

***El movimiento artístico-visual durante la dictadura
militar en Mendoza (Argentina)***

***The artistic-visual movement during the military
dictatorship in Mendoza (Argentina)***

***The artistic-visual movement during the military
dictatorship in Mendoza (Argentina)***

**María Paula Pino Villar
INCIHUSA, CCT-CONICET
Mendoza- Argentina
mpaulapino@gmail.com**

Fecha de recepción: 20/09/2018
Fecha de aceptación: 30/10/2018

Resumen

El presente trabajo se pregunta por las dinámicas de circulación de las artes visuales en Mendoza durante la última dictadura militar. Puntualmente nos preguntamos por las dinámicas particulares de circulación en tiempos de suma polarización política, restricción de libertades y proscripción de toda actividad partidaria.

Por empezar, la censura del gobierno militar fue uno de los determinantes más evidentes en la particular configuración que adquiere el mapa de la circulación del período. Nos referimos a la

represión cultural que se percibe en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en museos de la provincia y al postularse a los salones y certámenes más representativos del período, según consta en fuentes periódicas y fue confirmado en entrevistas a los productores activos en los '70.

Sin embargo, hubo también determinantes positivos, como ser el ideario de izquierda que comprometió a intelectuales del período, dentro de los cuales se encontraban también los artistas mendocinos. En este sentido entendemos las exposiciones realizadas en sedes sindicales o en alianza con gremios y sindicatos, que pugnaban porque "el arte debe estar al servicio del pueblo y de su liberación" (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973).

Palabras clave:

CIRCULACIÓN ARTÍSTICA – MENDOZA – DÉCADA 1970

Abstract

The present work asks about the circulation dynamics of the visual arts in Mendoza during the last military dictatorship. Specifically we ask about the particular dynamics of circulation in times of extreme political polarization, restriction of freedoms and banning of all party activity.

To begin with, the censorship of the military government was one of the most evident determinants in the particular configuration that acquired the circulation map of the period. We refer to the cultural repression that is perceived in the difficulty that many artists found to exhibit their work in museums of the province and to apply to the most representative salons and contests of the period, as recorded in periodic sources and confirmed in interviews with active producers in the 70s.

*However, there were also positive determinants, such as the ideology of the left that compromised intellectuals of the period, within which we find Mendoza artists. In this sense we understand the exhibitions held in union headquarters or in alliance with different unions, which argued that "art should be at the service of the people and their liberation" (*Diario Mendoza*, June 17, 1973).*

Keywords:

ARTISTIC CIRCULATION - MENDOZA - 1970 DECADE

Resumo

O presente trabalho pergunta-se pelas dinâmicas de circulação das artes visuais em Mendoza durante a última ditadura militar. Pontualmente perguntamo-nos pelas dinâmicas particulares de circulação em tempos de extrema polarização política, restrição de liberdades e proscrição de toda atividade partidária.

Para começar, a censura do governo militar foi um dos determinantes mais evidentes na particular configuração que adquire o mapa da circulação do período. Referimo-nos À repessão cultural que se percebe na dificuldade que muitos artistas encontraram para expor em museus da província a a se postular aos salões e certámenes mais representativos do período, segundo consta em fontes periódicas e foi confirmado em entrevistas aos produtores ativos nos '70.

Porém, houve também determinantes positivos, como ser o ideário de esquerda que comprometeu a intelectuais do período, dentro dos quais encontravam-se também os artistas mendocinos. Neste sentido entendemos as exposições realizadas em redes sindicais ou em aliança com grêmios e sindicatos, que pugnavam porque “a arte deve estar ao serviço do povo e de sua libertação” (Diário Mendoza, 17 de junho de 1973).

Palavras chaves:

ARTISTIC CIRCULATION - MENDOZA - 1970 DECADE

Para comenzar, atendiendo a la propuesta del presente Congreso, debo aclarar que este trabajo interpela los vínculos entre arte y sociedad, propios de la Historia social del arte, desde una perspectiva metodológica afín a la Sociología del arte. Esto es fácilmente identificable en tanto el interrogante que moviliza mi investigación es: cómo se construye el reconocimiento artístico. Por lo tanto, los agentes principales que estructuran este trabajo son los productores y las instituciones del arte.

