

VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos

Simposio 10: Imágenes y política. La modernidad en la calle

La democratización de la experiencia estética y los usos del espacio público. Las reflexiones de Julio Suárez Marzal en torno a la práctica del muralismo y su obra portátil en la Feria de América

Roxana Jorajuria¹

Resumen. La emergencia de la práctica del muralismo en Mendoza coincidió con el periodo político del primer peronismo. La realización del Salón de Cuyo del año 1947 llevada a cabo por los integrantes de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), filial Mendoza contempló la invitación de los artistas Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Antonio Berni, todos ellos simpatizantes del PC y practicantes del muralismo, ya desde la década anterior en Buenos Aires y en Rosario, principalmente. Este acontecimiento implicó el desembarco en Mendoza de algunas nociones en torno a la experiencia mexicana de la pintura mural que, en el caso de los artistas de la SAAP, filial Mendoza, se hallaban próximas al ideario del Partido Comunista y disidentes del proyecto político oficial correspondiente al primer peronismo (1946-1955). Años más tarde, en 1953, los primeros ejercicios de pintura mural fueron concebidos como una estrategia de democratización de la experiencia estética pensada desde el propio seno peronista cuando el artista Julio Suárez Marzal, al frente de la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú, realizaba un llamamiento a los artistas argentinos para que ejercitasen el muralismo a través de la publicación de un boletín.

Este trabajo aborda el pensamiento del artista Julio Suárez Marzal acerca de la importancia de la práctica mural en el contexto nacional, así como la creación del mural portátil que realizó para ser emplazado en el stand denominado Provincia Eva Perón (La Pampa) en el marco de la exposición

¹ Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo
roxanajorajuria@gmail.com

industrial de carácter continental denominada Feria de América. Se sostiene que la noción de espacio público, así como el ejercicio de lo público se deslizaron en las reflexiones del artista como una apuesta a la democratización de la experiencia estética que tomaba distancia de la concepción elitista del arte en cuanto al tipo de pintura, de temas, de soportes y de espacios de exhibición.

Este trabajo aborda el pensamiento del artista Julio Suárez Marzal acerca de la importancia de la práctica mural en el contexto nacional junto con el mural portátil que realizó para ser emplazado en el stand denominado Eva Perón en el marco de la Feria de América. Se sostiene que la noción de espacio público, así como el ejercicio de lo público se deslizaron en las reflexiones del artista como una apuesta a la democratización de la experiencia estética que se alejaba de la concepción elitista del arte. Esta toma de posición buscaba la creación de un arte de masas, a la vez que apuntaba a sedimentar la identidad americana y se encontraba en consonancia con las formulaciones de las políticas culturales del primer peronismo.

Con estos planteos se propone identificar el momento cultural en el que se concibieron los vínculos entre arte, sociedad y política a partir de la reflexión y práctica de la pintura mural como apuesta a un uso particular del espacio público tendiente a la ampliación social del consumo artístico. En este contexto, el abordaje del ideario de Julio Suárez Marzal resulta clave y será indagado a la luz de los postulados de la Teoría de la Representación en la figura de Louis Marin.

Palabras clave: Mendoza; Artes visuales; muralismo; peronismo; ferias industriales.

El surgimiento de la práctica del muralismo en Mendoza coincidió con el periodo político del peronismo clásico. De hecho, los primeros murales de carácter público que se efectuaron en el medio local se enmarcaron en la ideología política del oficialismo y se materializaron a partir de la década del cincuenta con las propuestas de los artistas Amadeo Dell'Acqua, en 1951, y las de Julio Suárez Marzal, en 1954. Cabe destacar que casi paralelamente se concretaron otras propuestas muralistas disidentes de las oficiales que se encuadraban en la línea ideológica del Partido Comunista. Este último emprendimiento resultó una derivación de la invitación realizada por la Sociedad

Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), Filial Mendoza a los artistas porteños Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y al rosarino Antonio Berni para que participasen en el Salón de Cuyo del año 1947. Estos artistas habían sido practicantes del muralismo en Buenos Aires y en la ciudad rosarina desde la década precedente cuando, en el año 1933, Castagnino, Berni y Lino E. Spilimbergo colaboraron con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en la realización del mural denominado *Ejercicio Plástico*, ubicado originalmente en el sótano de la quinta del empresario Natalio Batana, en Don Torcuato. Una década más tarde, en 1945, los tres artistas junto con Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro creaban el *Taller de Arte Mural*. (Damasia Gallegos, 2017, 119-122)

La visita de Castagnino y Berni a Mendoza en los años cuarenta implicó el desembarco de algunas ideas y reflexiones en torno a la experiencia mexicana aunque el ejercicio propio de la pintura mural tuvo que esperar hasta la década siguiente. Cuatro años más tarde de realización del salón organizado por la SAAP, Filial Mendoza, es decir en 1951, los primeros ejercicios de pintura mural fueron concebidos como una estrategia de democratización de la experiencia estética activada desde el propio seno peronista cuando era contratado el Artista Amadeo Dell'Acqua para pintar murales en el edificio de correos de la ciudad de Mendoza que fue inaugurado ese mismo año y el artista Julio Suárez Marzal, al frente de la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú (1951), realizaba, a través de la publicación de un boletín, un llamamiento a los artistas argentinos para que ejercitasen el muralismo.

Arte al servicio del pueblo en el Ideario de Julio Suárez Marzal

En el año 1953, el artista Julio Suárez Marzal que se desempeñaba como director del Museo de Arte "Emiliano Guiñazú" publicó, el 2 de marzo y por medio de la Dirección General de Cultura, Difusión y Prensa, un primer boletín titulado *Hacia un arte plástico nacional por la pintura mural*. El boletín afirmaba que "Este trabajo fue enviado por el director del Museo como una iniciativa relacionada con el Segundo Plan Quinquenal, respondiendo al llamado del Excmo. Gral. Juan Perón". Allí se planteaban los siguientes argumentos:

Europa social y espiritualmente envejecida, espera un mensaje vital de América (...). En nuestro país la pintura mural aún no se ha orientado hacia esas grandes realizaciones que nos referimos (...) Este tipo de arte de masas nace con los grandes movimientos sociales, políticos o religiosos y se registra en él como un sismógrafo. (...) En Argentina ha sonado la hora de la pintura mural como ayer en Méjico. Se asiste en ella a un proceso vertiginoso de realizaciones afirmativas de la etapa revolucionaria que se cumple en este trascendental momento de liberación económica, con la esperanza puesta en una "Nueva Argentina". (Suárez Marzal, 1953, s/p.).

El mensaje de Suárez Marzal dejaba claro que la esperanza del futuro del arte estaba en nuestro continente y que implicaba la producción de un arte de masas comprometido ya que la práctica del arte mural se vinculaba con los aspectos sociales, políticos e incluso religiosos. De este modo, el artista aspiraba a generar una cultura esencialmente creativa que condujese a despertar una conciencia nacional y que si bien, reconocía al muralismo mexicano como modelo, su extenso escrito no daba cuenta de las características formales, temáticas o estilísticas que debía asumir este tipo de producciones en Argentina. Señala, además, que

La pintura comenzó siendo un complemento de la arquitectura, desarrollándose sobre el muro. Culmina con el Renacimiento y después de una sensible ausencia en la arquitectura moderna, vuelve a resurgir hoy, reincorporada por los más caracterizados artistas contemporáneos. En Méjico, Norte América, Brasil y actualmente el país. (...) Mientras la arquitectura moderna se afirmaba en el constructivismo funcionalista, como estética, la pintura se disgregaba de lo formal ante el hallazgo deslumbrante de la atmósfera en el impresionismo, precipitándose luego en la anarquía de los ismos. (...) Así llegamos al apogeo del errante "cuadro de caballete" en el que se pierde la visión integral, entrando en el cuerpo parcial de experimentaciones de laboratorio. En esta apasionada fiebre de búsquedas, justo es decirlo, se han conseguido muchas conquistas técnicas, pero de día en día se ha venido acentuando la decadencia de su gran destino, función integral humana y la razón de su existencia como complemento del muro.

