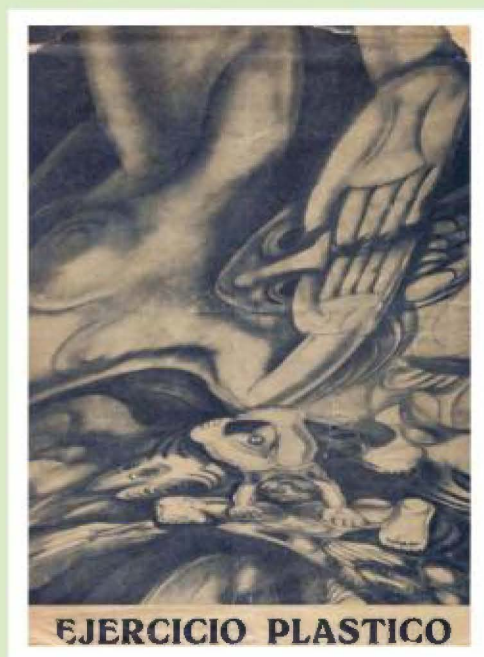


Cuadernos de Historia del Arte



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

19.33 Sobre la Realización del Ejercicio Plástico en la Quinta de Don Torcuato de Natalio Botana

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Cuadernos de Historia del Arte

Mendoza, Argentina
2011

21

Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de Edifyl.
Comité Editor del Instituto de Historia del Arte - FFyL - UNCuyo

Compilador:
SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: RAMÍREZ DOLAN, Victoria; RAMÍREZ, Ana María;
SERGO, Flavia; PELLEGRINA, Víctor.

Compilado por Emilce Nieves SOSA - Mendoza: Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo,
Año: 2011
Frecuencia: anual
Nº 21

Fecha de inicio: 1961
Última publicación 2010

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2.
Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Título: Cuadernos de Historia del Arte

Ilustraciones

Tapa: 1933 Sobre la Realización de Ejercicio Plástico en
La Quinta de Don Torcuato de Natalio Botana.

CHA o Cuad. hist. Arte,

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de
Filosofía y Letras Secretaría de Ciencia Técnica y Posgrado - Instituto de
Historia del Arte

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número
Estado / Provincia / Departamento
Código Postal
Teléfono
E-mail
web

Centro Universitario
Mendoza – Ciudad Capital
M5502JMA
(54 261) 4135000 interno 2251
iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar
<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

DIRECCIÓN

- EDITOR: Dra. Emilce N. SOSA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)
- CO-EDITOR: Dr. Adolfo O. CUETO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

- Lic. Pablo CHIAVAZZA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

COORDINADOR DE REDACCIÓN

- Prof. Andrea LEONFORTE (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

SECCIÓN DOCUMENTOS

- Prof./Lic. Ana María RAMÍREZ (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

WEBMASTER

- Victoria PISEGHELLI (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUÑIZ (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA).



Índice

- Victoria Ramírez Dolan:

Homenaje al Dr. Carlos Massini Correas, p. 17.

- Ana María Ramírez:

La Expresión de la Identidad Latinoamericana en el Arte, p. 35.

- Flavia Sergo:

Características del muralismo latinoamericano, p. 55.

- Víctor L. Pelegrina:

La utilización social del arte en el Antiguo Cercano Oriente vislumbrada a través de la Estela de los Buitres, p.99

Nuestra Memoria

Emilce Nieves Sosa
Dirección Editorial

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto

HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

Victoria Ramírez Dolan

HOMENAJE AL DR. CARLOS MASSINI CORREAS

Resumen

A través de este trabajo pretendemos honrar al padre y fundador del Departamento de Historia del Arte, Dr. Carlos Massini Correas. También ofrecemos una breve reflexión sobre su vida y su trabajo. El documento está dividido en cuatro áreas diferentes. A continuación se incluye un esbozo biográfico de esta personalidad eminente. La tercera parte recuerda la creación de la Universidad Nacional de Cuyo y finalmente se ofrece una visión de su trabajo dentro del Departamento de Historia del Arte como presidente y parte del Instituto.

Abstract

Through this work we aim at honouring the father and founder of the Department of Art History, Carlos Massini Correas PhD. We also offer a brief reflection upon his life and work. The document is divided into four different areas. The first one includes a

Victoria Ramírez Dolan

biographical sketch of this eminent personality. The subsequent part recalls the creation of the National University of Cuyo. Finally, the third and fourth divisions offer a vision of his work inside the Department of Art History as a Chairman and part of the Institute.

El primer intento de reunir en una publicación la labor que realizara nuestro padre y fundador del Instituto de Historia del Arte, fue obra de la Profesora Blanca Romera de Zumel.

Hoy retomamos la idea de rendirle un pequeño homenaje y hacer una breve reflexión sobre su vida y obra.

Para ir dando cuerpo a este trabajo, nos reunimos con sus dos hijos: Carlos Ignacio y Clarita, a quienes entrevistamos en varias oportunidades y a quienes les debemos todo el material que guardaban celosamente sobre lo estudiado y actuado por su padre en tantos años de actividad, conservados en su casa al momento del fallecimiento del mismo.

Todos dichos documentos nos ilustran sobre su plan de trabajo: algunas anotaciones o correspondencia encontrada entre sus papeles nos hablan de su permanente admiración por la vida simple, sencilla y culta.

No partió de un programa premeditado. Sólo tenía una gran idea central: estudiar filosofía, literatura, historia y arte. Y su actividad se fue plasmando en función de las diferentes motivaciones que iban apareciendo y lo impulsaban a saber cada día más y a expresar todo ello a sus discípulos y alumnos.

Según sus propias declaraciones, el arte plástico tiene un doble valor: por un lado por sí mismo, como categoría estética; y en segundo término, como todo arte, debe cumplir con una misión educativa.

Con solo abrir su Diario Intelectual N° I (el autor tenía la costumbre particular de enumerar sus cuadernos con números romanos) el lector queda inmerso en el mundo personal del artista, y, de esa forma desviste parte de su personalidad y con ella su metódico orden y disciplina. Cada cuaderno, detallada y adecuadamente fichado con la data inicial y final, trata temas diversos que muchas veces costaron interpretar porque estaban escritos de manera tan rápida que algunas partes se transformaban en ilegibles y con ello aumentaba la ansiedad por “descubrir” qué decían sus palabras.

Victoria Ramírez Dolan

El texto elaborado comprende cuatro partes. La primera, donde se da una semblanza del homenajeado. Una segunda con la creación de la Universidad Nacional de Cuyo; una tercera con una visión de su obra en la Cátedra de Historia del Arte, que permite ubicar la tarea del Dr. Massini Correas dentro de una visión diacrónica de la región, acompañada de una relación general sobre las materias dictadas; y una cuarta con la obra del Instituto de Historia del Arte.

SEMBLANZA DEL DR. CARLOS MASSINI CORREAS

Buenos Aires, comienzos del siglo XX:

Carlos Massini Correas nació en el otoño de 1900, y más precisamente, el 18 de abril de ese año, en Buenos Aires, en su casa de calle Larrea, la que lo vio crecer hasta la crisis del año '30. Su padre, Carlos José Massini, ingeniero de gran renombre en el Ministerio de Obras Públicas de la capital, fue quien contrató a la escultora Lola Mora, para la realización de la famosa "Fuente de las Nereidas". Aún hoy

Carlos Ignacio guarda las cartas en las que la artista le reclama al gobierno de Buenos Aires el pago de su obra.

La madre del fundador de nuestro querido Instituto fue Clara Teotina Correas, de familia muy adinerada, con estancias en Buenos Aires y una chacra de 10 hectáreas en Banfield en donde pasaban las vacaciones a disgusto de su hijo Carlos que prefería sin dudas la ciudad a la vida de campo, al que se refería como “el inmenso espacio vacío entre dos ciudades”.

El mismo fue amigo de Jorge Luis Borges (sólo un año mayor que él, y con quien se podría hacer un paralelismo porque compartían infinidad de cosas en común), y de Victoria Ocampo, quien llegó a ser la amante de Julián Martínez, el tío de Carlos Massini Correas.

Con respecto a su educación formal, toda la escuela primaria la completó en su casa, dirigido por institutrices; entre ellas, la inglesa Miss Lu, le enseñó literatura, modales y por ella su inglés fue muy fluido. Asimismo, gracias a la influencia de su institutriz francesa, Massini Correas desarrolló un afecto especial por este idioma. En su vida, llegó a hablarlo y escribirlo sin dificultad alguna. Gran

parte de la biblioteca que el Dr. Carlos Massini Correas donó a nuestro Instituto son libros en francés, con anotaciones personales en lápiz en las imágenes de los mismos.

Antes de empezar el secundario, a los doce años en el Colegio Salvador de los jesuitas, en calle Callao, toda la familia hizo un viaje a Europa durante 2 años (1912 y 1913). Lo acompañaron sus institutrices. Viajaron por España, Francia, Suiza, Italia e Inglaterra. Con este viaje, se enamoró de la cultura europea y despertó su vocación artística y su amor por los museos.

Podría decirse que este viaje fue un hito en su vida que marcó su vocación por la Historia del Arte.

Nuevamente en Buenos Aires, reingresó al Colegio Salvador. Si bien, no alcanzó notas sobresalientes en las ciencias exactas, se caracterizó por ser un alumno promedio, que desarrollaba una particular preferencia por la historia y la literatura.

Sus padres fueron muy cultos y tenían en su casa una biblioteca muy grande que él también aprovechaba

sobremanera. En los rincones de este mundo literario, nació su amor por la lectura.

Ya graduado de Bachiller, y bajo una gran influencia convencionalista de su padre, optó por la carrera de derecho. Sin embargo, su inclinación natural era la literatura y el arte. Carlos dejó la carrera de derecho en tercer año y comenzó a rodearse de amigos artistas como Xul Solar, Quinquela Martín, Luis Aquino y Guastavino.

En esta época se vinculó al grupo martinfierrista gracias al cual conoció a artistas destacados como Mallea, Borges, Láinez y Victoria Ocampo (diez años mayor que él).

Carlos Massini Correas escribió varios poemas y escritos literarios. Su fase más bohemia culminó con la crisis del 30' durante la cual la familia Massini Correas perdió todo su capital: campos, haras, e incluso la casa de la calle Láinez. Carlos debió recomenzar su carrera de Derecho (con su primo Carlos Moyano Larrea, diez años menor).

Los ingresos de la familia se vieron limitados a la pensión del ingeniero Massini, quien falleció en 1934; a los trabajos de Carlos en el Ministerio de Obras Públicas de la Capital; a las clases de literatura en el Colegio Nacional Almirante

Brown de Adrogué; y a su sueldo de Secretario de la Municipalidad de Buenos Aires.

Al perder la casa familiar, se vieron forzados a rentar un departamento en calle Agüero 2094 (1° piso) que resultó espacioso y agradable.

Carlos se recibió de abogado en 1935, a los 35 años, y junto a su amigo Eugenio Peluffo pusieron un estudio que se dedicó a rescatar a aquellos pintores que habían caído en la miseria. Los artistas pagaban sus honorarios con cuadros, y lograron contribuir a la construcción de una significativa pinacoteca en la casa de Massini Correas.

Fue asimismo nombrado abogado de la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) pero fue muy poco lo que ejerció como abogado.

En el año 1942, Carlos y su hermana Clara, ambos solteros, fueron invitados por la próspera familia inglesa Moss (propietaria de la empresa de lácteos Dayrico) a un concierto de piano que daría Estelita Rodríguez Lubary, en su casa de la calle Cuba del Barrio Belgrano. La artista, mujer que había llegado a los treinta años, aún se debatía entre el matrimonio o el convento. Sin embargo, Carlos

logró convencerla para que se casaran el 28 de diciembre de 1943 y se fueran a vivir a Mendoza, pues a él le ofrecieron un cargo de Profesor de Historia del Arte en la recientemente creada Universidad Nacional de Cuyo.

CREACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

La Universidad Nacional de Cuyo fue creada el 17 de marzo de 1939, durante el gobierno de Corominas Segura y la presidencia de Roberto Ortiz. El primer rector fue Edmundo Correas.

“Antes de 1939 Mendoza carecía de Universidad. Los hijos de esta tierra podían concurrir a la escuela primaria y secundaria pero si no contaban con recursos para solventar viajes, estadía y gastos de estudio en otras provincias tenían que resignarse a no progresar o a formarse como autodidactas.”¹

Con un pequeño regreso en el tiempo, en marzo de 1933, se había fundado la Academia Provincial de Bellas Artes por

¹ Burgos, Mario, en Libro del cincuentenario (1939 – 1989), Mendoza, EDIUNC, 1990, p. 29.

interés de la generación del 33' formada por los pintores: Lahir Estrella, Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Roberto Azzoni, Rafael Cubillos, José Alaminos, Rodolfo Guastavino, Arturo Anzalone, Julio Ruiz, Fidel Roig Matons, etc. También había literatos como Emilio Abril, Juan Carlos Lucero, Vicente Nacarato, Ricardo Tudela y Alfredo Bufano, entre otros.

