

La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)

MARÍA CLARA MARQUET

Liicenciada en Cerámica Artística en la Facultad de Artes de la UNCuyo. Actualmente 'se desempeña como profesora adjunta en las asignaturas: "Tecnología de pastas y esmaltes" y "Técnica y práctica cerámica 11" y como jefa de Trabajos Prácticos en la asignatura "Modelado y color cerámico 111". En 1991 se inició en la investigación como becaria del CIUNC (Consejo de Investigaciones de la UNCuyo) y continúa desarrollando esta actividad en el campo de la tecnología cerámica. Ha participado en numerosas exposiciones artísticas y ha obtenido premios provinciales y nacionales. El tema de su tesis de maestría, actualmente en curso, es "La función social del arte en Luis Quesada".

merimarquet@infovia.com.ar

El movimiento plástico desarrollado en Mendoza en la década del '50 congregó a un grupo de jóvenes artistas con un ideal común: acercar el arte a la mayoría, partiendo de la consideración de la producción artística como trabajo colectivo. Constituyeron el Club de Grabados y el Taller de Murales, emprendimientos originados en el pequeño taller del maestro Luis Quesada, quien congregaba a estudiantes de arte e Intelectuales para experimentar la técnica del grabado y debatir sobre temas que colocaban a la actividad artística en relación con la realidad social, política y económica de la época. Lo llamaron Taller de Arte Popular Realista y fue la matriz ideológica y experimental de la que surgirán luego una serie de proyectos tendientes a difundir la práctica de un arte comprometido socialmente.

Los integrantes del Club de Grabados y el Taller de Murales de Mendoza concebían la actividad del artista como un trabajo social, basado en la producción colectiva. Participaban especialmente aquellos que sostenían la práctica del arte portador de valores profundamente humanos, de un arte capaz de dar respuestas a problemas y necesidades de la sociedad en su conjunto. De esta idea derivará su orientación didáctica, política y social que amplía la función meramente estética de la obra de arte.

Su manifiesta impugnación a la pintura de caballete era consecuente con una intención ideológica de base que tenía que ver con la ruptura de la concepción burguesa del arte.

Estas premisas, sumadas al predominio de un lenguaje plástico accesible, nos permiten vincular este movimiento plástico al fenómeno del muralismo mexicano.¹

Debemos considerar como antecedentes de la práctica de un arte de carácter más popular, en principio, la inauguración en Buenos Aires del Taller de Arte Mural (1944) en el que trabajaron Castagnino, Berni, Spilimbergo, Urruchúa y Colmeiro. La obra más significativa y emblemática realizada por este grupo, los murales de las Galerías Pacífico, materializó la prédica proselitista que Siqueiros difundió hacia el año 1933 en nuestro país, instalando su mensaje muralista de un arte para el pueblo.

Luego, la presencia en Mendoza de Juan Carlos Castagnino en 1954 será de gran importancia para la formación de quienes constituirán, años más tarde, el primer Taller de Murales en nuestra provincia.

El período histórico que nos ocupa (1952-1961) coincide con el "pasaje de lo nacional a lo latinoamericano" en la discusión del arte en América Latina. En este sentido, Flores Ballesteros hace especial referencia a la década del cincuenta por "la emergencia del arte latinoamericano", denominación que implica "la consideración de las artes más allá de las fronteras nacionales". Esta voluntad de ampliar los límites de lo nacional en la reflexión, producción y circulación de nuestras manifestaciones artísticas está relacionada con la constitución del propio campo y su vinculación con otros centros del país y de Latinoamérica.²

En este contexto surgirá la idea del Club de Grabados, en ocasión de la asistencia de Luis Quesada al Congreso de la Cultura realizado en Chile en 1954. Aquí, además de conocer a Diego Rivera, Quesada se relacionará con un grupo de grabadores brasileños, quienes le cuentan su experiencia relacionada con los clubes de grabado: "Nosotros formamos el Club de Grabado de Rio Grande do Sul, somos cinco compañeros, una vez por mes uno hace un grabado y lo repartimos entre la gente que nos compra el trabajo...". [Quesada, 26 de abril de 2000].