Es en este sentido, la categoría que resultó operativa para nuestro análisis del arte mendocino en los años '70 es la de *circulación artística*, es decir: la acción a partir de la cual se sociabiliza una producción artística. El concepto de *circulación* posee un carácter dinámico y relacional, que pone en evidencia la distancia y la interacción que sobreviene entre el productor (o artista) y la sociedad en que sus producciones circulan. Es decir, que evidencia los mecanismos de mediación que permiten que una producción artística esté disponible para el público.

1. Aclaraciones sobre las dinámicas de circulación

La categoría que, proveniente de las ciencias sociales, nos ha resultado más operativa para el estudio de las relaciones entre artistas e instituciones ha sido la de *circulación* artística. Como se anticipó, entendemos en este sentido la acción por la cual se sociabiliza una producción artística. Algunos autores se refieren este tipo de prácticas sociales relacionadas al arte como *consumo de bienes culturales*. Sin embargo, ese uso se encuentra más bien relacionado a estudios sobre la recepción de las producciones culturales y los distintos modos de apropiación/consumo de las mismas. Particularmente, preferimos el concepto de *circulación* dado su carácter dinámico y relacional, que pone en evidencia la distancia y la interacción que sobreviene entre el productor (o artista) y la sociedad en que sus producciones circulan. Es decir, que evidencia los mecanismos de mediación que permiten que una producción artística esté disponible para el público. Uno de los autores que reflexionó a propósito de este fenómeno fue Pierre Bourdieu (2007), en su texto sobre “las condiciones sociales de la circulación de las ideas”; en el

mismo da cuenta de la circulación internacional de los textos y llama a no perder de vista que los intelectuales vehiculizan “prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” (Bourdieu, 2007:160) También advierte sobre los factores estructurales que condicionan la circulación, la coyuntura política en que son producidos los textos, el “campo de la producción del cual son producto, y del que son receptores” (Bourdieu, 2007:161)

Más adelante, hablando de publicaciones literarias que circulan internacionalmente, se refiere a que “el sentido y la función de una obra extranjera están determinados, tanto por el campo de recepción como por el campo de origen”. En cuanto a ello, destaca que la transferencia desde el campo de origen al campo de la recepción, implica una serie de operaciones sociales. Estas son: la operación de selección, de marcado, y de recepción. El aporte fundamental de su desarrollo radica en evidenciar que no se trata de una operación automática e inmediata, sino que en el transcurso de esta transferencia, actúan “prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” que no necesariamente coinciden con los que dieron origen a la obra y que están

siempre determinados por: factores estructurales y la coyuntura política que son los condicionantes de su circulación.

Conviene subrayar que aquí nos detendremos en las particularidades de esta relación entre productores y receptores, que podríamos identificar como instancias de *mediación*. Por su parte, Nathalie Hienich (2002) se refiere a su utilización en la sociología del arte:

En esta disciplina, el uso de la palabra *mediación* es reciente y sirve para designar todo lo que interviene entre una obra y su recepción. Tiende a reemplazar “distribución” o “instituciones”. Por consiguiente, en un primer sentido, podemos hablar de una sociología del mercado, de los intermediarios culturales, de los críticos, de las instituciones (...) (Heinich, 2002: 61)

Asimismo, aquí comprendemos las instancias de mediación en relación a lo que Heinich (2002) denomina

“intermediarios culturales”, que en nuestro trabajo serán denominados *espacios de circulación*. Como tales se abordarán aquellos sitios donde se presentaron en sociedad las producciones artísticas. Es menester aclarar que nuestra aproximación sienta al mismo nivel las salas de arte de administración pública y las de administración privada.