Hay que recordar que en este mismo año de fue declarada la Segunda Guerra Mundial. La Universidad Nacional de Cuyo inició sus actividades en este clima, y sus cátedras fueron cubiertas por profesionales del medio, de otros centros del país y del extranjero.

La elección del Dr. Carlos Massini Correas como profesor de la Universidad Nacional de Cuyo fue obra del Dr. Francisco Correas. Durante un viaje a Buenos Aires, Francisco Correas había presenciado una conferencia de él en la sede de la SAAP situada en calles Córdoba y Maipú, y quedó muy satisfecho con su personalidad. De allí, su invitación a viajar a Mendoza para incorporarse como docente de la recién creada Universidad Nacional de Cuyo.

El espacio físico para desarrollar su cometido fue una vieja casona de la calle Rivadavia y 9 de julio donde se instalaron el Rectorado, la Escuela de Ciencia Económicas, la Facultad de Filosofía y Letras, de Bellas Artes, la Biblioteca, el Salón de Actos y el Club Universitario. A medida que transcurría el tiempo fueron arrendando otros caserones aledaños.

Recién en 1969 se construyó la actual ciudad universitaria a tono con los complejos más evolucionados del país.

La profesora Emilia Zuleta hace alusión a este crecimiento con especial detalle:

“[...] fuimos los primeros alumnos los que seguimos evocando aquellos espacios felices de la gran casona de Rivadavia 125 y sus conexiones anexas que se prolongaron hacia sus salidas por la calle 9 de julio y Sarmiento. Aquella casa tenía un gran patio con ombú y otro patio con naranjo y con higuera, profundas galerías, una sala de conciertos y conferencias, una biblioteca silenciosa y magníficamente instalada y un club universitario, donde alumnos y profesores charlábamos y discutíamos, escuchábamos música clásica o de jazz.”²

² Zuleta Emilia en Libro del cincuentenario (1939 – 1989), Mendoza, EDIUNC, 1990, p. 220.

Para el Dr. Edmundo Correas, la prioridad de la Universidad Nacional de Cuya era la excelencia de sus profesores. Por eso prefirió el sistema de contrato full time y las cátedras estarían bien pagas: \$300 cada una y un profesor podía dictar dos o tres de ellas (piénsese que un pasaje a Europa en primera clase costaba \$700 en la época).

El Dr. Correas buscó a los mejores profesores para sus cátedras. Así llegó a mediados de 1940 a Mendoza, en su mejor momento, Claudio Sánchez Albornoz, el gran medievalista, ex decano y ex rector de la Universidad de Madrid, España.

También fueron de gran incidencia en aquella época, la inclusión de personalidades como Juan Corominas (figura sobresaliente de la lingüística), Salvador Canals Frau (antropólogo y etnógrafo); Roberto Marfany (historiador); Juan José Arévalo (gran pedagogo que llegó a ser presidente de Guatemala); Luís Felipe García de Onrubia (filósofo y psicólogo); Julio Cortázar (excelente profesor de literatura inglesa y francesa); Julio Caillet-Bois (primer

profesor de introducción a la literatura y luego gran especialista en España e Hispanoamérica).

Llegó asimismo un gran grupo de entusiastas profesores recién graduados de Buenos Aires, y simultáneamente crecía la Academia de Bellas Artes a impulso de sobresalientes maestros como el pintor mallorquino, Francisco Bernareggi, el escultor chileno Lorenzo Domínguez, el grabador belga Víctor Delhez y el triestino Sergio Sergi.

CARLOS MASSINI CORREAS Y LA CÁTEDRA DE HISTORIA DEL ARTE

La cátedra de Historia del Arte estuvo incorporada a los planes de estudio de la Facultad de Filosofía y Letras desde la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo. En sus principios fue una materia para los tres departamentos: Filosofía, Letras e Historia. La cátedra fue dictada por el profesor Bruno Roselli, gran personalidad de origen italiano con varios años de experiencia docente en los Estados Unidos. El profesor Roselli imprimió a la Cátedra una exposición que supo captar rápidamente el interés de

los alumnos. Las clases se dictaban conjuntamente para el alumnado de la Facultad de Filosofía y Letras para el de la Academia de Bellas Artes.

Durante los primeros años de dictado se organizó un aula de proyecciones en forma de anfiteatro que daba sobre el ámbito correspondiente a la Academia de Bellas Artes. Sus clases fueron acompañadas por proyecciones luminosas que llegaron a más de 6.000 diapositivas.

En 1946, una vez el profesor Roselli se traslada a Lima con objeto de trabajar en la Universidad de San Marcos, la cátedra de Historia del Arte queda vacante. En su lugar fue nombrado el profesor Carlos Massini Correas quien compartía la responsabilidad en la misma desde 1943:

“Este catedrático argentino de reconocida actuación en los círculos literarios y artísticos de Buenos Aires, de formación cultural plástica e histórica, imprime a la cátedra una dimensión de neto carácter universitario. Su forma expositiva, clara y ordenada se hace viva en el análisis del material que, mediante el proyector y el sistema de diapositivas ilustra todas sus clases.”³

³ Romera de Zumel, Blanca: Enseñanza de la Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras: Memoria Histórica. 1939 – 1964. Imprenta oficial 1965. Mendoza, pág. 369.

Los temas de las clases variaban ampliamente: desde el arte clásico en la antigüedad, el renacimiento, el arte en España, el arte en Francia en el siglo XIX, la importancia de la pintura francesa del siglo XIX en la Argentina, el arte argentino, entre otros.

En 1958 el Dr. Carlos Massini Correas fue nombrado profesor titular efectivo por concurso y la dedicación exclusiva se le otorgó en 1960.

“Todos los programas que señalan la trayectoria de la Cátedra a cargo del profesor Carlos Massini Correas presentan las mismas características: redactadas con rigor analítico, con precisión en el desarrollo temático y cronológico, además figuran en estos programas extensa bibliografía general y seleccionada entre los libros que están al alcance del alumnado en la biblioteca de la Universidad y en la del titular de la cátedra”⁴.

Además de las citadas clases el Dr. Massini Correas, dictó a su vez, varios cursillos y concretó viajes a Buenos Aires con el alumnado con el fin de obtener contacto directo con

⁴ Ibidem, pág. 368.

las obras de arte en el universo artístico de los museos y colecciones especiales.

EL INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE

El Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo fue fundado en 1956 por ordenanza número 58 del Rectorado, a instancias de su primer Director el Dr. Carlos Massini Correas, quien afirmaba que un Instituto instalado en nuestra región cuyana debía, ante todo, orientar sus trabajos hacia el estudio de las manifestaciones artísticas locales. Con ese fin, comenzó a organizar, junto a sus ayudantes, el *“Fichero de Artistas de Cuyo”* y los *Cuadernos de Historia del Arte*. Para él la investigación fue de fundamental relevancia.

En 1965 Carlos Massini Correas fue designado por el Honorable Consejo Directivo, Profesor Emérito y asimismo recibió la autorización de extender por cinco años más su dictado de Historia del Arte.

Al inaugurar el ciclo lectivo 1966, le fue otorgada la medalla de oro por la Facultad de Filosofía y Letras en

reconocimiento al primer Profesor Emérito de dicha facultad.

En marzo de 1974, renunció al cargo de Profesor Titular con dedicación exclusiva de la cátedra de Historia del Arte (que desempeñaba en su condición de Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Cuyo), a fin de acceder a los beneficios de la jubilación. Pidió igualmente consentimiento para continuar prestando servicios con percepción de haberes, acto que le fue otorgado hasta 1980, año de su fallecimiento tras una breve dolencia cardíaca. Junto con él, se fue un extraordinario personaje de nuestra cultura, que dejó un vacío enorme, no sólo en el ámbito intelectual, sino también en nuestros corazones.

Bibliografía

- Libro del cincuentenario (1939 – 1989), Mendoza, EDIUNC, 1990.
- Massini Correas, Carlos Ignacio: Estelita, una mujer extraordinaria (1911 – 2008), Mendoza, 2008.
- Romera de Zumel, Blanca: Enseñanza de la Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras: Memoria Histórica, 1939 – 1964, Imprenta oficial 1965, Mendoza.
- Entrevista a Carlos Massini Correas (hijo) y Clara Massini Correas
- Documentos inéditos de la propiedad del Dr. Carlos Massini Correas sobre su trayectoria académica, donados por sus hijos.

Ana María Ramírez
La Expresión de la Identidad Latinoamericana en el
Arte

Resumen

Las imágenes visuales y la presencia de distintas narrativas forman parte del imaginario histórico y político de Latinoamérica, sin duda se trata de un patrimonio simbólico que contribuye a la identidad de las distintas sociedades y permite el conocimiento y la caracterización de la región a escala global. La intención de este trabajo es mostrar a grandes rasgos la injerencia de diversos movimientos y artistas en el proceso de construcción de la identidad cultural latinoamericana.

Palabras claves

Identidad Latinoamérica expresiones artísticas

Ana María Ramírez

Abstract

The visual images and the presence of different narratives are part of the historical and political imaginary of Latin America, without a doubt it is a symbolic heritage that contributes to the identity of the different societies and allows the knowledge and characterization of the region on a global scale. The intention of this work is to show in broad strokes the interference of diverse movements and artists in the process of construction of the Latin American cultural identity.

Keywords

Identity Latin American artistic expressions

El concepto de identidad surge del afán de definir lo latinoamericano, el cual aparece con el inicio de los movimientos de independencia y a raíz de la necesidad de distinguir particularidades o ciertos rasgos de diferenciación. Para hablar de la identidad cultural⁵ es preciso el abordaje de los procesos históricos que atravesó el continente a principios del siglo XVI y una vez iniciada la conquista, donde el cruce forzado de culturas se puso de manifiesto con el mestizaje y la imposición de estructuras políticas, económicas, culturales, religiosas e ideológicas, por parte de los europeos.

Con respecto a esto Aníbal Quijano dice:

“La formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea, produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos y redefinió otras. Así términos como

⁵ Entendemos a la identidad cultural como un sistema de respuestas y valores de un grupo social determinado que como heredero, actor y autor de su cultura, se encuentra en capacidad de producir en un momento dado como consecuencia de un proceso socio- psicológico de diferenciación – identificación en relación con otros sujetos culturalmente definidos (Toledo Micó, Ruddy y otros, *El arte como expresión de la identidad cultural en América Latina*, Revista Enfocarte.com, N° 24, 2005, web: <http://www.enfocarte.com/4.24/pensamiento3.html>).

español y portugués, más tarde europeo, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también, en referencia a las nuevas identidades, una connotación racial (...) En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumento de clasificación social básica de la población”⁶.

Existen numerosas teorías y controversias acerca de la construcción de la identidad latinoamericana, en esto seguimos a Larraín cuando habla de la necesidad de analizar los diversos momentos histórico- políticos y sus secuencias, siendo posible distinguir la preponderancia de algunas etapas más que de otras en dicha construcción⁷.

Las manifestaciones culturales no son ajenas a estos procesos y etapas, algunas con mayor o menor valor también para la historia del arte, ya sea desde el producido a partir de la imposición de modelos europeos en América, hasta el inicio de los primeros rasgos distintivos en el siglo

⁶ Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, en Lander, Edgardo (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, p. 202.

⁷ Larraín, Jorge, *Filosofía americana e identidad: el conflictivo caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1994.

XVIII con el denominado *Barroco Mestizo*, alcanzando una mayor “plenitud” durante el siglo XX a través de movimientos como el *Muralismo* en México. La intención de este trabajo es mostrar a grandes rasgos la injerencia de diversos movimientos y artistas en el proceso de construcción de la identidad cultural latinoamericana, haciendo hincapié sobre todo en la pintura y el grabado.

Las imágenes visuales y la presencia de distintas narrativas forman parte del imaginario histórico y político de Latinoamérica, sin duda se trata de un patrimonio simbólico que contribuye a la identidad de las distintas sociedades y, permite el conocimiento y la caracterización de la región a escala global.

A pesar de que muchas de las expresiones culturales indígenas fueron socavadas por la imposición de la estética y el gusto europeo, algunos métodos y prácticas se mantuvieron, lo que permitió el surgimiento del denominado *Barroco Americano o Mestizo* que mostró por primera vez, luego de producida la invasión de América, un estilo autóctono, con un lenguaje plástico original y netamente ornamental, con mayor preponderancia en lo

arquitectónico. Éste se desarrolló, sobre todo, en los Virreinos de Nueva España o México y Perú.