La actividad llevada a cabo por el Taller de Murales en Mendoza reafirmará la preocupación del grupo por el reconocimiento social del trabajo del artista y se materializará en una serie de murales públicos que revelarán, además, una actitud de constante búsqueda y experimentación, tendiente a incorporar nuevos materiales a sus obras. Esto tiene que ver con los cambios propios de una sociedad cada vez más industrializada y el consecuente surgimiento de materiales que brindaban a los artistas la posibilidad de experimentar y desarrollar técnicas sustancialmente diferentes de las tradicionales.

Nuestros artistas aprendieron, en principio, la técnica del fresco tradicional, siguiendo las enseñanzas del maestro Castagnino, pero luego incorporarán otros soportes, como cemento coloreado, "glazziri" o mosaicos venecianos. Respecto de esta problemática, el grupo de artistas declaraba en una nota para un periódico local: "Hoy día no podemos trabajar con los frescos, con las pinturas blandas, los salones ya han pasado. Estamos

en el tiempo de los rascacielos, de las grandes masas, de los departamentos horizontales. ¿Debemos responder a estas exigencias? Evidentemente". [*El tiempo de Cuyo*, 6 de marzo de 1960].

Esta actitud los coloca en su tiempo, sin abandonar la premisa fundamental que sustentaba sus obras: la posibilidad de que muchos puedan disfrutar del arte, sumada a la utopía de querer cambiar el mundo, un mundo que cada vez marginaba a mayores sectores. Para ello disponen de una única herramienta: el arte en los muros.

El desarrollo del presente trabajo está estructurado principalmente en base al relato y la reflexión del propulsor del movimiento, el maestro Luis Quesada, con el aporte de algunos de los protagonistas del mismo, particularmente José Bermúdez y José López Díaz. Ellos constituyen la memoria viviente de esa época en la que fue posible no sólo creer en utopías sino poder plasmarlas en acciones concretas.

Los años cuarenta en Mendoza y la vigencia del arte representativo

La intensa actividad artística que se registra en Mendoza durante los años cincuenta es consecuencia de importantes acontecimientos que tuvieron lugar en las décadas anteriores. El período comprendido entre los años 1920 y 1940 será fundamental para la constitución del campo artístico en nuestro medio. La apertura del Museo Provincial de Bellas Artes en 1928, el Salón Primavera en 1935, la Academia Provincial de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes, en 1934 y 1939 respectivamente, constituirán las primeras instancias de legitimación y de estudio sistemático de arte.³

La Escuela Superior de Bellas Artes, con una concepción más universalista de la cultura, incorporará al claustro docente artistas provenientes de la Capital Federal y extranjeros radicados en nuestro país.

Entre ellos rescatamos la obra y la labor docente de Víctor Delhez y Sergio Sergi. Estos artistas de formación europea serán importantes referentes de la generación de jóvenes que se formaron en la Escuela Superior, especialmente de aquellos que eligieron el grabado como medio de expresión.⁴

Otro hecho relevante fue la creación de la Filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en 1941, organismo que propició la realización de numerosas exposiciones, tanto de artistas locales como extranjeros.

En esta década tendrá lugar además la apertura de las primeras galerías de arte en nuestra provincia: "En el invierno de 1945 se inauguran dos galerías de Arte en Mendoza, con nombre específico: Galería Feltrup y Galería Giménez". [Gómez de Rodríguez B., 1997: 56]. Anteriormente las exposiciones se realizaban en espacios cedidos por locales comerciales o bancarios.

Fue precisamente en la Galería Giménez donde Sergio Sergi realizó en 1946 su primera muestra de grabados en Mendoza, tres años después de su llegada a nuestra provincia.

Romero Brest, refiriéndose a la obra de Sergi en ocasión de una muestra realizada en Buenos Aires en 1944, la ubica dentro de la tradición del grabado como expresión popular, franca y espontánea que, a través del tema satírico, nos muestra una "visión crítica y amarga de los hombres". [Romero Brest, 1994: 22].

Quesada lo valora por ser un artista que "convirtió sus tacos en auténticos mensajes donde el humor, la ironía, lo grotesco, y aun la ternura, nacen tan sin esfuerzo como la misma técnica innovadora que utilizó para expresados". [Quesada, 1994: 43-44].

El carácter popular de sus grabados tendrá que ver luego con lo que el Club de Grabados se proponía abordar. Así lo expresan sus integrantes al señalar que uno de los objetivos fundamentales del club era lograr "una mayor comunicación entre el artista y su pueblo a través de temas que por su carácter se identifiquen con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional... Temas que abarquen todas las manifestaciones de la actividad popular". [*Mediodía*, abril-mayo 1955].