2. La circulación artística en Mendoza durante los años setenta

Este trabajo resume algunas de las preguntas y las alternativas metodológicas sobre las que se estructuró la tesis de Maestría en arte latinoamericano intitulada *Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas (1969 - 1979)*. Como puede inferirse del título la misma aborda el arte de Mendoza durante los años setenta y se centra en el área de las artes visuales, a las cuales cuestiona desde una perspectiva que evidencia el vínculo insoslayable ente arte y política. Para ello se propusieron tres ejes de análisis: las dinámicas de circulación artística, las trayectorias de los productores mendocinos y los

debates sobre el arte que éstos sostuvieron durante el período 1969-1979. Aquí abordaremos el eje correspondiente a las dinámicas de circulación artística.

En la construcción del marco teórico se consideró el enfoque de la *nueva historia* como el más apropiado para responder a los interrogantes sobre si ¿Fue la dictadura militar un determinante para la circulación artística durante los años '70?, también nos preguntamos ¿Cuáles fueron las dinámicas de circulación del arte vigentes durante los gobiernos militares? Y ¿Quiénes fueron los artistas reconocidos del período? Ello nos condujo al estudio de: la censura como condicionante del campo de producción, los *procesos de reconocimiento*, las *trayectorias artísticas* y los debates sobre el arte vigentes en Mendoza, entre 1969-1979. Este modo de narrar la historia del arte ha significado un aporte fundamental en la producción teórica sobre arte argentino. Particularmente, en nuestro caso nos fue útil ya que su perspectiva interdisciplinar se nutre desde el marco de la sociología de la cultura y de la historia social y promueve “el estudio de las relaciones entre arte, política y

sociedad, y más particularmente, de la conformación y el rol de las instituciones...” (Dolinko y García, 2012: 427)

La mayor parte del período 1969-1979 se caracteriza por la represión, censura y el accionar coercitivo de las fuerzas de seguridad que fueron gobierno, es por ello que conocer el rol de las instituciones formales del arte es clave para comprender la complejidad específica del campo artístico mendocino en los años ‘70.

Esta situación de represión, censura y accionar coercitivo de los gobiernos militares implicó que muchos artistas hallaran obstaculizada su participación en exposiciones y postulación a los salones y certámenes representativos del período. Esto nos sitúa ante la dificultad de representar el mundo del arte de los ’70 solamente a partir del discurso institucional.

En otras palabras, se vuelve indispensable complementar la narrativa oficial con otros discursos, que den respuesta al interrogante sobre el arte en dicha década sin excluir a los artistas que tuvieron un posicionamiento ideológico distinto.

Es decir que las políticas restrictivas (y represivas) de los gobiernos militares determinaron una configuración concreta, conformada por los espacios donde exhibieron sus producciones los artistas y por las exposiciones donde circularon sus obras.

En consecuencia, para la realización de este trabajo se entrevistaron artistas activos durante el período que complementaron el trabajo con documentos oficiales, como premios y menciones del Certamen Municipal celebrados entre 1968 y 1979 y los catálogos de exposiciones del mismo período disponibles en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Sin embargo, el carácter hipersubjetivo y la mediación de la memoria nos recuerdan que la entrevista es, ante todo, la construcción de un yo-narrativo. Las limitaciones que acompañan a esta técnica nos condujo a incorporar en publicaciones periódicas, que permitieron localizar, contextualizar y contrastar el discurso de los informantes sobre “lo realizado y lo realizable” a propósito de nuestro tema (Alonso, 1998).

El uso de la prensa en las investigaciones históricas es una de fuentes privilegiadas, dado que permiten acceder a la mirada de la época sobre la producción cultural de un período determinado. En este sentido, se tuvieron en cuenta las publicaciones periódicas del *Diario Mendoza* (1971-1974), *Diario Los Andes* (1971-1974) en particular notas periodísticas y críticas que hacen referencias a exposiciones de artes visuales. Asimismo, al observarse que la colección de la Hemeroteca de la Biblioteca San Martín estaba incompletos en cantidad de páginas, fascículos y números que no eran consecutivos, se decidió relevar los 103 números de la Revista *Claves*, editados entre el 30 de octubre de 1970 y el 31 de diciembre de 1974.