A partir del siglo XIX, ya finalizados los procesos de independencia, comienza el periodo de construcción de las naciones americanas, donde se fijan las estructuras políticas y económicas de los incipientes países y con ellas, las primeras instituciones y constituciones. En cuanto a lo cultural se persiguieron los modelos europeos como un intento de “civilizar” a la población, se comenzó a emular sus estilos artísticos, los cuales fueron implantados aquí, aunque adquirieron algunas características propias y temas disonantes⁸, es decir no se trató de un arte de imitación, en

⁸ En este contexto surgen una serie de pintores criollos autodidactas, entre los que se encuentra: José Gil Castro (Perú), pintor de las figuras revolucionarias de las campañas de Independencia, que utiliza el tipo básico de retrato colonial tradicional como vehículo de visión popular; José Guadalupe Posada (México) y Joaquín Pinto (Ecuador) artistas costumbristas que recogen la vida y el ambiente de Latinoamérica reflejando las costumbres de sus pueblos, el primero con sus dibujos, grabados, litografías y xilografías de calaveras -o calacas- y esqueletos utilizados como caricaturas y sátiras de la vida social y política mexicana en alusión a los abusos del gobierno y las intrigas políticas, y el segundo, especialmente, con sus series de acuarelas en las que además incluyó el modo de vida de los indios (Toledo Micó, Ruddy y otros, *El arte como expresión de la identidad cultural en América Latina*, Revista Enfocarte.com, N° 24, 2005, web: <http://www.enfocarte.com/4.24/pensamiento3.html>).

la mayoría de los casos los artistas conocían y estudiaban los movimientos europeos para luego expresar a través de ellos otras realidades con ciertos atisbos de autonomía.

Un momento interesante, si de autonomía y originalidad hablamos, es cuando surgen los llamados *Pintores Viajeros*, que van a dar su visión del continente, logrando plasmar en su arte desde la vegetación autóctona hasta diversas comunidades nativas junto a sus culturas y tradiciones. Alejandro de Humboldt, impulsado por la corona española, viajó hacia Cuba y posteriormente a los Andes. A él se sumaron múltiples artistas que sobre todo a través del grabado lograron describir la fauna, flora y la topografía del continente. Estas obras no pertenecían al arte oficial legitimado por la Academia Europea, no contaban con estos preceptos ni formaban parte de ningún estilo en particular. Es interesante el análisis de la producción de estos artistas, ya que permite observar la diversidad cultural latinoamericana bajo la mirada extranjera.

Con el inicio del siglo XX aparece la necesidad de estudiar y tener en cuenta el pasado cultural americano, rescatando tanto las raíces aborígenes como las africanas, tal como lo

afirma Eduardo Devés Valdés cuando nos dice que durante el siglo XIX el pensamiento latinoamericano oscila entre la búsqueda de modernización y el reforzamiento de la identidad, durante los primeros años del siglo XX asciende notablemente la perspectiva identitaria⁹, esto se reflejará en el arte, por ejemplo en el *Muralismo* que es, sin duda, el producto artístico de la Revolución Contemporánea de México. Este movimiento sin precedentes tiene su origen en la afirmación de tres valores esenciales: lo nacional, lo popular y, sobre todo, lo revolucionario, los cuales fueron los ejes del movimiento que, a pesar de sus diferencias y variantes, logró tener cohesión, integración y un fin determinado, cumplir con su objetivo fundamental: la libertad de expresión.

En este sentido José C. Orozco sostuvo:

“La pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva

⁹ Déves Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX. La reivindicación de la identidad*, en Cuyo, Anuario de Filosofía Argentina y Americana, N° 14, 1997.

etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existía en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920”¹⁰.

Hacia 1920 la Revolución Mexicana había entrado en una etapa por así decirlo pacífica, debido a que el país se hallaba en ruinas por la guerra civil, en un contexto de pobreza y analfabetismo. Era necesario comenzar un trabajo de reconstrucción y modernización nacional, en este marco aparecía el idealismo socialista de Vasconcelos, quien auspició la pintura mural, primero como rector de la Universidad y después como Secretario de Educación Pública. Él pensaba que a través del arte se podría emprender un despertar y un fortalecimiento de la conciencia nacional, ya que esto era lo que se necesitaba para reconstruir la nación. Por esto José C. Orozco anunció que las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden. Se trató de un arte indigenista, que desechaba la pintura de caballete y buscaba instaurar un arte público y monumental destinado al pueblo mexicano.

¹⁰ Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano, época Moderna y Contemporánea*, México, Hermes, 1964, p. 47.



Las Soldaderas, José Clemente Orozco, Colegio San Idefonso, México, 1926¹¹.

¹¹ José Clemente Orozco, Hospicio de Cabañas, Patrimonio de la Humanidad, web: <http://app.jalisco.gob.mx/srias/cultura/orozco/orozco.html> [en línea].

Los distintos estilos, grupos y manifestaciones artísticas se orientaron en la búsqueda y valorización de las diversas culturas americanas, en este papel se destaca el cubano *Wilfredo Lam*, quien mezcló diversas influencias culturales en sus creaciones, famoso por fusionar la cultura cubana, africana, china y aborigen con un estilo surrealista, abstracto y casi esotérico. El pintor es reconocido por inaugurar un nueva óptica artística y por utilizar sus lienzos, como lo hizo el *Muralismo*, para denunciar las injusticias políticas, económicas y sociales impuestas por el imperialismo. Fue opositor a la dictadura de Fulgencio Batista y defensor del régimen de Fidel Castro, por esto orientó parte de su pintura a la prédica por la igualdad económica de su país frente a los EEUU.

El interés por lo nacional y por la problemática social fue otra temática abordada por los artistas latinos, por ejemplo *Cándido Portinari*, nacido en Brasil en 1903, desarrolló su pintura en torno a los trabajos y faenas diarias de los más humildes en las distintas producciones agrícolas de azúcar, cacao, café, etc. Mostró los sectores sociales más desprotegidos y marginados, y en esto tuvo que ver su

infancia en una hacienda de café en Brodowski, donde el mestizaje y la hibridación social marcaron su trayectoria artística.

En la Argentina estos temas fueron abordados por grupos de artistas como es el caso de los denominados *Artistas del Pueblo*, José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hébequer, Abraham Vigo, Santiago Palazzo y Agustín Riganelli, provenientes, en su mayoría, de países con fuerte tradición anarquista y socialista. Se organizaron en oposición a las tendencias conservadoras del Salón Nacional, y expusieron en el llamado Primer Salón de Recusados en la Cooperativa Artística. Hijos de inmigrantes.

Lograron acceder a la actividad plástica gracias a las transformaciones sociales de la época y el ascenso de los sectores medios, conformaron un grupo unido con afinidades por su origen social, opciones artísticas y compromisos ideológicos. Circularon por espacios no convencionales, tales como sindicatos, fábricas y la propia calle, criticando con esto al mercado y los circuitos de consagración instituidos, sus producciones provocaron

inquietud en los grupos burgueses y concientización en los sectores populares. Se transformaron en la vanguardia política frente a la vanguardia artística.

Con respecto a esto Facio Hebequer sostiene:

“Alguien llamó al grupo Artistas del Pueblo. La frase nos parece justa y el título honroso. Interpretar la conciencia del pueblo nos parece fue siempre nuestra más alta aspiración”¹².

Antonio Berni también reflejó en su pintura esta problemática, a través de su Realismo Social privilegió lo cotidiano en sus telas, basándose en la denuncia y la crítica a la injusticia social, con el objetivo de llevar a cabo una defensa de los humildes y los marginados.

El desarrollo de la modernidad y la construcción de las identidades nacionales estuvieron acompañadas por el rechazo a las culturas dominantes y extranjeras, en este aspecto encontramos la pintura de la brasilera *Tarsila do Amaral*, quien junto a otros artistas comprendió la importancia de indagar en las raíces brasileras y el ser nacional. Formó el conocido *Grupo Antropofágico*, cuya filosofía consistía en tomar y devorar todo lo que pueda ser beneficioso de la tradición europea, desechando lo

¹² López Anaya Jorge, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997, p. 113.

Ana María Ramírez

perjudicial en la construcción de la identidad cultural y la
lucha por la independencia intelectual.



Abaporu, óleo sobre lienzo 1928, símbolo del Grupo Antropofágico¹³

¹³ Tarsila, site oficial, web:
<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/> [en
línea].

Teniendo en cuenta lo dicho podemos afirmar que el proceso de construcción de la identidad cultural para América Latina presentó hasta el siglo XIX numerosas dificultades, hubo avances y retrocesos, aparecieron rastros de autenticidad y autonomía pero a la vez se negó todo estudio del pasado precolombino y se siguieron los cánones marcados por los movimientos y estilos europeos, en una búsqueda frenética por lograr aceptación, la cual conllevaba a legitimar las nuevas naciones.

En las primeras décadas del siglo XX la necesidad de lograr una identidad de raigambre latinoamericana se transformó en la prioridad, es aquí donde grupos de artistas comienzan su labor para expresar en sus lienzos y paredes su descontento en cuanto a las desigualdades sociales, la pobreza, la imposición de modelos intelectuales extranjeros, el colonialismo y el imperialismo. Aparece un arte de denuncia, ligado a las problemáticas sociales y destinado al pueblo, como fue el *Muralismo* y el surgimiento de las vanguardias en la Argentina, más precisamente el grupo de los *Artistas del Pueblo* y *Antonio*

Berni, este fue un arte atravesado por la crisis política y económica del país, el cual se encargó de expresarla, mostrando las necesidades de las clase trabajadora y las penurias de los sectores más desprotegidos a partir de sus pinturas sobre el puerto de Buenos Aires, los trabajos en las fábricas y la vida en las villas miserias.

Con respecto a la tendencia que siguieron los artistas modernos García Canclini nos explica:

“Varios artistas y escritores de los siglos XIX y XX rechazaron el patrimonio cultural de Occidente y lo que la modernidad iba haciendo con él. Les interesaba poco los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; el desarrollo industrial y urbano les parecía deshumanizante. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio. Rimbaud se fue al África, Gauguin a Tahití para escapar de su sociedad “criminal”, “gobernada por el otro”; Nolde a los mares del sur y a Japón; Segall a Brasil...”¹⁴.

En conclusión, lo que hemos querido plantear es la participación activa que llevaron los artistas, ya sea a través

¹⁴ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, 42.

de grupos, manifiestos o simplemente a través de sus obras en la construcción y divulgación de la identidad latinoamericana, a través de la reivindicación de la cultura aborigen y el compromiso con las problemáticas sociales actuales de toda índole como bandera de su arte.

Bibliografía

- Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina, Arte, Política y Sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Déves Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX. La reivindicación de la identidad*, en Cuyo, Anuario de Filosofía Argentina y Americana, N° 14, 1997.
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, en Lander, Edgardo (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Larraín, Jorge, *Filosofía americana e identidad: el conflictivo caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1994.
- López Anaya, Jorge, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.
- Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano, época Moderna y Contemporánea*, México, Ed. Hermes, 1964.
- Toledo Micó, Ruddy y otros, *El arte como expresión de la identidad cultural en América Latina*, Revista Enfocarte.com, N° 24, en página web: <http://www.enfocarte.com/4.24/pensamiento3.html>, 2005 [en línea].

Imágenes

- Fig. I, José Clemente Orozco, Hospicio de Cabañas, Patrimonio de la Humanidad, web:

<http://app.jalisco.gob.mx/srias/cultura/orozco/orozco.html> [en línea].

- Fig. II, Tarsila, site oficial, web:
<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/> [en línea].

Flavia Sergo

*Características del muralismo latinoamericano.
Aproximaciones iniciales*

Resumen:

En el presente trabajo se indaga en las características que presenta el muralismo latinoamericano en México, Buenos Aires y Mendoza, a los fines de sistematizar información pertinente para futuras investigaciones. Dada la amplitud del tema planteado, el análisis se limitará a la etapa fundacional del mismo en las distintas latitudes de referencia. En cada una de ellas se analizan los antecedentes que el movimiento presenta; se mencionan, profundizando en algunos casos, los protagonistas más relevantes y se consignan las apreciaciones de las obras más representativas llevadas a cabo.

Palabras claves:

muralismo latinoamericano, antecedentes, características, protagonistas.

Flavia Sergo

Abstract:

The present work aims to achieve a systematization of the features found in the Latin American muralists. For this purpose, the analysis will be restricted to an approach of the background of the founding moment of this artistic movement, and an approach of the assessments of the works of various artists from Mexico, Buenos Aires and Mendoza.

This early stage of the research is considered relevant in order to have element that will be useful for subsequent researches.