En los años cuarenta, las galerías de arte de Mendoza exponen obras de artistas internacionales como Corot, Renoir, Picasso, Van Gogh, Raoult. Simultáneamente, en Buenos Aires la aparición de la revista *Arturo* en 1944 coincide con el inicio del desarrollo coherente de la abstracción argentina. Figuras como Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lucio Fontana, sumados a la notable influencia del uruguayo Torres García y la acción de los grupos de Arte Concreto-Invention y Madi, producirán una renovación en las artes. Así, "la Argentina, a través de la emergencia de sus vanguardias constructivas de los años '40, se incluye por primera vez en un funcionamiento sincrónico con el resto del mundo" [Perazzo, 1990: 10], con una importante presencia tanto en Europa como en Estados Unidos.

En el plano sociopolítico, la llegada al poder del peronismo significó, además de una impor

tante transformación de la estructura social y un ascenso de los "estratos populares" a la escena pública, una fuerte tendencia a descalificar a quienes practicaban las nuevas tendencias. Las ideas innovadoras en el terreno estético serán poco entendidas por un régimen que propiciaba las tendencias realistas en el campo de las artes.

Marta Traba nos amplía la situación de las vanguardias argentinas en ese momento cuando nos dice: "La presión de sus numerosos artistas realistas, durante las décadas del '30 y del '40, y el regreso a un realismo político oportunista con la consolidación del peronismo, en la del '50, hizo más difícil y hasta más elitista la vida de las vanguardias". [Traba, 1994: 55].

Esta autora nos aclara además que estas vanguardias, en lugar de incorporar las características sociales y culturales propias del país y del contexto en que se originaban para producir una "recodificación" del arte como la que se puso de manifiesto en la Semana de 1922 en Brasil, se replegaron sobre sí mismas, abriendo una brecha con la mayor parte de la población.

En Mendoza, sólo algunos artistas se animaban a realizar una figuración con cierta tendencia hacia la abstracción -tal es el caso de Roberto Azzoni- pero sin abandonar el carácter eminentemente representativo. La estética realista seguirá siendo la tendencia dominante entre nuestros artistas.

El realismo social en Mendoza

Como ya vimos, los años '50 significaron una importante actividad artística para Mendoza. La Galería Giménez contribuyó activamente al organizar numerosas exposiciones y una serie de conferencias, permitiendo a nuestros artistas tomar contacto con las nuevas corrientes pictóricas.

Luis Quesada rescata la labor docente llevada a cabo en la Escuela Superior de Bellas Artes por el arquitecto César Gianello, quien en 1951 "dictaba composición plástica e introducía los problemas del color como cosa autónoma. Él fue el primero que introdujo esta concepción mucho antes que en la Prilidiano pueyrredón de Buenos Aires".

Aunque los jóvenes estudiantes mendocinos que protagonizaron el movimiento que nos ocupa tenían conocimiento de las vanguardias dominantes en Buenos Aires y en los principales centros del resto de América Latina, se manifestaban en contra de las mismas por

consideradas "fórmulas" provenientes del "poder imperialista y contrarias al libre desarrollo de los pueblos". En ese momento, no podían concebir un arte desvinculado de la política.

Como señalamos anteriormente, la presencia en Mendoza del maestro Castagnino en 1954 constituirá un hecho significativo para la labor del grupo, no sólo por su enseñanza de la técnica mural sino por haber sido el portador de una concepción de arte al servicio del pueblo, ligada en este sentido a la ideología que sustentó al movimiento del muralismo mexicano. La figura de Castagnino ejercerá una gran influencia, sobre todo ideológica, entre los jóvenes artistas, a los que incentivó a llevar el arte a los muros para que cumpla una función social.

Hacia fines de los años cuarenta, Buenos Aires y otros centros de América Latina, como Brasil, Cuba y Caracas, se sumaban al arte concreto. Durante la década posterior, el panorama internacional se tomará cada vez más complejo. Así, mientras en Venezuela Alejandro Otero, Jesús R. Soto y Carlos Cruz-Diez iniciaban sus experiencias en el campo de la abstracción geométrica y del arte cinético, en Europa y en los Estados Unidos se producía el triunfo del arte informal, tendencia que "se proyecta a Latinoamérica en la década de los años '50 como un canto de libertad y como una reacción contra la asepsia constructiva". [Traba, 1994: 55]

Mientras en esta década la tendencia a la abstracción, con todos sus matices, ganaba cada vez más adeptos en América Latina, en Mendoza un grupo de jóvenes artistas se manifestaba a favor del realismo social creando el Taller de Arte Popular Realista.