En esta revista se halló una declaración sobre el Salón Bienal de Artes Plásticas de 1973, firmada por un grupo de 14 artistas²⁴. Allí expresan su disconformidad con el criterio seguido para la aceptación de obras y otorgamiento de premios. La misma da cuenta del contexto institucional polémico, por el cual se seleccionaban y premiaban obras

²⁴ Entre ellos figuran Elvira Gutiérrez, Luis Scafati, Beatriz Santaella, Roberto Rosas, Iris Mabel Juárez, Carlos Gómez, Inés Rotella y Gastón Alfaro.

que generaron dudas respecto a la transparencia del concurso. La conformación de un jurado por miembros que no pertenecen al campo artístico visual, es prueba de la falta de autonomía plástica del juicio que diera fundamento a los premios. El hecho de que no fueran aceptadas siquiera a participar obras producidas por artistas galardonados en salones anteriores, evidencia un cierto sesgo en la preselección ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

Pese a ello, acorde al espíritu de la *época*²⁵, la carta no posee el tono propio de tal desilusión, y el cierre de la misma puede entenderse como una verdadera arenga revolucionaria

²⁵ Claudia Gilman (2012) define *época* como “el campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha- en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012: 36). La autora considera que el bloque sesenta/setenta puede ser descrito en torno a dos aspectos fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. Para ampliar: Gilman, C. (2012) *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. 2da edición*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno

Es necesario exaltar la labor seria y renovadora de aquellos que trabajan sin concesiones, que creen convincentemente que el arte es expresión ante todo y no convención, que es creación y no alarde de tecnicismo u oficio, que es una actitud de compromiso frente al momento histórico y no reflejo de excelsitudes originadas en la torre de marfil. (*Claves*, 1973:32).

2.1 Dinámicas alternativas de circulación artística: Galerías comerciales y sedes sindicales

Tanto en el reclamo por el criterio de aceptación y otorgamiento de premios para el Salón Bienal de Artes Plásticas de 1973, como en la afirmación sobre la “actitud de compromiso frente al momento histórico”, encontramos los fundamentos de un circuito alternativo al de las instituciones artísticas tradicionales.

Este se caracterizó por dos tipos de espacios de circulación alternativa, unos más vinculados al capital económico,

conformado por las galerías comerciales (Patiño Correa, Galería Tres, Genesy, Mai-Mai) y algunas entidades bancarias (Banco City, Banco Crédito de Cuyo y Banco de Mendoza) y, por otro lado, con mayor predominio del capital simbólico, encontramos las sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa) y la sala del Taller Nuestro Teatro.

Dentro de alternativa de los espacios vinculados al capital económico, existieron las galerías comerciales Patiño Correa, Galería Tres y Mai-Mai que exhibían obras para su venta.

El accionar de las galerías comerciales no fue una novedad del período que aquí se estudia, sino que ya existía en Mendoza un mercado de arte, como atestigua el trabajo de Graciela Distéfano (2007) sobre el mercado artístico mendocino en la década del '60.

A saber por las reseñas que se dedicaron a las exposiciones en galerías comerciales en Mendoza, en el número 10 de la Revista *Claves* de octubre de 1970 se aborda la muestra de Alfredo Ceverino en Patiño Correa y de Roberto Rosas en Galería Tres. Allí se afirma que es la primera vez que

Roberto Rosas expone sus esculturas en chapa soldada. El reseñista aprovecha para destacar el tratamiento que Rosas realiza del material refiriéndose a su “excelente maestría para diversificar las zonas lisas y las tortuosas” (30 de octubre de 1970:2). En el mismo número, al hablar de la exposición de Ceverino en Patiño Correa, el periodista la destaca como “una de las mejores exposiciones de este año en Mendoza” refiriéndose al año 1970. Además detalla que se trató de una veintena de pinturas, y sugiere que el artista tiene un estilo constructivista y una supuesta “influencia del vitral en el uso de los colores puros” de sus pinturas.