Keywords:

Latin American muralism, backgrounds, features, main character.

El escrito que a continuación se presenta es concebido como una primera aproximación al muralismo, entendido como un movimiento plástico con génesis en México y posterior irradiación al resto del continente americano. La propuesta pretende determinar las características más relevantes que presenta el mismo, en algunas ciudades de América Latina.

A los efectos de poder manejar marcos temporales disímiles en la conformación, y posterior visibilidad, de los distintos grupos que adoptaron el muralismo como medio de expresión, el foco de análisis se centrará en las etapas fundacionales del movimiento en un recorrido en el que se integran tres puntos geográficos esenciales en este trabajo. Es en ese sentido que México, Buenos Aires y Mendoza, oficiaran de casos de estudio, en los cuales se hará mención al contexto histórico, sin profundizar en él en esta primera etapa de trabajo. Se indagará en las experiencias previas

que se desarrollaron en cada uno de los casos analizados, mencionando el núcleo de intereses que las movilizaba.

Asimismo, se ahondará -en oportunidades específicas- en los protagonistas más representativos implicados en el proceso, así como también en los comentarios que las obras por ellos realizadas, suscitaron en investigadores, periodistas especializados y los propios hacedores.

Una vez finalizadas las distintas etapas de estudio se enunciarán las características principales del movimiento muralista, en cada uno de los puntos geográficos propuestos.

El muralismo en México

La práctica mural se ha presentado como forma fundamental de manifestación artística desde el origen de los tiempos en Latinoamérica. Entre las manifestaciones culturales de un importante número de pueblos originarios de la región se evidencia la presencia del arte mural entre sus expresiones, obras y construcciones artísticas; unos ejemplos de ello son los realizados por la cultura azteca y maya en México, como también la cultura moche en Perú.

En este tipo de obras pictográficas, al igual que en los petroglifos, los distintos grupos prehispánicos, no sólo plasmaban y representaban elementos, rituales o códigos propios de su cultura, sino que también implementaban técnicas propias para su producción, “*técnicas que eran incluso desconocidas en la Europa de ese tiempo*”¹⁵.

A partir de la conquista española y el establecimiento de diversas colonias en territorio americano, estas expresiones murales siguen estando presentes, pero comienzan a dotarse de otros elementos y figuras. Si bien la imaginería religiosa, específicamente la católica, se hizo presente, ésta no fue hegemónica ya que, en muchos casos, se fusiona con elementos autóctonos.

Con respecto al origen del muralismo como tendencia artística, se puede afirmar que hay consenso a la hora de exponer a México como punto geográfico en el cual nace y luego se expande. La impronta mexicana signó al movimiento tal como se conoce en la actualidad.

¹⁵ Del Vitto, C. *El muralismo latinoamericano*, web: <http://delvittocristian.blogspot.com.ar/>, Buenos Aires, 2007, p. 1, [en línea].

En aquel país del norte, se pueden identificar diversas etapas en relación a la concepción del arte. En lo que al mural concierne, uno de los episodios que marca un antes y un después es la Revolución Mexicana de 1910¹⁶. Lo llamativo que sucede con respecto a este acontecimiento es que ambos, la Revolución y el muralismo establecen una relación complementaria: por un lado

“la revolución mexicana se hace cargo de la interpretación de la Historia y admite la crítica a sus caudillos y a sus fundamentos doctrinarios” [y por el otro] “sin la obra del muralismo, la Revolución no hubiera sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México”¹⁷.

El muralismo entonces, se resignifica luego de la Revolución y emprende un profundo proceso de renovación a partir del impulso que le dan los nuevos gobernantes, especialmente, en una primera etapa, José Vasconcelos,

¹⁶ Proceso considerado secuela de la etapa porfiriana y modelador de una extensa etapa del México del siglo XX. Implica el surgimiento de una nueva conciencia e identidad nacional, cimentada en aparición de figuras antes ignotas. También hay que mencionar cambios no sólo políticos, sino también culturales, sociales y económicos.

¹⁷ Monsiváis, C. *Historia Mínima de la Cultura Mexicana en el siglo XX*, México D.F. El Colegio de México, 2010, p. 99-100.

quien desempeñó su cargo durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924). El ministro de educación y antiguo presidente del Ateneo de la Juventud¹⁸, abordó un amplio programa de reformas que incluyen variadas medidas como las misiones culturales¹⁹, creación de nuevas escuelas y la promoción de las artes plásticas. Vasconcelos convocó a diversos muralistas mexicanos para que emprendiesen la tarea de construir grandes obras de carácter monumental y público, con el fin de contarle su historia a todo un pueblo a través de imágenes y símbolos que le pertenecen.

Las trayectorias individuales de una importante cantidad de muralistas mexicanos en pos del aprendizaje de la técnica mural, presenta similitudes llamativas. Carlos Monsiváis, historiador de la cultura mexicana, considera que al margen de la experiencia adquirida por algunos de ellos en reiterados viajes a Europa, el grabado es el puntapié inicial, la técnica obligada para luego pasar al mural. El citado

¹⁸ Centro de discusión y reunión de intelectuales mexicanos que pretendían el acceso al poder luego de la Dictadura de Porfirio Díaz y se caracterizaban, entre otras cosas, por la defensa de un Estado laico y promotor de la educación para todo el país.

¹⁹ Proyecto de la Secretaría de Educación Pública, dirigida por Vasconcelos, como parte de la “gran cruzada contra la ignorancia”.

autor menciona dos centros de formación y estudio de la técnica de grabado como los más renombrados. Se refiere al taller de José Guadalupe Posada²⁰ y la Academia de San Carlos²¹.

Numerosos e importantes estudiosos del arte latinoamericano coinciden en argumentaciones que posibilitan que José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros sean conocidos como los “Tres Grandes” muralistas de México. Estos artistas,

“si bien no parten de presupuestos plásticos comunes, coinciden en una serie de cuestiones”²².

Por un lado, la mayor parte de los murales está relacionada con la intención de difundir la identidad nacional (aún en construcción) y los propios logros de la Revolución Mexicana. Por

²⁰ En palabras de Carlos Monsiváis: José Guadalupe Posada (1852-1913), es un creador incesante (más de 8000 grabados) y es el autor de la primera visión artística de conjunto del pueblo mexicano (...) acata las reglas de la configuración de lo popular en un país de no lectores”.

²¹ La “Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España” data de la época virreinal, fue creada con el objeto de establecer un espacio en donde se dicten talleres de grabado. Allí estudian Diego Rivera, Orozco, Ángel Zárraga, quienes se encuentran muy cercanos también al Ateneo de la Juventud.

²² Caballero Oliver, J.D, El muralismo mexicano. Pintura y Educación Popular, en: *Atticus*, N° 15, España, p. 12.

otro, las obras, en sí mismas, manifiestan (como no podía ser de otra manera) su vinculación con las distintas corrientes artísticas de la época y, más en concreto, con las vanguardias pictóricas que por esos años vienen ocupando el protagonismo artístico en Europa. Finalmente, los artistas (frente a los antiguos usos de los pintores al fresco) optan por nuevos materiales: la pintura acrílica, la de automóviles en incluso el cemento coloreado²³.

Diego Rivera nace en la ciudad de Guanajuato en 1886 y en los inicios del siglo XX comienza a tomar clases de grabado en la ya nombrada Academia San Carlos. A partir de diversas becas que recibe de gobernantes mexicanos, tiene la posibilidad de viajar a Europa y formarse con artistas españoles y comenzar a trabajar en sus talleres. Hacia 1917, a partir de la notoria influencia de Cezanne, ingresa a experimentar dentro del posimpresionismo (especialmente la configuración de colores vivos). En este tiempo, Rivera ya alterna su residencia entre países latinoamericanos y Europa. A partir de la década de 1930, la participación en política de Diego Rivera es innegable, de hecho es en 1936 cuando le solicita al presidente mexicano de turno, Lázaro

²³ *Ibidem*, p. 12 -13.

Cárdenas, el asilo político para León Trotsky. Con respecto a sus obras, entre las más emblemáticas encontramos a: “La Creación” (1921), primer mural de Diego en México, los “Murales de la Secretaría de Educación Pública” (1923 – 1928), “La Historia de México” (1929-1945), conjunto de murales que se encuentran en el Palacio Nacional, “El Hombre Controlador del Universo” (1934), segunda versión del que originalmente se ubicaría en el Centro Rockefeller.

Por otro lado, José Clemente Orozco (1883 – 1949) estudia en el taller de grabado de José Guadalupe Posada, tal vez es el artista que más influencia recibe del especialista en grabados. En 1922 se une a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros en el Sindicato de Pintores y Escultores. A partir de ese año empieza a viajar a Estados Unidos y a Europa para perfeccionarse en la técnica. Sus obras están repartidas por el interior de México, gran parte de ellas en Guadalajara, algunas de estas son: “*Murales de la Escuela Nacional Preparatoria*” (1923 – 1926), conjunto de 22 murales; “*Katharsis*” (década del '30) ubicado en el Palacio de Bellas Artes, “*Buena Vida*” (1945) y “*La*

Independencia Nacional”, *“Hidalgo”* y *“Las fuerzas tenebrosas y el circo político”*, los que se encuentran en el Palacio de Gobierno de Jalisco.

David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974), es un artista cuyo eje es la política militante: se incorpora en la huelga de la Academia San Carlos frente al método de enseñanza, en 1914 se une a la tropa carrancista del general Diéguez, entre otros ejemplos de su accionar. En su visita a París, recibe la influencia del cubismo de Cezanne. Publica en Barcelona la revista *“Vida Americana”*, que incluye su manifiesto *“Tres llamados a los artistas plásticos de América”*, a través del cual expone sus ideas socialistas. En 1921 regresa a Ciudad de México, es quien organiza y funda el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos Revolucionarios, cuyo órgano, *El Machete*; es redactado por el propio Siqueiros. En la década del '30 realiza uno de sus viajes más importantes como maestro en la técnica de arte mural: viaja a Sudamérica. En 1936 Siqueiros va a España como voluntario de la República y alcanza el grado de coronel. En 1940 participa en el atentado contra León Trotsky por órdenes de Stalin, su comando es el que

ametralla la casa del exiliado de la URSS. En su vuelta a México es cuando realiza las obras de Bellas Artes, en las décadas de 1950 y 1960 ejecuta los murales de la Raza, el Centro Médico y el Castillo de Chapultepec. Su insistencia es, sin matices, poder artístico y simulacro de fuerza: la pintura es el arma de lucha en las tareas didáctico-masivas, la pintura es un medio político. El climax y el anticlimax de Siqueiros es el Polyforum “*la confusión de lo grandote con la grandeza*”²⁴.

Es importante mencionar que aproximadamente en la década de 1940 hay un corrimiento del Estado en materia mural. Éste deja de ser el comitente principal para la producción de estas obras monumentales e inclusive deja de ser uno de los sostenes económicos del movimiento.

Este cambio de animosidad hacia la pintura mural es debido a que las instituciones que financiaban las realizaciones de los murales, tuvieron intereses distintos a los de los muralistas. Las instituciones prefirieron dejar los muros en blanco o realizar grandes cromos fotográficos sirviéndose del onanismo de algún artista que jugando con elementos plásticos (...)

²⁴ Monsiváis, C., *op. cit*, p. 109.

esto trajo un adormecimiento del muralismo en México y muchos artistas se vieron obligados a trabajar en el exterior²⁵.

Esta partida de los muralistas al exterior va a ser el detonante para que el muralismo trascienda las fronteras. Este movimiento artístico se instala en diversos países latinoamericanos e incorpora elementos propios de cada lugar.

México se consagra como el país que lleva el arte a los espacios públicos con la función de interpretar el pasado y comunicarlo. El muralismo se vale de la Revolución de 1910 y encarna una labor educativa sin precedentes, acompaña a los variados proyectos que el Estado -desde la Secretaría de Educación Pública especialmente- lanza para no sólo alfabetizar, sino generar una renovada identidad nacional cimentada en una revaloración del pasado prehispánico. El muralismo confirma que *“el arte puede ser un aliado de la historia, una historia que se trepa a las paredes”*²⁶. Los artistas utilizan materiales de diversa

²⁵ Del Vitto, C., *op. cit*, p. 3.

²⁶ *Mestizo*. Una Historia del Arte Latinoamericano, Canal Encuentro, web:

índole y elaboran sus bocetos teniendo en cuenta la arquitectura donde se ejecutará la obra, pero atendiendo también a los destinatarios, los transeúntes habituales del lugar.

