cercanos al pueblo*. En este sentido, se realizaron actividades destinadas a reconstruir los lazos sociales contra los que había atentado la dictadura de Onganía y a los que el efímero gobierno de Héctor Cámpora buscó reforzar. Iris Mabel Juárez participó de un programa desarrollado en la provincia de San Luis para pintar murales en los asentamientos urbanos más relegados, promovido durante la gestión presidencial de Cámpora (Pino Villar, 2016). En el marco de este programa se contrataron a artistas que pintaron en barrios urbano-marginales, cuyo objetivo era poner en contacto a los vecinos con el arte y expandir el acceso a la cultura a los sectores más desfavorecidos. Drago Brajak y Luis Scafati también pintaron murales en paredes de algunos barrios en situación de precariedad, pero por iniciativa propia (Pino Villar, 2015c). También Gastón Alfaro participó en instancias similares en el Barrio San Martín, junto con el padre Llorens, un conocido cura del Movimiento Tercermundista³ (Pino Villar, 2015b)

A partir de lo desarrollado, se considera que pocas veces en la historia del arte fue tan *relativa* la autonomía del campo cultural respecto de las *determinaciones externas*. Hemos mencionado cómo la censura fue ejercida en función de la filiación política del autor. Un artista condecorado en un salón podía ser desestimado en el siguiente al presentarse con una producción poco distante de la que en otro momento político le otorgó un altísimo reconocimiento. Asimismo, el entrecruzamiento

entre arte y política obligó a los artistas a preguntarse por la capacidad transformadora del arte a partir de lo que se plantearon distintas direcciones. Lo cierto es que ambas posiciones deben ser comprendidas como dos caras del mismo fenómeno: la actuación inminente de las representaciones políticas en el acontecer de la cultura de los años setenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Carlos; ACEVEDO, Amalia; BERMÚDEZ, José y otros (1973). *Homenaje a Sergio Sergi*. Mendoza: Taller Nuestro Teatro.
- CHIAVAZZA, Pablo (2013). «Provincianismo y Panamericanismo en un museo del interior argentino. El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del 60». En AA.VV. *Mendoza y su arte en la década del 60. Frente a las vanguardias nacionales e internacionales* (pp. 223-248). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- Los ANDES* (1974, 11 de octubre). «Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado». Mendoza.
- MENDOZA* (1973, 17 de junio). «Muestra de cinco jóvenes artistas fue inaugurada en el salón de exposiciones de Diario *Mendoza*». Mendoza.
- DISTÉFANO, María Graciela (2007). *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- GILMAN, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GIUNTA, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GÓMEZ CONDENNO, Laura (2014). «Formación y Consolidación de Los Salones Vendimia de Artes Plásticas en Mendoza durante la década del 70» [Informe final Beca de Promoción a la Investigación]. Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado/Universidad Nacional de Cuyo.
- GUTIÉRREZ, Elvira; SCAFATI, Luis; SANTAELLA, Beatriz y otros (1973). «Un medio culpable». En *Claves*. Año III (62), p.32. Mendoza.
- LONGONI, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LORENZO, Fernando (1971). «Nuestro teatro». En *Claves*, (34), p. 2. Mendoza.
- LORENZO, Fernando (1972). «TNT». En *Claves*, (52), p.2. Mendoza.
- MEINER UBERTONE, M. Mercedes (2014). «Las experiencias de los campamentos universitarios de trabajo en Mendoza. La formación pedagógica y militancia política en los 70». En Chaves, Patricia; Paredes, Alejandro y Rodríguez Agüero Laura (comp.). *Conflictos e identidades en la educación en Mendoza (1969-1976)* (pp.49-60). Mendoza: Qellqasqa.
- PINO VILLAR, María Paula (2015a). *Entrevista a Chalo Tulián*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2015b). *Entrevista a Gastón Alfaro*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2015c). *Entrevista a Luis Scafati*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2016). *Entrevista a Iris Mabel Juárez*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- QUIRÓS, Carlos (1973). «Un medio culpable». En *Claves*, (62), p.32. Mendoza.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- BOURDIEU, Pierre (1990). «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios* [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2016 en <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>>.

NOTAS

1 Este catálogo forma parte del archivo personal del Lic. Pablo Chiavazza quien lo facilitó para la presente investigación.

2 Este número fue reproducido del Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

3 Para un desarrollo más completo ver: Mercedes Meineri Ubertone (2014). Asimismo, la experiencia del Padre Macuca Llorens y su pensamiento fue registrado en su libro *Opción fuera de la ley* (1983)