Otras exposiciones realizadas en Patiño Correa fueron las de Raúl Capitani en agosto, y Fabián Galdamez en noviembre de 1971. Asimismo, entre las exposiciones de Capitani y Galdamez, encontramos la exposición de Natalio Parisi, que tuvo lugar en septiembre del mismo año en Galería Tres.

La revista *Claves* (26 de noviembre de 1971:2) alude a la exposición de Galdamez, diciendo que se exhibieron esculturas de distintos materiales: granito reconstituido, cemento policromado, quebracho colorado al natural,

terracotas y madera policromada. Mientras que al referirse a la exposición de Raúl Capitani, apenas se anuncia que se trató de 15 dibujos, que dan pruebas de que este artista es “un excelente dibujante” (*Claves*, 24.12.1971: 2)

Por otra parte, en los mismos años también se registraron exposiciones en la Galería Genesy, ubicada en Av. Colón 291 de la Ciudad de Mendoza. El 8 de setiembre de 1972 se inauguró la exposición de óleos de Ángel Gil y Manuel J. Laval. Sobre el primero el Diario *Los Andes* destaca su “dibujo esquemático pero penetrante”, y más adelante se señala que “sus ideas y sentimientos están servidos por una técnica depurada que él aspira a convertir en una estética en sí.” (*Los Andes*, 8 de septiembre de 1972:10)

Una vez más el comentario es acerca de las características técnicas de sus producciones, pero este desarrollo es apenas posterior a un trazado a modo de “escuela” donde se enuncia que Ángel Gil es egresado de la Academia de Bellas Artes y que “sus profesores fueron D. Retamoza, J. Gómez, Mario Vicente y Abal”, refiriendo a su ascendente artístico, a modo de garantía.

Lo mismo sucede cuando se habla de su compañero de exposición, Manuel Laval, nacido en Buenos Aires, de quien se destaca su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes y con André Lohte en París” (*Los Andes*, 8 de septiembre de 1972:10) A fines del mismo mes, concluido el ciclo de Gil y Laval, se inaugura la muestra conjunta de Rafael Gangi y Américo Benito Arce. En el Diario *Mendoza* se enuncian brevemente, al igual que *Los Andes*, la formación de los artistas, Gangi egresado de la Universidad de la Boca (1958) y Arce de la Academia Provincial de Bellas Artes (1962). También se describe la búsqueda plástica de Gangi, vinculada a las figuras y sus posibilidades en el marco de lo que él denomina impresionismo; por otra parte, se destacan las ilustraciones que Arce realizó para dos publicaciones: *Ocho ediciones poéticas* y *Tiempo de amnesia* (*Mendoza*, 22 de septiembre de 1972).

Por su parte, la galería Genesy tuvo continuidad durante los años '80, y siguió funcionando en el mismo domicilio de Colón 291, al menos hasta 1987, como atestigua el artículo

de Diario *Los Andes* que anuncia una exposición de acuarelas de Esther Juárez²⁶ en abril de 1987.

En relación con lo enunciado por Silvia Dolinko (2012) a propósito del crecimiento durante el período del consumo de bienes simbólicos, como las piezas de arte en el marco de la creciente sociedad de consumo, resulta significativo el artículo escrito por Marcelo Santángelo en diciembre 1978 “Invertir en obras de arte”. En el mismo, si bien alienta a “invertir en obras de arte”, reflexiona sobre que “no todas las pinturas son obras de arte”, las características que las distinguen de sus contemporáneas y cuál el valor que tienen como obras de arte. Es decir, no por ser una inversión es *arte*, marcando la distancia con que no todo “cuadrado” que se compra posee valor artístico, en una clara alusión a un comprador no especialista: “Cuando compramos algún cuadrado para cubrir algún vacío en la pared, se trata de un acto que nada tiene que ver con obras de arte, salvo que por error una resulte comprada.”