Buenos Aires

En Buenos Aires, a lo largo de la década del treinta del siglo XX, así como también durante la del cuarenta, un grupo de artistas se valieron del muralismo como elemento de difusión de la historia nacional. Los fines perseguidos tendieron a vigorizar la identidad nacional y exaltar el patriotismo: *“El programa cultural que propulsaron buscaba recuperar la esencia americana y española creando imágenes nacionales, símbolos y paisajes al servicio de cierta idea de Nación”*²⁷. En ese marco se realizaron murales en las estaciones de trenes subterráneos, en el Hotel Plaza, en la Sociedad Rural, en el Ministerio de Obras Públicas, en la Comisión Nacional de Bellas Artes,

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50936 [en línea].

²⁷ Belej, C. Entre el Panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino, *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, p. 107.

en la sede social del Automóvil Club Argentino, entre otros. En la nómina de los autores involucrados figuran Jorge Soto Acébal, María Mercedes Rodrigué, Rodolfo Franco, Martín Noel, Manuel Escasany, por mencionar algunos. Cabe señalar que el artista que realizó la mayor cantidad de trabajos en esta etapa fue Alfredo Guido.

Por otro lado, artistas como Benito Quinquela Martín, quien participó en algunas realizaciones nombradas en el párrafo anterior, llevó a cabo una serie de murales en la Escuela Pedro de Mendoza; y Juan Carlos Castagnino realizó una obra titulada *Mujer trabajando*, en la Biblioteca “*Veladas de Estudio después del Trabajo*” de Avellaneda²⁸.

Con anterioridad al periodo antes mencionado se habían realizado murales en distintos lugares de la ciudad y en diversas épocas, empleando la técnica del fresco, así como también el encausto, procedimiento mediante el cual se diluye colores en cera de abeja fundida. En la temática de los mismos prevalecían los temas religiosos, alegóricos o meramente decorativos.

²⁸ *Ibidem*, p. 258.

El arribo del muralismo a distintos puntos del mundo y Latinoamérica particularmente, marca por un lado el resurgimiento y, por otro, el comienzo de una nueva etapa de ese movimiento artístico. Según la bibliografía consultada, uno de los acontecimientos que sirvió de puntapié inicial para la formación de los artistas plásticos argentinos en técnicas innovadoras, fue la visita de David Alfaro Siqueiros en la década de 1930.

Para la Argentina esta década es particular. En 1930 comienza un período que se cierra en cierta medida en el año 1943, y que corresponde “*a una inflexión decisiva en el curso de la normalidad constitucional*”²⁹ y la cual ha derivado en numerosos debates historiográficos que se detienen en algunos de sus rasgos más fundamentales como el fraude electoral. La antiguamente conocida como “*Década Infame*”³⁰ comienza con el golpe de Estado encabezado por José Félix Uriburu, quien se hace cargo de la presidencia de la Argentina desde septiembre de 1930

²⁹ Zuleta Álvarez, E, Los gobiernos de la Concordancia, en *Nueva Historia de la Nación Argentina*, tomo 7, La Argentina del siglo XX, Buenos Aires, Planeta, 2001, p. 265.

³⁰ Término atribuido por el periodista José Luis Torres (1901 – 1965).

hasta 1932, y también abarca las presidencias de Agustín P. Justo (1932 -1938), la de Roberto Ortiz (1938 – 1940) y finalmente la de Ramón Castillo (1940-1943).

Los gobiernos de “*La Concordancia*”³¹ son generalmente concebidos por la historiografía argentina como gobiernos en manos de los conservadores. Es también la década en donde el nacionalismo, en todas sus variantes, se hace visible, se consolida en el poder y se apodera de muchos de los medios de comunicación de la época. Figuras como Leopoldo Lugones, Julio y Rodolfo Irazusta, César Pico o bien Juan Emilio Carulla entre otros, se convierten en nombres recurrentes de la actividad política, periodística y literaria de la coyuntura.

Es en esta época cuando David Alfaro Siqueiros llega a la Argentina. En su visita se dedica a dictar cursos,

³¹ La Concordancia era en líneas generales una alianza, un conglomerado de partidos (Partido Socialista Independiente, Unión Cívica Radical antipersonalista y el Partido Conservador), que llevó a la presidencia a Agustín P. Justo, Roberto Ortiz y Ramón Castillo. Al decir de muchos historiadores, La Concordancia nunca logró establecerse como un partido político moderno con carta orgánica o inclusive un programa, fue más bien un encuentro de políticos que encontraban ante cada año electoral una oportunidad para hacerse del poder, la mayoría de las veces a través del fraude.

conferencias, escribir artículos y pinta el conocido mural “*Ejercicio Plástico*” que actualmente se encuentra a disposición del público en el Museo del Bicentenario en Buenos Aires, Argentina. Esta obra se hallaba en la quinta de Don Torcuato de Natalio Botana³² y es de las más paradójicas de Siqueiros.

Es una de las pocas producciones, sino la única, que carece totalmente de contenido político y social. La explicación que dan los críticos a esta falta de elementos recurrentes en la obra de Siqueiros, es que se trata principalmente de un ejercicio pictórico de búsqueda y experimentación, dejando de lado la función político-pedagógica. En la actualidad las argumentaciones sobre el tema representado están relacionadas también con acontecimientos de la vida privada del autor³³.

Esta experiencia es la que motiva la unión y el trabajo conjunto de muralistas argentinos. Ejemplo de esto es lo

³² Natalio Félix Botana (1888 -1941) fue un empresario periodístico uruguayo que se radicó en la Argentina y pasó gran parte de su vida en el país. Dueño y fundador del reconocido diario *Crítica*.

³³ Se hace referencia a su relación con Blanca Luz, la misma transitaba por sus momentos finales. A partir de allí ella iniciará una relación con Natalio Botana.

ocurrido en 1944. En ese año Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Juan C. Castagnino, Lino Eneas Spilimbergo y Manuel Colmeiro conforman el Taller de Arte Mural. “La intención de este grupo es realizar y perpetuar el gran arte público del presente y del futuro, así como el arte mural argentino”. Berni y Spilimbergo ya habían realizado juntos los murales para el Pabellón Argentino de la Feria de Nueva York y el primero de ellos, fue autor también del mural del Teatro del Pueblo y el de la Sociedad Hebraica Argentina.

La mayoría de los artistas integrantes del proyecto había nacido junto con el siglo XX, comienzan su formación en su país natal, completándola en Europa. *“De regreso y luego de una serie de búsquedas se vuelcan a un realismo de tipo social que les permite difundir sus ideas referentes a la anulación de las clases sociales y a problemas del campesino y el proletariado”*.³⁴ Sus obras se convierten en fuertes críticas a la realidad social de la Argentina en su tiempo.

Para estos artistas, *“Ejercicio Plástico”* significa el surgimiento del único documento en el que manifiestan sus

³⁴ *Ibidem*, p. 268.

ideas en conjunto; “en este manifiesto se refieren a la técnica, a la metodología y a la proyección social de la obra realizada.”³⁵

En la Argentina, la experiencia del muralismo se produce de un modo muy diferente a lo ocurrido en México. No hubo un proceso revolucionario que convulsionara la cuestión social. De hecho, como ya se mencionó, es una época en donde la Argentina está siendo gobernada por una clase conservadora que, en general no admitiría expresiones plásticas consideradas “de izquierda” para que ocupen espacios públicos al alcance de todos.

En 1945 los miembros del Taller de Arte Mural emprenden la tarea de formar un movimiento de muralistas de enormes proporciones.

“Ante la carencia de este tipo de arte popular y decorativo perciben la importancia de proveer al país de un arte colectivo que esté a la altura de su cultura y de su progreso y de ubicarlo de tal forma que el público no tenga que ir a verlo, sino que se encuentre allí donde la gente trabaja, circula, estudia, se divierte”.³⁶

³⁵ *Ibidem*, p. 267.

³⁶ *Ibidem*, p. 266.

Es de notar que las intenciones de los integrantes del Taller, no hallan demasiado eco en los posibles comitentes. De hecho, el primer encargo, será a la postre, el único.

Su primer trabajo será el de las Galerías Pacífico.³⁷ La iconografía de los paneles representa la lucha del hombre con los elementos de la naturaleza, la fecundidad de la tierra, la ofrenda generosa de la naturaleza, la hermandad de las razas y las cuatro estaciones.

[Los artistas] convinieron en realizar una decoración que lograra una construcción iconográfica de los valores primarios y prácticas socioculturales comunes en diversas culturas, como la familia y el contacto con la naturaleza.

Los murales registran una gran cantidad de situaciones, alegorías y mensajes universales. Se advierte, sin embargo, que los artistas buscaron crear sus respectivos bocetos más allá del acuerdo original respecto del conjunto, garantizando con ello la espontaneidad de la creación individual³⁸.

³⁷ Centro comercial ubicado en la intersección de las calles Florida y Avenida Córdoba en Buenos Aires, Argentina.

³⁸ Galerías Pacífico, web:
<http://www.galeriaspacifico.com.ar/arte.php>, [en línea].

Interesa mencionar el comentario de Jorge López Anaya sobre la obra: “Puede inferirse (...) que la resolución simbólica y figurativa del mural responda a una posición expectante y cuidadosa de los artistas frente a la situación política del momento” (...) ³⁹.

Independientemente del fracaso del proyecto ⁴⁰, interesa destacar premisas que se sostuvieron en el mismo. Se hace alusión a la experimentación en cuanto a técnica y materiales; la adecuación del diseño y la temática de la obra a la arquitectura que oficiará de soporte; la intención de trabajar colectivamente; entre otras.

En este estado de cosas, es tal vez Antonio Berni, a través de sus obras *Desocupados*, *Chacareros* y *Manifestación*; el más consecuente con el proyecto muralista de función política, social y pedagógica.

Mendoza

³⁹ López Anaya, J. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 173.

⁴⁰ Siracusano, G. Las artes plásticas en las décadas del '40 y el 50', en Burucúa, J. E. Director, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 41.

En esta provincia el movimiento plástico que adopta el mural como medio de expresión, se conforma a lo largo de la década del cincuenta, diluyéndose en los primeros años de la década posterior.

A principios de la etapa en cuestión, Mendoza era gobernada por representantes del Partido Peronista, quienes condujeron la provincia hasta el golpe de estado de 1955 que interrumpió el desenvolvimiento democrático. Con respecto a la administración peronista, una publicación reciente se ha expresado en estos términos:

[Las administraciones peronistas] acentuaron el papel del Estado y de su intervención en la vida social, económica y cultural de la provincia. Salud, vivienda y educación se convirtieron en los pilares del bienestar y la seguridad social (...)

La construcción de barrios obreros (...) y el crédito hipotecario aceleraron la expansión urbana. La remodelación del espacio público alcanzó al propio Estado con la construcción del Barrio Cívico (...) La edificación de Las Cuevas (...) evidenció la llegada del Estado peronista a los lugares más recónditos de la geografía

provincial (...) Otro indicador del bienestar fue el consumo cultural⁴¹.

En este contexto histórico, importantes artistas mendocinos llevan a cabo distintas experiencias plásticas, que oficiaran de sustrato del movimiento en génesis. Importa destacar estos antecedentes relevantes en lo que va a ser la historia del muralismo mendocino, en esta etapa fundacional. Sin embargo, es conveniente aclarar que con ello no se refiere a los artistas y obras murales que se realizaron con anterioridad en la provincia⁴², sino a las distintas instancias de aprendizaje y experimentación que el núcleo de plásticos involucrados en el proceso, llevaron a cabo en el transcurso de los años previos a su conformación. Para el desarrollo de este tema se tomará como referencia el trabajo publicado por la licenciada María Clara Marquet, *La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*.

⁴¹ Brachetta, M. et al, *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*, Mendoza, EDIUNC, p. 144.

⁴² Se hace referencia a los realizados por Fernando Fader en la casa de los Guñazú a principios de siglo; a los pintados por Ramón Subirats en la Iglesia del Buen Pastor; a los creados por Amadeo Dell' Acqua en el Palacio de Correos y Telecomunicaciones en 1951, entre otros.

Avanzando en las experiencias previas, se hará mención a la formación del Taller de Arte Popular Realista en 1952. Luis Quesada, su creador, señala:

El Taller de Arte Popular Realista tenía un fuerte carácter ideológico que partía del supuesto de que el realismo socialista era la manera de resolver las artes plásticas, tomando como punto de partida la realidad, con la creencia de que en pintura lo que se reproducía debía tener un contenido ideológico para ser verdadero arte⁴³.

Este taller empezó a funcionar en la casa de Luis Quesada; en él, a la experimentación en cuanto a técnicas y materiales, se le agregó la reflexión sobre los destinatarios de las obras, así como también el discurso portador de las mismas.