Con estas palabras Suárez Marzal asumía una posición en relación con la función social asignada a la pintura de caballete y aquella que vehiculizaba la pintura mural. Y si bien no desdeñaba a las vanguardias desde sus conquista técnicas sí lo hacía a partir de los temas y de su finalidad propugnando el estrechamiento de lazos entre pintura y arquitectura que se volvían, con el ejercicio de la pintura mural, insolubles. Se buscaban promover el diálogos entre el la arte y la sociedad que se consideraban más democráticos

que aquellos activados por la pintura de caballete. De esta manera, aunque Suárez Marzal no haya definido un programa por escrito de lo que concebía como un arte mural que contribuyera a despertar la conciencia nacional y cuyo destino fuese la masa social del país sus producciones si se orientaron a dar cuenta de este estado de cosas.

El caso del mural denominado *Poema de La Pampa*

En enero del año 1954 se proyectaba en Mendoza una llamativa exposición industrial de alcance continental denominada *Feria de América* que fue emplazada en el Parque General San Martín. Se trató de un emprendimiento impulsado por el peronismo local en la figura del Gobernador Carlos Evans que contó con el respaldo del Juan Domingo Perón. Originalmente esta iniciativa duraría los tres meses comprendidos entre enero y marzo aunque después se extendió hasta el 14 de abril. La organización de este emprendimiento asumió características modernas de tono vanguardista en los aspectos de la concepción de las arquitecturas efímeras, del diseño y de las artes visuales observable, esta última, en la creación del emblema de la feria: la *Torre Alegórica*. Se trató de una estructura metálica, lumínica y sonora de 50 metros de alto emplazada entre las esculturas denominadas Caballitos de Marly. La obra se concibió con un carácter eminentemente geométrico donde predominaron las formas volumétricas del cubo y de la pirámide (Jorajuria, 2012, 13-25).

La feria contó, además, con otros elementos modernos vinculados con la producción pictórica experimental de función utópica materializada en la pintura mural que ejecutó Julio Suárez Marzal particularmente para el evento. Esta propuesta venía a fortalecer el ideario peronista asociado con el Segundo Plan Quinquenal que buscaba la generación de lazos y la integración de los países de América Latina. Este mural fue emplazado en el stand de la Provincia Eva Perón (ex provincia de La Pampa), ubicación que generaba un enclave central para considerar el poder que revistió esta imagen en el momento de su exposición. El emplazamiento asignado para la obra *Poema de La Pampa* señala los estrechos lazos ideológicos existentes entre el artista que ejecutó la obra con un programa político que incluso había modificado el nombre de una provincia al

cambiarlo por el nombre de la figura de una mujer poderosa que actuaba en el plano de la política peronista. La ubicación del mural en este grandilocuente stand le otorgó a la imagen atributos singulares para su desciframiento que no hubiesen sido los mismos si su destino hubiese sido un museo o un edificio público, por ejemplo.

El mural de grandes dimensiones, 7 x 3 metros, se concibió auto-portante, como una estructura conformada por 5 cuerpos desmontables. En cuanto a los aspectos técnicos, los materiales utilizados resultaban novedosos en el contexto de la producción local: “la aplicación de allicatos sobre un cartón duro con una tendencia a la reconstitución de la piedra que le otorgó gran dureza (Los Andes, 1954, 7). La pintura se realizaba en seco, con hendiduras realizadas con el cabo del pincel atendiendo, además, a una forma de tratamiento pictórico que permitiese generar transparencias en los colores. Con la aplicación de estos materiales y técnicas el mural auto-portante de Julio Suárez Marzal asumía una apariencia pétreo ante la visión del espectador.