Según nos relata su creador, el maestro Luis Quesada: "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 arte". Hoy Quesada piensa que esto era "una falacia terrible", pero agrega: "En aquella época nosotros militábamos en la izquierda y aceptábamos las imposiciones que el Partido Comunista tenía sobre el arte. El realismo social era el relato de todas las vicisitudes que uno pudiese recoger de la vida de una sociedad. El arte era tal en la medida en que reflejaba la vida de la gente".

Quesada señala que en ese momento estaban "aferrados a la suposición de que el arte dependía de la política", no lo concebían como un hecho autónomo; para ellos la política determinaba la existencia y el significado del arte.

El taller comenzó a funcionar hacia el año 1952 en la casa de Quesada, ubicada en el departamento de Maipú. Este joven estudiante de arte abrió las puertas de su pequeño taller para todos aquellos que, además de experimentar y profundizar los conocimientos teóricos y técnicos que aprendían en la Academia Superior de Bellas Artes; quisieran reflexionar y generar acciones tendientes a insertar el arte en la sociedad, concibiéndolo como portador no sólo de valores estéticos y artísticos sino también políticos e ideológicos.

A través de la enseñanza en la universidad, el grupo tenía conocimiento de los diferentes movimientos de vanguardia. Respecto de esta problemática, mantenían una actitud de oposición frente a aquellas expresiones que no fueran realistas, acusando a la universidad por considerarla "formalista" y, sobre todo, remarca Quesada, porque esta institución "no aceptaba las vivencias de lo que llamábamos pueblo". No obstante la manifiesta oposición respecto del lado "elitista" de la formación que se impartía en la universidad, aceptaban el clasicismo porque éste sí servía a sus propósitos ideológicos.

Consecuente con la ideología predominante entre los artistas que privilegiaban lo popular, el medio de expresión elegido fue el grabado, por ser el que más se acercaba al ideal de un arte que pudiera llegar a la mayoría. No contaban con medios económicos ni con equipamiento, sólo con unas pocas gubias y papel. Cada grabado era realizado en forma manual, tarea a la que se abocaron Quesada y José López Díaz, especialmente.

La revista de arte y Literatura *Mediodía*, dirigida por Juan Valentín Coletti, fundada en 1954 en Maipú, será el medio difusor de las obras del taller, que ilustraban sus artículos literarios.

Aunque el taller era ante todo un lugar de trabajo y de experimentación para perfeccionar la técnica del grabado, frecuentemente se realizaban reuniones con gente del ambiente artístico, cultural y político.

No obstante la tendencia de izquierda de la mayoría de los que concurrían al taller, asistían también partidarios de otras corrientes políticas, como el escritor Juan Coletti, ligado al

peronismo, quien se desempeñaba como secretario del gremio de los contratistas de viña; además de Carlos María de Allende, conservador, médico y escritor; y *Pepe* Díaz, escritor, político y también conservador.

Quesada se oponía a la ortodoxia ideológica y coincidía con quienes manifestaban un claro sentido de lo popular aunque militaran políticamente en diversas tendencias.

No obstante la apertura política que en general caracterizaba al Taller de Arte Popular Realista, en cierto sentido existía un marcado sentimiento antiperonista entre sus miembros, ya que consideraban que Perón llegó al poder impulsado desde un sector militar fascista. Es importante que tengamos presente que el golpe del 4 de junio de 1943 fue organizado por una logia militar de jóvenes coroneles y capitanes, en la que Perón será la figura principal. Héctor Agosti nos aclara que si bien es posible que no todos los integrantes de esta logia (el GOU) fueran fascistas, "es indudable que todos los fascistas rodearon y exaltaron al GOU, cuyos objetivos básicos eran "la defensa contra la política" y "la defensa contra el comunismo". [Agosti, 1970: 14].