²⁶ “Exposición de acuarelas habilitan en Genesy” (jueves 16 de abril de 1987) Diario *Los Andes*. Fuente: Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno

(Santángelo, diciembre 1978) En relación con lo mismo, más adelante insiste:

Lo que sí resulta deplorable, es cuando uno compra un cuadrito (no importa el tamaño) como si se tratara de una obra de arte o bien cuando pensando en comprar una obra de arte compra uno nada más que un cuadrito y vive engañado y tratando de engañar (Santángelo, diciembre de 1978²⁷).

Por otro parte, si bien no fue un espacio que los artistas entrevistados mencionaran directamente al responder sobre los espacios de exposición del período, las fuentes periódicas dan cuenta de que en las sedes de entidades bancarias los artistas locales realizaron numerosas exposiciones. El caso más recurrente fue la sede del Banco City, pero también se registraron exposiciones de Roberto

²⁷ El artículo fue publicado en el año 1981 en la revista *El Espectáculo*, Nro. 4, Mendoza. Más adelante reproducido en el compendio de textos de Marcelo Santángelo editado en 1985 bajo el título *Santángelo. Diez años de papelones. 1974-1983*. Mendoza: Edición del autor.

Rosas en el Banco Mendoza y de Hernán Abal en el Banco Crédito de Cuyo.

Seguramente motivó a los artistas la posibilidad de ser vistos por sus potenciales compradores, también clientes de las entidades bancarias.

Entre las sedes de entidades bancarias, el Banco City fue la entidad que concentró mayor cantidad de artistas, y es 1971 el año en que concentró mayor actividad. El lugar destinado a las exposiciones fue el hall de ingreso, que constaba de tres amplios ventanales. En abril de 1971, expuso sus esculturas en hierro Roberto Rosas; a saber por la reseña, posiblemente se tratara de algunas de las piezas que ya había mostrado el año anterior en Galería Tres²⁸. En septiembre del mismo año, Nilda Yussen también expuso en el hall del Banco City sus esculturas en terracota (*Claves*, 24 de septiembre de 1971). Al mes siguiente, en octubre de 1971, Manuel Gil expuso una serie de repertorio figurativo en chapa batida (*Claves*, 15 de octubre de 1971).

²⁸ “Piezas pequeñas y medianas en hierro, algunas de las cuales ya conocíamos de exposiciones anteriores, nos revelan a un artista plástico que habrá de llegar muy lejos en muy corto plazo.” Versan las líneas de la Revista *Claves* del 16 de abril de 1971, p.2

Concluye el ciclo de exposiciones en noviembre de 1971, con Rafael Montemayor y “sus tintas de color”, posiblemente una mixtura de lápices-fibra y óleo.

El Banco Mendoza, en mayo de 1972, exhibió obras artísticas en sus instalaciones de la calle 9 de julio al 1263. Nuevamente se trató de las esculturas en hierro de Roberto Rosas. En esta ocasión, Fernando Lorenzo (26 de mayo de 1972) se explaya un poco más sobre las piezas expuestas, e incluye en su reseña una imagen de una de las esculturas.

Finalmente, en cuanto al Banco Crédito de Cuyo, sólo tenemos datos de dos exposiciones: una de Sergio Sergi, que es apenas mencionada al abordar la otra que se realizó en esta sede, del artista Hernán Abal. Tanto el relevo de la Revista *Claves* como en el corpus documental disponible en el Archivo del Museo de Arte Moderno, sólo menciona en la sede de este banco la muestra de Hernán Abal. Sabemos que la exposición exhibió doce óleos, siete fueron paisajes, dentro de los cuales encontramos *Casa abandonada* y *Campo quemado y cardos*; y cinco retratos de figuras femeninas, que “se presentan por sí solas, en

medios neutros y fondos sin circunstancia” (*Claves*, 28 de julio de 1972:2).

En cuanto a los espacios de circulación artística vinculados al capital simbólico, Muchos artistas al ser entrevistados sobre los lugares de circulación artística de los '70 destacaron el rol del Taller Nuestro Teatro (TNT). Los testimonios subrayan la labor de su director, Carlos Owens, como un agente central del campo artístico del período, principalmente por la variedad y cantidad de actividades culturales que promovió desde e TNT.