En relación con los aspectos estéticos, el mural se inscribía en las tendencias artísticas orientadas hacia la abstracción que mostraban un fuerte anclaje en las enseñanzas de Cézanne y del cubismo que enfatizaban la síntesis y geometrización de los volúmenes. Estas particularidades ya habían sido incorporadas a las obras de Julio Suárez Marzal de las décadas anteriores. Sin embargo, las referencias que reconocía el artista en esta oportunidad eran, por un lado, los principios planimétricos del arte indígena americano y por otro, como señala el artículo de *Los Andes* ya citado, la obra de la pintora madrileña surrealista Maruja Mallo quien, con el inicio del conflicto bélico español del año 1936, decidió exiliarse en Argentina un año después donde permaneció por más de dos décadas. A la vez, su obra comenzó a circular por variados espacios expositivos de Buenos Aires y a reproducirse en diversos medios gráficos.

Julio Suárez Marzal tomó contacto con la obra de la pintora y adoptó de su pintura denominada *La sorpresa del trigo*, realizado en 1936, la iconografía del trigo creciendo de las manos, en el caso de Mallo de una mujer, y las semillas de este cereal y de maíz que descansan en las manos de hombres en el mural auto-portante de Suárez Marzal.

Cabe destacar, también, las similitudes formales entre una obra y otra en cuanto al tratamiento sintético de la anatomía, principalmente observable en manos, cabezas y en los brazos. Sin embargo, la obra de Mallo, a diferencia de la del artista, dialoga con el Surrealismo. En esta dirección puede interpretarse el asunto tratado en su obra ya mencionada en la que una mujer tiene tres semillas de trigo en una mano y de los dedos de su otra mano crecen tres espigas del mismo grano. En el caso de Suárez Marzal, esta iconografía asume otros sentidos vinculados con la producción de la tierra, el trabajo del hombre y el progreso material de una nación.

Además de las referencias que Suárez Marzal señalaba con respecto a su interés por la planimetría del arte precolombino a partir de la que refuerza el sentido americanista de su obra, el tema trabajado acentuaba este posicionamiento ideológico: una síntesis de la conquista en que aparece esquemáticamente el indio vencido, la lanza, la mano herida, la colonización y sus hombres, el español con los granos de maíz, el italiano con el trigo, el criollo con el lazo, la producción, los cereales, la ganadería y la madera, es decir, la historia del país donde se resalta la producción de materias primas más que el proceso de industrialización de las mismas. En relación con los aspectos iconográficos y con la difusión de pintura mural en las exposiciones industriales Cecilia Belej comenta que

(...) los artistas buscaron interpelar al Estado a través de distintas estrategias y, al mismo tiempo, confeccionaron un repertorio iconográfico que dialogó con la modernidad contemporánea del periodo. Ya durante el primer peronismo, a través de la Subsecretaría de Informaciones, se controlaron de forma creciente las estrategias visuales para la propaganda política del gobierno. Varios soportes fueron utilizados como estrategia para la divulgación de estas ideas. De tal manera, no solo se apeló al cine, a la gráfica y a los textos escolares, sino que también el muralismo, en particular el muralismo efímero para exposiciones de la industria, tuvo un rol muy destacado. (...) Esto permite situarlo como un medio más que fue usado por el peronismo para la construcción de un relato conceptual. En estos encargos se confirma una política pública determinada a vestir con murales las arquitecturas efímeras para divulgar las ideas y mensajes políticos como los derechos de los trabajadores, la reivindicación de la dignidad del trabajo y el valor de la industria nacional. (Belej, 2015, 9 y 21)