Quesada nos dice que a pesar de la ideología netamente izquierdista del grupo, no podían conciliar su marcada tendencia antiperonista-antifascista con la irrupción de la clase obrera en el escenario social nacional, clase que consideraban el "motor de la revolución".

Les resultaba paradójico el hecho de ser "por una parte profundamente antiperonistas" y por otra sentirse solidarios con los sectores populares peronistas. Esta disyuntiva los llevará a identificarse con ciertas formas del peronismo (la parte intensamente popular), con la reserva del conocimiento de la existencia de una estructura que seguía siendo fascista.

Respecto del peronismo, Estela Fernández y Claudia Yarza señalan: "(...) con el peronismo apareció en la escena política argentina una alternativa ideológica completamente nueva. (...) Se trata de un nacionalismo autoritario a la vez que democrático, antiliberal y antiimperialista, cuyo principio articulador está dado por un proyecto clasista burgués de desarrollo de un capitalismo nacional industrialista, y que logra interpelar a la clase obrera y a los sectores populares". [Fernández-Yarza, 1993: 141].

El nuevo discurso se enfrentará al discurso imperante del liberalismo, al que presentará como representante de los intereses de clase de la oligarquía.⁵

Luis Quesada nos dice que lo que rescataban del peronismo de aquellos años, además de su carácter popular, era el hecho de haber sido "un movimiento eminentemente nacional que propulsó lo que nosotros pretendíamos de bueno para la sociedad, como por ejemplo una industria nacional, ferrocarriles nacionales, más escuelas; pero cuando decíamos 'queremos que haya más libertad política', ahí nos distanciábamos".

Liliana Giorgis y Dante Ramaglia señalan que en lo cultural la doctrina nacional justicialista "apuntaba a remplazar el carácter alienante de la cultura de elite, centrada en la adopción de lo extranjero, por una afirmación de los que se consideraban los valores propiamente nacionales". [Giorgis-Ramaglia, 1993: 254]

Este marcado énfasis en lo nacional y el contenido populista que asumirá el gobierno propiciarán una acción cultural que incentivaba acriticamente las manifestaciones artísticas populares. Se creará así la Academia Nacional de Lengua, se fomentará la producción cultural del país con una legislación que establecía la obligatoriedad de reproducir por radio la mitad de la programación con música autóctona (tango y folclore) y en cine las películas nacionales. Se organizará la Orquesta Sinfónica del Estado, que daba conciertos a precios populares. De este modo se procuraba la participación del pueblo en la producción y en el consumo de la cultura.

En Mendoza, los gobernantes provenían de formaciones políticas tradicionales y en su mayoría pertenecían a familias encumbradas dentro de la sociedad. Si bien trataron de desarrollar una política de tipo populista, acorde con las exigencias del poder central, sus administraciones no tuvieron el carácter exacerbado y agresivo que se manifestó a nivel nacional.

Durante el primer gobierno peronista en Mendoza, "se habilitó el Museo Emiliano Guiñazú, en la Casa de Fader (...), se arreglaron sus jardines plantándose árboles, intercalando entre los mismos copias de estatuas famosas". [Tabanera, 1996: 173].

A este lugar concurrían numerosos alumnos de las escuelas de arte a dibujar los calcos instalados en los jardines, tal como ocurría en las academias artísticas tradicionales.

Con la Revolución Libertadora de 1955 se iniciará un período de fuerte represión política y censura organizada en lo cultural, tendiente a desarticular la adhesión de las mayorías populares.

Club de Grabados

El Taller de Arte Popular Realista, luego de más de tres años de actividad, permitió que sus integrantes se afianzaran en la técnica del grabado y sentaran las bases de la estética y la ideología que originaría luego el Club de Grabados.

Luis Quesada nos dice que llegó un momento en que el realismo social, tan consecuente con la ideología del grupo, "le quitaba libertad a la expresión artística y le imponía un techo, donde el vuelo hacia otras circunstancias no era posible". La creación del Club de Grabados significó un cambio de actitud entre los miembros del Taller de Arte Popular Realista. Quesada señala al respecto: "El Club de Grabados fue un paso hacia delante, no porque parte del grupo cambiara de idea. Seguíamos siendo partidarios de las artes realistas, pero decidimos hacer un arte aperturista. Todos estaban invitados a participar, ya que la nuestra era una batalla tan grande, que quienes quisieran sumarse eran bienvenidos".