Mario Vicente, José Bermúdez, Luis Basilio Rosas y el propio Quesada, primeros integrantes del Taller, eligieron como medio de expresión el grabado, y como medio de difusión la revista de arte y literatura *Mediodía*. El dominio de esta técnica les permitirá conformar, hacia el año 1955

⁴³ Marquet, M.C, La re significación del muralismo mexicano en Mendoza, Revista *Huellas...Búsquedas de Artes y Diseño*, N°2, 2002, p, 70.

el Club de Grabado. Los investigadores coinciden en afirmar que la idea del Club, surge en Quesada luego de participar en el Congreso de la Cultura, realizado en Santiago de Chile en 1953. Una nota del Diario Los Andes resalta este hecho:

Fue decisiva su presencia en el Congreso Continental de la Cultura de 1953 en Santiago de Chile, donde conoció al muralista Diego Rivera y se codeó con artistas brasileños que animaron el armado del Club de Grabados, una experimentación técnica en la que estudiantes y colegas debatieron los medios para acercar el arte al pueblo.

En el Club de Grabado, la diferencia en cuanto al Taller de Arte Popular Realista, es la apertura hacia otras tendencias compositivas e ideológicas a los efectos de atraer hacia su seno la mayor cantidad de integrantes posibles, lo que se atestigua en los más de 20 artistas que participaron del proyecto. En los cuatro años de funcionamiento del Club, publicaron 38 grabados de unos 35 artistas; realizaron, en 1957, la Primera Exposición de la Cooperativa de Ventas del Club del Grabado en el Salón D'Elía; participaron de una gira de grabados mendocinos por diferentes países de

América Latina⁴⁴, en 1958 fueron parte de una exposición en Valparaíso, Chile, entre otras actividades.

En el transcurso de esos años, específicamente en el año 1954, Mario Vicente, José Bermúdez, Luis Quesada, Noemí Barchilón, entre otros, cursaron con Juan Carlos Castagnino, un taller sobre la técnica del fresco en la producción de murales. Es bajo su dirección que en 1954, se realiza el mural de la Clínica Godoy Cruz.

En la elaboración de la obra participaron José Bermúdez, Noemí Barchilón, Luis Basilio Rosas, José Manuel Gil, Juan Scalco, Juan Carlos Moujan, Guido Cinti, José Natalio Parisi y Luis Quesada. La temática del mural fue la evolución de la medicina, plasmada en distintas escenas. En el último plano de la obra se podía apreciar el paisaje mendocino y algunos elementos considerados idiosincráticos. Interesa destacar el juicio que sobre él realiza la licenciada Clara Marquet:

Si bien el tema tiene que ver con la evolución de la medicina, la problemática social se

⁴⁴ Gómez de Rodríguez Britos, M. et al. *Mendoza y su arte en la década del '50*, tomo II, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2009, p. 363.

manifiesta en la representación de los más desprotegidos: los niños, la madre, la curandera, la maestra, la enfermera, los humildes campesinos de nuestra región⁴⁵.

Un año después, en setiembre de 1955 se desarrollará otra experiencia muralista con la inauguración de un fresco en la Asociación Israelita de Crédito, ubicada en la calle Barcala de la Ciudad de Mendoza. El equipo de trabajo estaba integrado por los mendocinos Luis B. Rosas, José Bermúdez y Mario Vicente, dirigidos por Jorge Gneco, artista porteño enviado por Castagnino. Se empezó a trabajar en base a la propuesta de Bermúdez, la misma estaba inspirada en los versos del poeta Isaac Pérez. El Directorio de la Asociación Israelita de Crédito de Mendoza declaró con respecto al mural:

Identificados que estamos con nuestro pueblo, pretendimos que en dicho mural se reflejaran sus heroicas luchas, sus inquietudes, su trabajo, su arraigo a esta patria Argentina a cuyo progreso y bienestar colabora, y a sus deseos de paz⁴⁶.

⁴⁵ Marquet, M.C. *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Directorio de la Asociación Israelita de Crédito de Mendoza, *La Libertad*, Mendoza, 3 de setiembre de 1955, p. 12, en Oscar Zalazar.

Cabe señalar también que en 1956 Luis Quesada y Marcelo Santángelo realizaron un mural en el Hogar y Club Universitarios de la UNCuyo y en la Biblioteca General San Martín. Del primero, Quesada y su compañera, comentaron en una entrevista: “El primer mural lo hicieron con Marcelo Santángelo en el Hogar y Club Universitario”, recuerda Acelí. “*La marcha de la Humanidad, se llamaba*”, completa Luis. “Nada quedó de él, no hay registros”, lamentan ambos.

Resulta oportuno comentar que en septiembre de 1955, se había producido un golpe de estado que implicó la caída y posterior proscripción del peronismo en la totalidad del territorio nacional. En la provincia de Mendoza los militares contaron con la participación de civiles; la dirigencia del Partido Demócrata y de la Unión Cívica Radical participó a través de importantes figuras⁴⁷. Se

"El muralismo en Mendoza. Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales", Revista *Huellas...Búsquedas de Artes y Diseño*, N°1, Año 2001, p. 99-99.

⁴⁷ Cueto, A. et al. *Historia de Mendoza*, Mendoza, Diario Los Andes, 1995.

sucedieron dos intervenciones militares y finalmente fue designado como interventor federal de facto Isidoro Busquets. Éste último dictó un decreto ley convocando a elecciones generales para febrero de 1958. En las mismas resultó vencedor Ernesto Ueltschi, representante de la Unión Cívica Radical Intransigente, quien gobernó la provincia por tres años; luego de lo cual, en 1961, el Partido Demócrata ganó las elecciones y de esta manera Francisco Gabrielli se transformó en el nuevo gobernador de la provincia.

Mientras ello ocurría José Bermúdez, Luis Quesada y Mario Vicente, con la experiencia acumulada conformaron, en 1958, el Taller de Murales de Mendoza. Al respecto expresa la licenciada Marquet:

La actividad del taller estaba orientada por un lado a la experimentación técnica y material y por otro a la búsqueda tanto de una expresión estética como de un lenguaje claro y directo accesible a la mayoría.

Lacoste, P. Utopía y Resistencia (1955-1973), en Roig, A., Lacoste, P. y Satlari, M.C. (Comps.), *Mendoza a través de su historia*, p.335-366, tomo 1, Mendoza. Caviar Bleu, 2004.

La premisa fundamental será el trabajo colectivo mediante el cual las decisiones surgirán del grupo. (...) Mario Vicente señala al respecto que la libertad y el respeto mutuo son los criterios que priman en el trabajo del taller⁴⁸.

El primer trabajo del grupo fue en los muros laterales del vestíbulo de la Casa de Gobierno. Para llevar a cabo esta tarea, la Dirección de Arquitectura y Urbanismo organizó un certamen en el año 1958, en el que resultó ganador el proyecto presentado por Mario Vicente, quien trabajó con José Bermúdez y Luis Quesada. El tema de la obra fue estipulado por el gobierno provincial, debía referirse a la historia de Mendoza y las actividades que se desarrollaban en ella⁴⁹. El trabajo comenzó en 1959, tratándose de dos paneles de 690 cm de alto por 450 cm de ancho; realizados con losas de hormigón martelinado de 70 cm por 95 cm por 3 cm de espesor, coloreadas con pigmentos minerales. En una nota periodística, Vicente explica: “la era del hormigón en la pintura se incorpora a la arquitectura moderna”. En la misma se comenta la temática de los murales:

⁴⁸ Marquet, M.C. *op. cit*, p. 74.

⁴⁹ Rodríguez Britos, M. et al. *op. cit*, p. 174.

En la temática de uno de los paneles están: la conquista, el éxodo de los indios, los animales típicos, la adaptación a la tierra y el trabajo y la familia que surgen de ella o en ella.

El otro panel tiene como motivo central una turbina la cual sugiere la idea del ritmo dinámico y potente asociado idealmente a las fuentes de energía, agua, electricidad, petróleo... El agua aparece desde sus orígenes a través del cristal de nieve⁵⁰.

Contemporáneamente, la Dirección General de Escuelas les encargó la realización de un mural destinado a la Escuela Islas Malvinas, nombre que ofició de temática del boceto del mural.

La propuesta de Bermúdez corresponde a una figuración resuelta de modo casi infantil, concebida seguramente pensando en los receptores principales: los niños de la escuela. Las figuras características del Mar Argentino presentan un intenso colorido, dado por pequeños trozos de vidrio, cortados manualmente de acuerdo al diseño realizado. Con la inscripción "Las Islas Malvinas son

⁵⁰ Diario *Los Andes*, Artistas de Mendoza han realizado en la Casa de Gobierno Pinturas Murales de Amplias Dimensiones, Mendoza, 4 de enero de 1960.

Argentinas", el grupo adhiere a la aspiración popular de la nacionalidad vinculada a la integridad del territorio y le imprime una manifiesta intención ideológica y didáctica, que expresa un marcado sentimiento nacional⁵¹.

En los primeros meses de 1960 los propietarios de la Galería Tonsa, primera galería comercial de Mendoza, llaman a un concurso nacional con el objeto de decorar muralmente la rotonda central del edificio, que posee tres pisos. “*El tema es libre (...) pero deben tener unidad los tres [sectores]*”⁵². El primer premio le correspondió a Luis Quesada. Se tituló *El agua, la tierra y el cielo*. Este sería el último trabajo del Taller de Murales.

El mural, que ocupa los tres niveles de la galería, posee un carácter más abstracto, con una estética que se aleja de la representación netamente figurativa y realista que caracterizaba los murales anteriores, vinculada a una concepción arquitectónica más moderna. La temática desarrollada por Quesada hace referencia de un modo alegórico a tres elementos fundamentales: el aire, la tierra y el agua, que se corresponden con los tres niveles

⁵¹ Marquet, M.C. *op. cit.*, p. 75.

⁵² Diario *Los Andes*, Mendoza, 5 de enero de 1960.

arquitectónicos. Quesada señala que se trata de una secuencia de tres motivos diferenciados entre sí pero que constituyen una unidad por razones de estructura, disposición rítmica y por el tratamiento del material. Quesada nos dice que con este mural se produce una "franca ruptura con el realismo propio de la izquierda que nos habían traído Castagnino y Gneco, profundizando el alejamiento del naturalismo que ya había producido Mario Vicente en la propuesta anterior"⁵³.

Interesa comentar brevemente otras obras murales que se realizaron a fines de la década del cincuenta. Se comienza mencionando el mural que Orlando Pardo y Enrique Sobisch, llevaron a cabo en el Círculo de Periodistas. Se confeccionaron en paneles de chapadur de 400cm por 450 cm, que luego se amuraron a las paredes.

La temática usada por Enrique Sobisch fue la circense. Realizó figuras constructivas, simplificadas y geométricas las que representaban cuatro hombres del circo, inscriptos en rectángulos. Los colores elegidos fueron los azules, blancos, verdes, algunos castaños, excepcionalmente, unos toques

⁵³ Marquet, M.C, *op. cit*, p. 75.

cálidos. Se logró un conjunto luminoso y equilibrado.

Pardo elaboró un tema relacionado el periodismo. Representó a un niño anunciando el periódico como la voz de la prensa. Esta figura ubicada en diagonal aporta un sentido alegórico, representa al canillita, pero el mismo tiempo tenía un sentido social, significa el duro trabajo, el esfuerzo de los niños vendedores de diarios. En esa obra vigorosa se revelaban las condiciones del artista como dibujante. En cuanto al color, usó negros, blancos, grises, azules y rojos. También incorporó en la escena el collage de papel de diario, dando así un enfoque vanguardista al mural⁵⁴.

Asimismo, en 1958, Julio Ruiz López profesor de pintura de la Facultad de Ciencias Agrarias, emprendió la tarea de realizar los murales que se ubicaron en las paredes que se hallaban en los descansos de las escaleras del edificio.

Los temas elegidos giraron en torno al trabajo de la tierra, la elaboración del vino, los juegos y fiestas locales, como también algunos aspectos científicos, relacionados con la destilación de bebidas y la investigación sobre las plagas que afectan nuestro campo⁵⁵.

⁵⁴ Rodríguez Britos, M. et al. *op. cit*, p. 176.

⁵⁵ *Ibidem*.

Por otro lado Salvino Spinnato, artista italiano radicado en la Argentina, concibió los murales con que se agiornó la Iglesia Nuestra Señora de la Carrodilla en 1960. En ellos la temática es religiosa y la técnica es la del encausto⁵⁶.

El recorrido realizado por distintos hitos del movimiento plástico que durante la década del cincuenta y principios de los sesenta, adoptó el muralismo en Mendoza, como herramienta de expresión, permite apreciar que no fue una decisión oportunista vinculada a tendencias de la época.