Fernando Lorenzo (Lorenzo, F. 12 de noviembre de 1971:2) describe el interés del director de Nuestro Teatro por generar un espacio de expresión y circulación cultural. También destaca que serán los artistas los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorga plena autoridad para elegir y presentar lo que consideren meritorio. Este aspecto adquiere singular importancia en el contexto que hemos descripto a propósito de la declaración de los 14 artistas sobre el Salón Municipal de 1973. El otro aspecto original es que la sala se cede gratuitamente a los plásticos. En este sentido se distingue del funcionamiento

usual en galerías comerciales, que se reservaban para sí un porcentaje de la venta.

Entre las exposiciones del TNT más destacadas podemos mencionar la realizada en agosto de 1972 con el apoyo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, donde participaron 14 artistas y se expusieron 17 obras. A poco de inaugurada la sala del TNT exponen 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 reseñada del período fue la muestra-homenaje al maestro Sergio Sergi, realizada en agosto de 1973, a poco de su fallecimiento de la que participaron cerca de 60 artistas (Alonso,; Acevedo; Bermúdez y otros, 1973)²⁹.

El TNT tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales, hasta que el 24 de setiembre de 1974 resultó blanco de un atentado realizado por el Comando Anticomunista de Mendoza (CAM), donde el estallido de

²⁹ Este catálogo forma parte del archivo personal del Lic. Pablo Chiavazza quien lo facilitó para la presente investigación.

una bomba redujo el edificio a escombros, sin dejar víctimas fatales aunque sí algunos heridos.

Dentro de la circulación artística vinculada a la predominancia del capital simbólico, cabe destacar dos exposiciones que se dieron en conjunto con sindicatos de trabajadores: la realizada en conjunto con el Sindicato de Obreros y Empleados del Estado, en junio de 1973, y la realizada en el Sindicato de Prensa, en octubre de 1974.

A mediados de junio de 1973, con motivo de celebrarse un año de la creación del Sindicato de Obreros y Empleados Públicos, se realizaron múltiples actos, entre ellos una exposición que contó con gran cantidad de público. La muestra conjunta se realizó en el salón de exposiciones del Diario *Mendoza*, y en ella participaron los artistas Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. En la ceremonia inaugural, hicieron uso de la palabra Abdón Góngora de SOEP, y Manuel Gil, representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Gil reseñó la personalidad de los expositores y los calificó como “avanzada genuina del proceso de cambio que se advierte, también en las manifestaciones plásticas

que procuran llegar al pueblo” (*Diario Mendoza*, domingo 17 de junio de 1973³⁰).

En cuanto a las características de las obras que los artistas expusieron, todos los artículos que el *Diario Mendoza* publicó al respecto, sólo enuncian que se trató de dibujos, grabados y pinturas sin ahondar en otras descripciones que particularicen las piezas (*Mendoza*, 14 de junio de 1973; 15 de junio de 1973; 17 de junio de 1973).

Por otro lado, la exposición realizada en el Sindicato de Prensa en octubre de 1974. Sobre la misma, el *Diario Los Andes* (11 de octubre de 1974) afirma que se trató de dibujos, pinturas, grabados y esculturas de Gastón Alfaro, Luis Scafati, Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez y Chalo Tulián. Al igual que ocurría con la exposición-aniversario de SOEP, en esta oportunidad también estuvo presente el secretario general del Sindicato de Prensa, el señor Ventura Pérez, quien se explayó sobre “conferir un sentido más amplio y actualizado al concepto de sindicalismo”, vinculado al quehacer cultural: “Queremos proyectarnos a

³⁰ Este artículo del *Diario Mendoza* fue reproducido del Fondo Documental Chalo Tulián, actualmente bajo el resguardo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

la comunidad y servir como auténtico centro de irradiación cultural”. Los artistas expositores coincidieron en una expresión que vincula esta exposición con la de SOEP por su mandato de servicio al pueblo. Al respecto *Los Andes* dice:

Los artistas coincidieron en la necesidad de acercar el arte a la comunidad y, para lograrlo, ir educando estéticamente a ésta. *Hay que lograr que se organicen exposiciones en forma permanente, que el público se interiorice con la pintura y que, finalmente, se acostumbre a ella como a algo cotidiano y cercano. (Los Andes, 11 de octubre de 1974)*

3. Consideraciones finales

La circulación artística del período 1969-1979 se caracteriza por la voluntad de distanciarse de los espacios

hegemónicos, formales y de la tradición cultural mendocina, como el Museo de Arte Moderno, el Certamen Bienal y el Salón Vendimia.

La circulación fue doblemente condicionada, por coerción entre 1969-1973, más tarde por elección, entre 1973-1974 y, nuevamente, por obligación después de la instauración del accionar paramilitar del C.A.M.

Más allá del caso del Salón Bienal de 1973, que dio origen a la carta de los 14 artistas, no pudieron observarse situaciones similares con anterioridad a 1974/1976. Es crucial no perder de vista que, el año 1974 –y más particularmente el atentado al T.N.T- introduce fisuras que impiden el abordaje del periodo como si se tratase de una continuidad. Si bien el golpe que dio origen al Proceso de Reorganización Nacional tuvo lugar el 24 de marzo de 1976, hechos como el atentado al T.N.T en 1974, o la expulsión de docentes y no docentes de la UNCuyo durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón, son comprendidos como actos de censura directa y represión que necesariamente afectan al campo artístico.

Sin embargo, ello no quita que antes de 1974 la ampliación de la circulación a espacios extra-artísticos se funda en una decisión, íntimamente relacionada con los debates del período. La llegada de Cámpora a la presidencia habilitó la posibilidad de pensar la “patria socialista” por la que bregaban los jóvenes revolucionarios de los setenta.

A tono con ello, se destaca la voluntad por parte de los artistas de circular por espacios que buscaron “facilitar la difusión artística”... “un nuevo ambiente que se brinda a la gente que trabaja”, como se refiere Sara Mansilla a propósito de la exposición en el Sindicato de Prensa. (*Los Andes*, viernes 11 de octubre de 1974) Por ello comprendemos que el surgimiento de un circuito alternativo, está también vinculado a las búsquedas de los artistas además de la situación de censura institucional que impusieron las políticas de la dictadura (1966-1973; 1974-1979).

Bibliografía

Alonso, Luis Enrique (1998) “Capítulo 2. Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa” en L.E. Alonso *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.

Bourdieu, Pierre (2007) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Distéfano, María Graciela (2007) *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Dolinko, Silvia (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

Dolinko, Silvia y García, M. Amalia (2012) “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en M. I. Baldasarre y S. Dolinko (ed.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero. 427-437

Heinich, Nathalie (2002) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lorenzo, Fernando (12 de noviembre de 1971) “Nuestro Teatro”, *Revista Claves*, Año II, N° 34, Mendoza

_____ (26 de mayo de 1972) “El universo de Rosas”, *Revista Claves*, Año II, N° 47, Mendoza.

Los Andes (11 de octubre de 1974) “Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado”, Mendoza.

Peist Rojzman, Nuria (2012) *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada.

Revista Claves (24 de septiembre de 1971) Año II, N° 31, Mendoza.

_____ (28 de julio de 1972) Año III, N° 51, Mendoza.

_____ (15 de octubre de 1971) Año II, N° 32, Mendoza.
_____ (12 de enero de 1973) Año III, N° 62, Mendoza
Santángelo, Marcelo (diciembre de 1978) “Invertir en obras de arte” en Marcelo Santángelo (1985) Santángelo, Marcelo *Santángelo. Diez años de papelones. 1974-1983*. Mendoza: Edición del autor.

Archivos consultados

Archivo personal Pablo Chiavazza, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015
Hemeroteca Mayor, Biblioteca Provincial San Martín, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015
Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015