De esta manera aparecerán grabados cubistas o expresionistas que estaban muy lejos del realismo que originalmente había propuesto el grupo.

Un acontecimiento internacional, el Segundo Congreso de Pintores de la Unión Soviética, realizado en 1954, pondrá en crisis la base ideológica que sustentaba la adhesión al realismo social que originariamente mantenía el grupo. Quesada nos dice que en este congreso "se impone que todos los pintores adheridos al socialismo debían pintar como se decide aquí, debían seguir los lineamientos del realismo socialista". El grupo se rebeló contra esta imposición decidida en un lugar tan lejano, en un contexto cultural tan diferente al nuestro.

Con este sentido de apertura se inaugurará el Club en 1955, invitando a los artistas del medio a participar de esta iniciativa. Las obras de Luis Quesada *La vuelta del trabajo* y *Los cañeros* serán las primeras en publicarse y salir al medio.

La idea de los clubes de grabado, tan difundida en América Latina, especialmente en México, impulsada en este país por el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores que tanta trascendencia tuvo para el desarrollo de la plástica mexicana, se difundirá a otros países de América Latina, como Brasil, donde se realizará una producción de excelente calidad técnica y estética. Marta Traba nos dice: "El grabado en el Brasil, considerado

como el más desarrollado del continente tanto en el aspecto técnico como por la amplitud de su registro temático, se impuso y sirvió de ejemplo". [Traba, 1994: 134]⁶

La finalidad del grupo de grabadores mendocinos apareció publicada en la revista *Mediodía* (abril-mayo, 1955), pudiéndose resumir en tres ideas base. La primera y fundamental era lograr una mayor comunicación entre el artista y su pueblo. Esto será posible a través de temas que permiten una identificación con el hombre de la calle, con el trabajador, con el intelectual, es decir temas que expresen lo popular: "Sus tradiciones, el trabajo en los distintos lugares, las festividades patrióticas y políticas, los juegos infantiles y todas aquellas cosas que permitan expresar con sentido propio las características de la vida de una región".

En segundo lugar manifestaban su adhesión a las expresiones realistas en oposición a "las corrientes formalistas que "desvinculan al hombre de su conciencia social". Aunque no excluían la participación de artistas que tuvieran otro tipo de tendencias.

Y finalmente concebían el club no solamente como un lugar de experimentación y de difusión del grabado sino también como una fuente de trabajo, priorizando la tarea colectiva por sobre toda iniciativa individual.

Según consta en un artículo periodístico de la época, "la mecánica del club contempla la selección de trabajos, distintas etapas de elaboración del grabado, difusión y acercamiento del público a su labor". [*Los Andes*, 18-12-1955].

La difusión del club fue tal, que trabajaron más de 20 artistas, además de tener la valiosa contribución de 80 socios colaboradores que recibían un grabado mensual. En sus cuatro años de duración publicaron 38 grabados pertenecientes a más de 35 artistas. Luis Quesada, encargado principalmente de la comercialización, llegó a vender 7.400 grabados en ese período. Quesada destaca: "Con el Club de Grabados alcanzamos de un modo indiscutible la calle, por primera vez tuvimos algo que llegara a la gente. Este fue el primer emprendimiento vinculado al arte con un carácter sostenido, como si hubiéramos hecho una revista pero con grabados, con 38 números".

El trabajo de sus miembros trascendió más allá de nuestra provincia, según consta en el catálogo de una exposición realizada por el Club de Grabados en Valparaíso, Chile, en 1958. En esta ocasión los expositores se presentan como "un grupo de artistas argen

tinios que se ha organizado para impulsar la práctica y la difusión del noble arte del grabado".

Hacia el año 1959, Quesada, con otros proyectos en elaboración, entre ellos el Taller de Murales, decide concluir con la actividad del Club de Grabados y quema los tacos de madera y linóleo (más de 110).

Esta decisión tuvo que ver también con la pérdida de entusiasmo que había producido en el grupo "el descubrimiento de una serie de crímenes ocurridos en el seno del Partido Comunista liderado por Stalin. El conocimiento de estos hechos produjo un descorazonamiento muy grande en el grupo y provocó la ruptura. Quesada señala al respecto: "Nos mantuvimos unos pocos, pero ya tomando como punto de partida cosas que no respondían a las decisiones de la totalidad del grupo".