La temática abordada en los diferentes murales efímeros realizados para exposiciones industriales, así como en la mayoría de los murales de carácter permanente

que se realizaron enmarcados en la política del primer peronismo resulta recurrente. Las diferencias aparecen en el aspecto técnico y formal ya que, en líneas generales, los artistas apelaron a la figuración y a la descripción para generar mensajes visuales claros para la sociedad. Sin embargo, como ocurrió con el mural *Poema de la Pampa* de Suárez Marzal y con otros ejemplos que tuvieron lugar en Buenos Aires se rompía la narración tradicional y se utilizaban otros recursos formales en los que podía observarse el esquematismo y una división del plano compositivo en cuadros o registros horizontales que albergaban diferentes escenas que se comunicaban y adquirían un sentido de unidad a partir de la interpretación del espectador. En este sentido, el mural realizado para la Feria de América no fue efímero sino auto-portante, esto significaba que el artista podía volver a emplazarlo en otro momento y soporte arquitectónico. Si bien fue elaborada para un evento específico, Suárez Marzal utilizó una forma novedosa para el medio local de producir una obra que eludiera el carácter efímero y que pudiese volver a ser contemplada en otros eventos.

Los murales que acompañaban a estos grandes espectáculos públicos tenían por objetivo la promoción de la política del primer peronismo en sus aspectos sociales, económicos, educativos y culturales y por lo general se realizaban en los frentes de las arquitecturas de ingreso a las exposiciones industriales. El caso mendocino fue diferente ya que el principal emblema de la Feria de América no fue un mural sino una estructura vanguardista de hierro, lumínica y sonora, mientras que el mural de Suárez Marzal se desplazó al interior de uno de los stands, aunque cabe resaltar que se trataba, desde la dimensión simbólica, de un lugar central en el ideario peronista.

El aspecto formal y compositivo del mural de Suárez Marzal eludía la narración lineal y, por esta razón, la legibilidad del mensaje no era directa, más bien, la intención de generar conciencia nacional a partir de una iconografía que recuperase la historia de la creación del país enfatizando el trabajo humano se transformaba en una suerte de rompecabezas que el público debía armar o descifrar mentalmente. Además, la utilización del recurso de compartimentar el plano de representación como ocurría en numerosos motivos de la gráfica y de las producciones artísticas vinculadas con la ideología peronista

contribuía a complejizar la imagen del mural. A ello se sumaba el impacto que comenzaban a tener en ese momento las tendencias abstractas en sus variados matices y las reflexiones sobre este asunto en el escenario artístico mendocino. Cabe destacar que la concepción de imágenes que apuntaban a contar una historia de fácil comprensión continuaba siendo la forma privilegiada de representación. Desde esta perspectiva la eficacia de la imagen creada por Suárez Marzal se encontraba menos en el tema y en las formas que asumió la representación que en el soporte utilizado y en el sitio de su emplazamiento. Acerca de los poderes que reviste una imagen Louis Marin señala que

(...) representar es presentarse como representante de algo. (...) Primer efecto del dispositivo representativo, primer poder de la representación: efecto y poder de presencia en lugar de la ausencia y la muerte; segundo efecto, segundo poder: efecto de sujeto, es decir poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo. Si la representación en general tiene pues, por cierto, un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto, y el de constituir su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones, y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder de apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza. (Louis Marin, 2009, pp. 137 y 138)

El mural auto-portante de Suárez Marzal se encontraba realizado sobre un soporte de cartón en el que se llevó a cabo un tratamiento de reconstrucción pétreo. Su apariencia de fortaleza contrastaba con la fragilidad de su estructura. Esta obra representaba, desde lo temático, la historia de una nación pujante contada por un artista que simpatizaba con el peronismo. Desde lo formal, el mural daba cuenta de la renovación de los lenguajes artísticos que se daban lugar en el ámbito artístico mendocino. Puede señalarse desde estos aspectos que *Poema de La Pampa* contenía mensajes contundentes y allí radicaba su gran poder. Por un lado, su emplazamiento en el stand de la Provincia Eva Perón exhibía un potencial de anclaje en la ideología política oficial orientada a generar una puesta en valor de lo americano desde donde se rescataba la historia nacional y el trabajo. Por otro lado, funcionaba como una materialización de la imagen que el peronismo difundía y que a la vez ocultaba de sí mismo relacionada con la fortaleza y

con la fragilidad en 1954, un año antes de que se produjera el golpe de Estado cívico-militar liderado por el general Eduardo Lonardi y Pedro Aramburu.