Los protagonistas involucrados en el proceso fueron sumando experiencia en organización, técnicas y difusión. Se nutrieron de aportes de artistas que, abocados a la misma tarea, estaban desarrollando proyectos similares en otras latitudes y, entre otras cosas, trabajaron arduamente. Así lo demuestran la cantidad y la diversidad de obras, que cada uno de ellos realizó en el periodo referido. Son estas últimas y los comentarios citados sobre ellas, los que se utilizan de

⁵⁶ Dussel de Argumedo, P. Salvino Spinnato y los murales de la Iglesia Nuestra Señora de la Carrodilla, en *Cuadernos de Historia del Arte*. N° 20, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2010, p. 133-141.

argumento para enunciar una serie de características del muralismo provincial en su etapa primigenia.

Se evidencia que la utilización de un lenguaje claro es una de las principales notas distintivas del movimiento. En las artes plásticas esto se tradujo en la adscripción al realismo social. Por intermedio del mismo se aspiraba a llegar a una mayor cantidad de público, incluyendo en él a sectores sociales tradicionalmente relegados de los bienes culturales. Por otro lado, se consideraba a aquel, el medio óptimo para expresar la estrecha relación que debía tener el arte con el contexto social, político y económico de su tiempo.

Asimismo, se puede apreciar el lugar de preeminencia que el trabajo colectivo ocupaba en las prioridades del grupo. Es en ese sentido, que los emprendimientos fueron siempre consensuados por los integrantes del movimiento, a partir de diversas propuestas. La dinámica de trabajo se basaba en la crítica constructiva, el respeto mutuo y un sólido humanismo. Valores estos últimos, que se proponían universalizar a la sociedad en su conjunto.

Interesa destacar, además como premisa de trabajo, la curiosidad que demostraron permanentemente por el uso de materiales novedosos, en consonancia con los avances científicos de aquel momento y preocupados también, por la perdurabilidad de las obras. Es en este aspecto que también experimentaron nuevas técnicas de ejecución e intentaron integrar el muralismo con la arquitectura.

A las características antes enunciadas los especialistas Oscar Zalazar y Clara Marquet, agregan la siguiente: “*su explícita impugnación a la pintura de caballete*”⁵⁷. Relacionado esto último con uno de los objetivos fundamentales del movimiento: la visibilidad de la obra de arte y su función social.

Finalmente es preciso señalar que a los hacedores del muralismo mendocino los identificaba su compromiso social. Algunos de ellos, eran militantes políticos, otros no, pero es indudable que compartían la “*utopía de querer cambiar el mundo*”⁵⁸.

⁵⁷ Marquet, M.C. *op. cit.* p. 67.

Zalazar, O. *op. cit.*, p. 99-100.

⁵⁸ Marquet, M.C, *op. cit.*, p. 68.

Consideraciones finales

Este primer acercamiento al muralismo como movimiento con múltiples manifestaciones en distintas partes de América Latina, ha permitido señalar algunas de las características más importantes de aquel. En ese mismo sentido, la confrontación con otros emprendimientos de arte mural, realizados contemporáneamente, resalta las cualidades intrínsecas del muralismo.

El foco de análisis se ha puesto en los momentos fundacionales del objeto de estudio, donde se observan que las premisas que han guiado el accionar de los artistas implicados en el proceso presentan llamativas similitudes, tanto en las experiencias previas, como en los postulados teóricos y técnicos.

Es así que se repite la dinámica del trabajo colectivo; la búsqueda de técnicas y materiales novedosos; el lenguaje claro y sencillo, a los efectos de expresar mensajes sociales, políticos, culturales; entre otros. En cuanto a la impugnación de la pintura de caballete, fue otra de las

constantes, vinculada a ampliar el público de la obra, replantear el rol del arte en la sociedad, así como también el uso de los espacios públicos.

Interesa señalar como particularidad distintiva de los actores implicados en la temática tratada, el compromiso social con los aconteceres de su tiempo. La realidad política, social, cultural y económica de la época influyó explícitamente en sus obras y era intención manifiesta de los artistas que así fuese.

El trabajo realizado posibilita una mirada de conjunto, donde pueden apreciarse continuidades, resignificaciones y también, rupturas. Indagar en estas cuestiones es el desafío que se abre a continuación. A él se suma la necesidad de profundizar en las relaciones con el contexto histórico que sirvió de sustrato de las distintas experiencias muralistas.

Bibliografía

- Belej, C. Entre el Panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino, Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril de 2011.
- Brachetta, M. et al, *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*, Mendoza, EDIUNC, 2011,
- Caballero Oliver, J.D, *El muralismo mexicano. Pintura y Educación Popular*, en: Atticus, N° 15, Septiembre 2011.
- Cueto, A. et al, *Historia de Mendoza*, Mendoza, Diario Los Andes, 1995.
- Del Vitto, C. *El muralismo latinoamericano*, web: <http://delvittocristian.blogspot.com.ar/>, Buenos Aires, 2007, p. 1, [en línea].
- Dussel de Argumedo, P. *Salvino Spinnato y los murales de la Iglesia Nuestra Señora de la Carrodilla*, en Cuadernos de Historia del Arte, N° 20, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 2010.
- Gómez de Rodríguez Britos, et al. *Mendoza y su arte en la década del 50'*, Tomo II, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, Mendoza, 2009.
- Lacoste, P. Utopía y Resistencia (1955-1973), en Roig, A., Lacoste, P. y Satlari, M.C. (comps.).

Mendoza a través de su historia, tomo 1,
Mendoza, Caviar Bleu, 2004.

- López Anaya, J, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 173.
- Marquet, M.C, La re significación del muralismo mexicano en Mendoza, Revista Huellas...Búsquedas de Artes y Diseño, N°2, 2002.
- Monsiváis, C. Historia Mínima de la Cultura Mexicana en el siglo XX, México D.F. El Colegio de México, 2010.
- Siracusano, G, Las artes plásticas en las décadas del '40 y el 50', en Burucúa, J. E, Director, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Zalazar, Oscar, "El muralismo en Mendoza. Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales", en: Revista *Huellas...Búsquedas de Artes y Diseño*, N°1, Año 2001.
- Zuleta Álvarez, E, "Los gobiernos de la concordancia", en *Nueva Historia de la Nación Argentina*, tomo 7, La Argentina del siglo XX, Buenos Aires, Planeta, 2001.

Páginas web:

- Galerías Pacífico, web:
<http://www.galeriaspacifico.com.ar/arte.php>, [en línea].
- *Mestizo*, Una Historia del Arte Latinoamericano,
Canal Encuentro,
web:[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/
programas/ver?rec_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50936), [en línea].

Víctor L. Pelegrina Tulián

***La utilización social del arte en el Antiguo
Cercano Oriente
vislumbrada a través de la Estela de los Buitres***

***The social use of art in the Ancient Near East glimpsed
through the Vultures' Stele***

Resumen

El presente trabajo buscó aplicar postulados de Michel Foucault y Pierre Bourdieu al análisis de la Estela de los Buitres, con el objeto de verificar si dichas categorías analíticas contemporáneas servían para explicar fenómenos sociales producidos en el Antiguo Cercano Oriente, más precisamente en la Civilización Sumeria, a lo cual se accedió desde el análisis sociológico de dicha obra. De esta forma se demostró la existencia de los siguientes fenómenos: sistema propagandístico, habitus y campo, espacio público y privado, espacio social y simbólico,

Victor L. Pelegrina Tulián

dialéctica de poder – economía discursiva, tecnología social, tecnología de poder, anatomopolítica.

Palabras claves

Utilización - Social - Arte - Antiguo

Abstract

The present work sought to apply postulates of Michel Foucault and Pierre Bourdieu to the analysis of the Stele of the Vultures, in order to verify if these contemporary analytical categories served to explain social phenomena produced in the Old Near East, more precisely in the Sumerian Civilization, to which it was acceded from the sociological analysis of this work. In this way the following phenomena were demonstrated: propagandistic system, habitus and field, public and private space, social and symbolic space, dialectic of power - discursive economy, social technology, power technology, anatomopolitics.

Keywords

Utilization – Social - Art - Ancient

La sociología contemporánea generalmente aplica sus postulados a fenómenos de los últimos doscientos años, en tal sentido, resulta interesante desde el punto de vista científico preguntarse si estas categorías de análisis son aplicables al Antiguo Cercano Oriente, por ello en el presente trabajo abordamos desde una perspectiva sociológica la producción artística denominada “Estela de los Buitres”; la elección de la mencionada obra se fundamenta en el hecho de que conforma una de las creaciones más significativas del Arte Mesopotámico. En razón de lo expuesto, se buscará establecer si los siguientes conceptos utilizados por la Sociología Contemporánea: sistema propagandístico, habitus y campo, espacio público y privado, espacio social y simbólico, dialéctica de poder – economía discursiva, tecnología social, tecnología de poder y anatomopolítica, son aplicables a la red humana denominada Civilización Sumeria. Con vistas a tal fin, consideramos procedente contextualizar la obra, basándonos en el texto, *"La Guerra en el Mundo Antiguo"*, en la edición de Philip De Souza, quien nos refiere:

"La primera narrativa histórica coherente en el mundo es un relato de una serie de guerras libradas por territorios y derechos sobre el agua en Sumer. Fue librada por la ciudad-Estado de Lagash en nombre de su dios protector Ningirsu contra la ciudad vecina de Umma (Tell Jokha) durante un periodo de unos 150 años a partir del 2.500 a c. El más famoso de estos documentos, encontrado en el yacimiento de Tello (antigua Girsu) en 1881, es una fragmentaria estela de piedra ilustrada en relieve con escenas que representan un episodio de este dilatado conflicto y se conoce hoy como la Estela de los Buitres (por los detalles de los pájaros dándose un festín con los caídos). Los protagonistas principales representados son, sin embargo, el dios con su carro y portaestandartes divinos, y en la otra, el soberano victorioso de Lagash, Eannatum, montando en su carro ante una falange de sus soldados. Éstos aparecen marchando, en formación bien ordenada, sobre el enemigo muerto y despojado, armados con hacha y lanza, protegidos con armadura de tiras cruzadas en el pecho y cascos puntiagudos, detrás de un muro de grandes escudos rectangulares"⁵⁹.

⁵⁹ DE SOUSA, Philip (2008), *La Guerra en el Mundo Antiguo*, p. 50.

Gran información podemos obtener de la representación figurativa descrita anteriormente por De Souza, pues hay varios estudios disponibles en distintos repositorios. Por ello nos parece productivo destacar sus aspectos de carácter sociológicos. Así, podemos mencionar que ya en el año 2.500 a C. los gobernantes de las ciudades mesopotámicas usufructuaban de un sistema propagandístico (no en la acepción actual del término) destinado a reafirmar su gobierno, el cual refería hazañas de carácter bélico y su relación con las deidades. En este último aspecto debemos mencionar la relación especial que el soberano mantenía con los dioses. Las formulaciones de tipo teológicas son en la historia una receta muy valiosa como medios de sujeción y dominación. Así, en palabras de Michel Foucault:

“Los relacionamientos de comunicación implican actividades teológicas (incluso en la correcta puesta en funcionamiento de los elementos de significado) y por efecto de la modificación del campo de la información entre “jugadores” producen efectos de poder. Difícilmente puedan ser disociados de las actividades teológicas, las cuales también permiten el ejercicio de ese poder (tales como

técnicas de entrenamiento, procesos de dominación; aquellos medios por los cuales se consigue la obediencia) y que con el propósito de desarrollar su potencial sugieren las relaciones de poder (la división del trabajo y la jerarquía de tareas⁶⁰.

Con el fin de ejemplificar y aclarar lo expuesto hasta ahora transcribimos el texto que contiene la estela, el cual a posteriori analizaremos:

“...Ningirsu implantó la simiente de Eannatum en el seno de Ninurshaga. Ninurshaga lo parió, y, con Eannatum, Ninurshaga se regocija. Innana lo toma del brazo. Lo llama de este modo: "Digno de residir en el Eanna de Inana del Ebgal". Ella lo sienta en las rodillas sagradas de Ninurshaga, y Ninurshaga lo alimento con sus pechos sagrados... Él (Ningirsu) lo midió con su palmo: cinco codos! Él lo midió con su codo: cinco codos y un palmo! Ningursu se regocija grandemente, le concede la realeza de Lagash.

El llamado de Ningursu, Eannatum, el poderoso, habla con cólera al país enemigo. Inana ha llamado a Eannatum "Digno de residir en el Eana de Inana del Ebgal", este nombre fue

⁶⁰ FOUCAULT, Michel (2011), *El sujeto y el poder*, Ed. Electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 13.

impuesto, su nombre sumerio fue impuesto. El príncipe de Umma, cada vez que con sus tropas... haya comido el Gu-edina, el dominio bien amado de Ningursu, que éste lo abata.