El muralismo en Mendoza

El Taller de Arte Popular Realista, con su carácter eminentemente ideológico, que luego derivará en el Club de Grabados, además de difundir el grabado entre nosotros incentivó la práctica del trabajo colectivo. Al mismo tiempo que sus integrantes se expresaban a través del grabado, algunos de ellos comenzaban a realizar las primeras experiencias en murales, motivados especialmente por la socialización del arte que impulsaba el muralismo mexicano. Luis Quesada, refiriéndose a esta problemática, nos dice: "Hacia el año 1954 empezamos a tomar seriamente la posibilidad de hacer mural es además de grabados, porque seguíamos mucho los pasos de ese fenómeno que fue la revolución mexicana, que resolvió cómo llegar a la gente. Los mexicanos llegaron fundamentalmente por el mural, de la mano de Orozco, Rivera y Siqueiros, y, por el grabado, con un conjunto notable de grabadores, liderados por José Guadalupe Posadas".

A través de las vinculaciones políticas del grupo, llegó a Mendoza Juan Carlos Castagnino, invitado para dictar un curso sobre la técnica del fresco. Bajo su dirección, un pequeño grupo de jóvenes artistas, José Bermúdez, Noemí Barchilón, Basilio Rosas y Luis Quesada como coordinador, realizaron un mural en la Clínica Godoy Cruz de nuestra provincia.

Aquí Castagnino plasmará su característica orientación humanista, resolviendo las imágenes con un marcado naturalismo que se evidencia tanto en el tratamiento de las figuras como en la presencia del paisaje típico

mendocino: vides, montañas, además de la Las Cuevas y al Cristo sutil referencia a Redentor.

Si bien el tema tiene que ver con la evolución de la medicina, la problemática social se manifiesta en la representación de los más desprotegidos: los niños, la madre, la curandera, la maestra, la enfermera, los humildes campesinos de nuestra región.

La realización de este mural será de gran importancia porque significó la primera experiencia de la técnica tradicional del fresco en nuestra provincia. Vino a cubrir una necesidad largamente manifestada por los artistas del medio, teniendo en cuenta que la enseñanza en las dos instituciones artísticas no incluía la práctica de este modo de expresión)

En un artículo del diario *Los Andes* del año 1959, Mario Vicente hacía referencia a la existencia en Mendoza de la Ley 1.940, por la cual se establecía la obligación de decorar los edificios públicos. Esta ley "jamás se puso en práctica, porque faltaban los artistas que pudiesen ampararse o beneficiarse con su ejercicio". Esto evidenciaba la escasa experiencia de los artistas de nuestra provincia en lo referente a la técnica mural. Vicente agrega: "En muchas oportunidades, alumnos de las academias de bellas artes pidieron a sus profesores que organizaran cursos de pintura mural en sus talleres, pero esto nunca se logró".

En 1955 se realizará la segunda experiencia mural, con la inauguración de un fresco (hoy inexistente) 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.

A partir de una serie de bocetos individuales cuyo tema debía sintetizar la lucha del pueblo judío, la inmigración y radicación en nuestra provincia y sus aportes a nuestra comunidad, se eligió la propuesta de Bermúdez como punto de partida para el boceto final.

Desde el encargo mismo de la obra, es evidente su función eminentemente social y pedagógica, destinada a resaltar la lucha del pueblo judío, sus aspiraciones de progreso, trabajo y su voluntad de arraigarse en nuestra región. Así lo expresaba una publicación de la época: "Nuestra colectividad, todo el pueblo de Mendoza, se enriquece así con una exquisita obra artística, arte que cuando sirve para expresar verdades y nobles ideales, representa

un estímulo para la lucha y la labor diarias para conseguir un porvenir luminoso para nuestro pueblo, unido a los demás pueblos del mundo". [*La Libertad*, 3 de setiembre de 1955].

En este mural, inspirado en los versos del poeta judío Pérez, aparecen en el centro un estudiante, un profesor y un científico, resumiendo la preocupación intelectual del hombre. En la parte derecha vemos una familia rural en medio de un paisaje de montaña, con las características vides y la bodega. En ambos extremos aparecen representados la guerra, los inmigrantes y la imagen de un niño con la paloma blanca, que simboliza la paz.