Con la segunda presidencia de Perón (1952-1955) se puso en marcha el Segundo Plan Quinquenal que se alejaba del modelo político activado durante su primer mandato (1946-1952) y producía un viraje que implicaba abrir la economía del país a las inversiones extranjeras y promover la venta de productos nacionales en otros países del continente. Ésta junto con otras medidas que fueron tomándose resultaban contradictorias con respecto a las que se habían implementado en el periodo presidencial anterior, situación que comenzaba a mostrar ciertas debilidades y fisuras recubiertas de un maquillaje que implicaba continuar mostrando discursivamente a la Argentina como una nación pujante y hermana de los otros países del continente. En esta dirección la obra de Suárez Marzal resultaba una suerte de espejo de las condiciones político-económicas del país: la apariencia de la obra era de fortaleza, como de piedra pero a la vez el soporte era frágil, de cartón, en consonancia con un modelo que aparecía debilitado y en el que pudo gestarse la Revolución Libertadora (1955) que puso fin al gobierno democrático de Juan Domingo Perón.

En este periodo, Suárez Marzal activó desde las letras y a partir de su producción artística una propuesta estética que buscaba romper con las formas de producción, circulación y recepción dominantes en el escenario de las artes de diferentes provincias y países. Esta práctica perseguía el objetivo de ocupar espacios en los que el ejercicio de lo público se orientaba hacia una democratización de la experiencia estética que buscaba fortalecer lo que el artista, en concordancia con las ideas promovidas por el primer peronismo, concebía en relación con la noción de arte, de lo nacional y de lo americano.

Bibliografía

Belej, Cecilia. (2015). Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo. *H-industria@*. Año 9. Nro. 16. Primer semestre . ISSN 1855-703X. Disponible en: [file:///C:/Users/Administrador/Downloads/Dialnet-MuralesEfimerosParaLasExposicionesIndustrialesDura-5178298%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Administrador/Downloads/Dialnet-MuralesEfimerosParaLasExposicionesIndustrialesDura-5178298%20(4).pdf). Acceso: 23 de septiembre de 2018.

Gallegos, Damasia. (2017). Las lunetas de Galería Pacífico. Un caso de estudio. *Tarea 1* (1)119-127. Disponible en: <https://www.google.com/search?q=damasia+gallegos+las+lunetas+de+galer%C3%ADa+pdf&oq=damasia+gallegos+las+lunetas+de+galer%C3%ADa+pdf&aqs=chrome..69i57j10670j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acceso: 20 de agosto de 2018.

JORAJURIA, Roxana. (2012). Cuando industria, vanguardia y optimismo formaron parte de un programa nacional. En: Quiroga, Wustavo. *Feria de América. Vanguardia Invisible*. Mendoza, Fundación del Interior, 2012.

MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. (2009). *Prismas. Revista de Historia Intelectual*. 13 (julio-diciembre). Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38706808001>> ISSN 1666-1508. Acceso: 10 de septiembre de 2018.

SIN AUTOR. (1954). Un moderno mural portátil en la Feria de América, en *Los Andes. Diario de Mendoza*. Domingo 21 de marzo.

SUÁREZ MARZAL, Julio.(1953). Hacia un arte plástico nacional por la pintura mural. *Boletín del Museo de Arte Emiliano Guiñazú*. Mendoza, 2 de marzo. Dirección General de Cultura. Difusión y Prensa. N° 1.