(sueño de Eannatum): Aquel que está acostado, aquel que está acostado, él está en su cabecera. Eannatum, acostado, su señor bien amado, Ningursi, está a su cabecera. A Eannatum, acostado, habla: A Umma, la propia Kish, puesta en cólera por estas bandas de pillade, no la sostendrá. A tu derecha, Utu se alzaré para tí. En tu frente, estará la cinta real.

Eannatum... hirió (a Umma); enseguida enumeró 3600 cadáveres...

Ningursu puso sobre el príncipe de Umma su augusta mano y su augusta pie; a la población de la ciudad sublevó contra él, en Umma le mató; destruyó el barrio sagrado.

...Yo, Eannatum, como a un mal viento de tormenta encadené a la tempestad! Eannatum, cuya palabra es justa, delimitó la frontera de Umma, la dejó en el poder de Umma y en el mismo sitio erigió una estela. El hombre de Umma... Eannatum, sobre el que Sulutula vertió dulces lágrimas. Eannatum venció. Eannatum aniquiló a todos los países enemigos. Eannatum restituyó a Ningursu su dominio bien amado, el Guedina... (Juramento por Enlil): Yo, Eannatum, sobre el hombre de Umma he lanzado la red arrojadiza de Enlil, y por esta red le he prestado juramento. Y el hombre de Umma a Eannatum ha prestado juramento.

¡Por la vida de Enlil, rey del cielo y de la tierra!
Un diluvio devoró el campo de Ningirsu: yo decreté un talu de presa. ¿Que nunca franquee la frontera de Ningirsu! ¡Que no altere nunca el talud y la fosa! ¡Que no desplace nunca la estela! ¡Si franqueas la frontera, que la gran red arrojadiza de Enlil, rey del cielo y de la tierra, por la que él prestara juramento, sobre Umma se abata! ¡Yo, Eannatum, soy, en verdad, muy sabio! Dos palomas: sobre sus ojos puso alcohol, en su cabeza apliqué resina del cedro, para Enlil, rey del cielo y de la tierra, hacia el Ekur de Nippur las solté.

¿Ante Enlil, mi señor, por orden de quién, a instancias de quién, el hombre de Umma se volverá de su palabra? ¡Cuanto duran los días durará esta palabra! ¡Si él transgrede el juramento, que la gran red de Enlil, por la que ha prestado el juramento se abata sobre Umma! (Siguen juramentos por Ninurshaga, Enki, Suen, Utu y Ninki, con un epílogo final en el que se relata que Eannatum actuó para la gloria de Ningirsu)⁶¹.

Del análisis del texto, obtenemos los siguientes elementos:

- a) Rey hijo de dioses, quienes le conceden su realeza.
- b) La existencia de un conflicto entre Lagash y Umma.

⁶¹ SOLLBERGER, E. y KUPPER, J.R. (1971), *Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes*, pp. 47-58.

- c) El relato de un sueño donde los dioses le auguran la victoria.
- d) La victoria sobre Umma, la demarcación de la frontera, y la creación de la estela.
- e) Juramentos a diversos dioses.

Así mismo, si efectuamos un análisis sistémico del texto, observamos en el mismo la interacción de los subsistemas político y cultural; no obstante la nueva delimitación de fronteras referida probablemente debe haber influido en el subsistema económico.

Desde el punto de vista del subsistema cultural resulta sumamente interesante el relato del sueño de Eannatum, donde los dioses le auguran la victoria, fórmula que será recurrente durante la historia, como es el caso de Constantino I.⁶² Si realizamos una pequeña digresión podemos mencionar que una situación similar ocurre con el diluvio mencionado en la Epopeya de Gilgamesh y el diluvio de Noé (Torah, Antiguo testamento, Corán), o en la forma en que es dejado dentro de una cesta en un río Sargón

⁶²Cfr. Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*.

de Acad y posteriormente Moisés.⁶³ Evidentemente nos encontramos ante formulaciones primigenias que serán repetidas durante el devenir histórico.

Retornando el análisis de la estela debemos destacar el emplazamiento de la misma. Por lo general, éstas se ubicaban en límites o hitos y desde el punto de vista ideológico es muy interesante vislumbrar el valor de la delimitación, entendiéndolo como una exteriorización o manifestación de valores. En tal sentido podemos tener presente los conceptos de habitus y campo de Pierre Bourdieu. Al respecto es ilustrativa la cita de Prados Martínez:

“Esa experiencia física y el conocimiento práctico, crea un significado social, formalizado a través de lo que Bourdieu denomina habitus (Bourdieu 1972) y que es clave para entender un determinado comportamiento social. De ese modo se constituiría una diferenciación homóloga del espacio político, entre propio y ajeno, inscrito

⁶³Cfr. LÓPEZ DE HERNÁNDEZ, Nelly (2005), *Historia del Antiguo Oriente*, pp. 23 – 24.

en el ámbito práctico de la experimentación del paisaje”⁶⁴.

En este caso el paisaje es un lugar público especial; nace en esta época la diferenciación entre espacio público y privado, y sus diferentes usos.

Con respecto a esta última afirmación, deseamos destacar que, habiendo observado las reconstrucciones virtuales efectuadas a partir de los registros arqueológicos, afirmamos la existencia de espacios públicos en las Antiguas Ciudades Sumerias toda vez que existe una trama que organiza y da sentido a la ciudad, son sus calles, pasillos o callejones, avenidas, o como se los quiera llamar en cuanto espacios de comunicación e intercambio.

Como ya hemos mencionado el espacio público reviste un carácter propagandístico, utilizado por las personas que ostentan el poder necesario para ello, situación que no cambiará a lo largo de la historia. La difusión de la ideología a través del arte en espacios públicos resultará una fórmula exitosa en muchas culturas, pero consideramos

⁶⁴ PRADOS, Fernando y otros (eds.) (2010), *Confinos: el extremo del mundo durante la Antigüedad*, p. 36.

necesario destacar que estamos ante sus orígenes. La utilización de este espacio está conectada con otros espacios, a los que Pierre Bourdieu denominó espacio social y espacio simbólico.⁶⁵ Este Autor también nos dirá que en este espacio social:

“Los agentes están distribuidos según el volumen global, del capital que poseen bajo sus diferentes especies y en la segunda dimensión según la estructura de su capital, es decir según el peso relativo de las diferentes especies de capital, económico y cultural, en el volumen total de su capital”⁶⁶.

Vale aclarar que justamente es a través de las inscripciones cuneiformes y de las imágenes colocadas en la estela que el gobernante ostenta su poder, (toma posición), es decir que debe manejar una cierta economía discursiva que transmita ese poder. En este caso de decir: yo soy esta persona, soy hijo de dioses, los dioses me alimentan, y gracias a ello soy grande, en mis sueños los dioses me hablan, me auguran la

⁶⁵ Cfr. BOURDIEU, Pierre (1997), *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

victoria, yo he vencido a mis enemigos, yo delimito los territorios, yo hablo con los dioses, los dioses castigarán a quien no respete este límite. En palabras de Michel Foucault:

“Es también necesario distinguir las relaciones de poder de los relacionamientos comunicacionales que transmiten información por medio del lenguaje de un sistema de signos o cualquier otro sistema simbólico. Sin duda, comunicar es siempre una cierta forma de actuar sobre otra persona o personas.”⁶⁷

Según Bourdieu el sentido de esta toma de posición, determinada por la posición que se ocupa indica la posibilidad o potencialidad que tienen los agentes de luchar para conservar o transformar este espacio.

Volviendo al análisis propiamente dicho de la obra, un aspecto que también nos parece importante es la despersonalización que se observa en la representación de las tropas de Eannatum, en este caso observamos la aparición en serie de sus cabezas, manos y pies, pero en el

⁶⁷ FOUCAULT, Michel, *El sujeto y el poder*, Ed. Electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 13.

sector de sus cuerpos encontramos los escudos, que forman una sola masa. Si nos dejamos llevar por la imaginación nos parece que estamos presentes, más que ante seres humanos, ante una maquinaria. Resulta tentador ver en la utilización de esta tecnología un principio deshumanizante que se irá acrecentando en el devenir de los siglos conforme la tecnología vaya reemplazando o transformando al ser humano.

Para referirnos a este despojo de individualidad y de humanidad retomamos los postulados de Foucault, entendiendo al ejército como una tecnología social o tecnología de poder⁶⁸, o también con términos que se encuentran muy relacionados con la anatomopolítica⁶⁹, en tanto multiplicidad de los hombres como cuerpos, y como tecnología disciplinaria del cuerpo; entendiendo que en todo ejército se cumplen las herramientas anatomopolíticas (emplazamiento, multiplicación de capacidades, control, intensificación del rendimiento, vigilancia, utilidad, etc.).

⁶⁸ Cfr. BENTHAM, Jeremías, “*El ojo del poder*”, *Entrevista con Michel Foucault, El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.

⁶⁹ Cfr. FOUCAULT, Michel (1992), *Genealogía del Racismo*, Ediciones La Piqueta, Madrid.

En vista de lo expuesto hasta el momento y a modo de conclusión, podemos aseverar que durante el desarrollo del presente trabajo se ha demostrado que ciertos postulados de la Sociología Contemporánea pueden ser aplicados a las sociedades del Antiguo Cercano Oriente, a través del análisis de la Estela de los Buitres. Así destacamos: El usufructo de un sistema propagandístico destinado a reafirmar el poder socio - político, el cual refería hazañas bélicas, y por otra parte la relación especial del Rey o Gobernante con las deidades (formulaciones teológicas como medios de sujeción y dominación), habitus y campo, dicotomía entre espacio público y privado, espacio social y simbólico, formulaciones primigenias justificadoras que serán repetidas durante el devenir histórico, dialéctica del poder – economía discursiva, tecnología social – tecnología de poder y anatomopolítica.

Habiendo establecido lo referido, sólo queda percatarse que, si dichas categorías analíticas también son aplicables a nuestras sociedades contemporáneas, es porque en un nivel fundamental el hombre sigue estando sujeto a los mismos condicionamientos; un ejemplo es la persistencia de la

Víctor L. Pelegrina Tulián

anatomopolítica en los ejércitos, puesta de manifiesto en los grandes desfiles de las Potencias Armamentísticas Mundiales, el usufructo del espacio público como difusor de ideología o poder, ahora ampliado a espacios virtuales, sigue existiendo una dialéctica de poder, sólo que en el presente existe una multiplicación de medios destinados a su difusión, y por último se destaca la persistencia del uso del arte con fines políticos.

Imágenes



⁷⁰ *Fig. 1- Estela de los Buitres, Civilización Sumeria (Detalle).*

⁷⁰ Civilización Sumeria, “*Estela de los Buitres*” (detalle), en Sabiduría de las Culturas Antiguas (Blogspot.com), Web: [http:](http://)



Fig. 2 - Estela de los Buitres, Civilización Sumeria (Detalle).⁷¹

[//asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-de-los.html](http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-de-los.html), [en línea], [2011].



Fig. 3- Estela de los Buitres, Civilización Sumeria (Detalle).⁷²

⁷¹ Civilización Sumeria, “*Estela de los Buitres*” (detalle), en Sabiduría de las Culturas Antiguas (Blogspot.com), web: <http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-de-los.html>, [en línea], [2011].

⁷² Civilización Sumeria, “*Estela de los Buitres*” (detalle), en Sabiduría de las Culturas Antiguas (Blogspot.com), web: <http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-de-los.html>

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre, “Razones prácticas sobre la teoría de la acción”, Barcelona, Ed. Anagrama, 1997.
- DE SOUSA, Philip, “La Guerra en el Mundo Antiguo”, Madrid, Akal, 2008.
- FOUCAULT, Michel, “El sujeto y el poder”, Ed. Electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2011.
- FOUCAULT, Michel, “Genealogía del Racismo”, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992.
- LÓPEZ DE HERNÁNDEZ, Nelly, “Historia del Antiguo Oriente”, Mendoza, Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, 2005.
- PRADOS, Fernando y otros (eds.), “Confines: el extremo del mundo durante la Antigüedad”, Universidad de Alicante, 2010.
- SOLBERGER, E. y KUPPER, J.R., “Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes”, París, 1971.

Artículos:

[//asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-delos.html](http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-delos.html), [en línea], [2011].

- BENTHAM, Jeremías, “El ojo del poder”, Entrevista con Michel Foucault, El Panóptico, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.

Fuentes:

- Estela de los Buitres.
- Eusebio de Cesarea, Vita Constantini.

Imágenes:

- Civilización Sumeria, “Estela de los Buitres”, Sabiduría de las Culturas Antiguas (Blogspot.com),
Web: <http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2011/10/fuentes-sumerias-la-estela-de-los.html>, [en línea], [2011].