La obra, mediante un lenguaje de fácil lectura, posee un marcado carácter humanista. Aquí el hombre es el verdadero protagonista de la historia. Se enfatizan los valores del trabajo, la ciencia, la enseñanza, la religión, la familia y la paz. Es un intento de superar una finalidad meramente estética, para insertar el arte en la vida misma, con la presencia de los diferentes actores sociales, protagonistas y constructores de la historia de los pueblos.

Coincidimos con Rosas y Zalazar en la manifiesta función didáctico-política de esta obra, cualidad que la emparenta con el movimiento muralista mexicano al exaltar el trabajo y el progreso, propiciados, en este caso, por un grupo social minoritario con voluntad de integrarse a las fuerzas intelectuales y productivas de un pueblo.

Además de los ideales que las imágenes representan, la obra está realizada partiendo de la concepción del arte como trabajo social y colectivo. "El arte es definido por el equipo como un fenómeno social en un doble sentido. Por una parte, responde a una necesidad social y, por otra, cumple una función en la sociedad. Se trata de la articulación del carácter social del arte y su naturaleza histórica". [Rosas-Zalazar, 1998: 3].

Y señala Quesada: "Con este trabajo ya nos sentimos en condiciones de emprender una cosa más seria. Empezamos a trabajar en la difícil tarea de conseguir muros. No confiaban en nosotros porque temían que les pintáramos a Stalin con la paloma de la paz".

Era precisamente Quesada el principal encargado de buscar los futuros trabajos.

Taller de murales

Luego de la experiencia del mural de la calle Barcala, se constituyó el primer Taller de Murales de Mendoza, integrado por Luis Quesada, José Bermúdez y Mario Vicente.

Hacia el año 1958 quedó conformado el equipo de trabajo, según consta en un artículo del *Tiempo de Cuyo* del 6 de marzo de 1960: "El grupo que estos artistas han formado desde hace dos años tiene origen en búsquedas, tentativas e inquietudes que cada uno independientemente traía hace más de diez años".

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.

La premisa fundamental será el trabajo colectivo mediante el cual las decisiones surgirán del grupo. En el mismo artículo, Mario Vicente señala al respecto que la libertad y el respeto mutuo son los criterios que priman en el trabajo del taller. "Frente a un problema concreto se proponen las soluciones que cada uno considera más convenientes; a continuación se realiza una severa crítica y toda clase de sugerencias es escuchada". Quesada nos aclara que en cada convocatoria para la realización de un trabajo el grupo presentaba cuatro propuestas, una de cada uno, y un boceto grupal. El autor del boceto seleccionado se convertía en el director del equipo.

Así ocurrió con el primer trabajo adjudicado al grupo: dos murales de grandes dimensiones (6,90m de alto por 4,5m de ancho), ubicados en los muros laterales del vestíbulo principal de entrada de la Casa de Gobierno de Mendoza. En este caso el autor de los bocetos que obtuvieron el primer premio fue Mario Vicente y su realización estuvo a cargo del equipo.

En 1959 se inauguraron los dos murales íntegramente realizados con losas de hormigón martelinado de 70cm por 95cm por 3cm de espesor, coloreadas con pigmentos minerales.

La temática desarrollada en un panel incluye la conquista, el éxodo de los indígenas, la adaptación a la tierra, el trabajo, la familia, y los animales típicos de la región. En el otro panel se destaca la turbina como motivo central, sugiere la idea del progreso, con la presencia de los estudiantes, la familia y los obreros como protagonistas de las fuerzas productivas de la sociedad. "La representación obedece a una concepción de la pintura plana". [*Los Andes*, 04-01-60].

Quesada señala que en la propuesta de Mario Vicente se puede advertir la influencia de Diego Rivera en la disposición a modo de collage de los diferentes elementos que componen los murales. "Lo que hace Mario es una

especie de encaje de distintos componentes figurativos (grupos de obreros, estudiantes, un pozo de petróleo, la turbina, etcétera). Es como si fueran elementos agrupados obteniendo una situación de relación simultánea".

Paralelamente a la realización de estos murales, el grupo comenzó a trabajar en otro encargo: un mural ubicado en el interior de la Escuela Lucio Cicchitti del departamento de Dorrego, Guaymallén.

Por iniciativa de Mario Bermúdez, el grupo se acercó a la Dirección General de Escuelas con el objeto de conseguir muros para futuros trabajos. Para ello debieron someterse al régimen de concursos destinado a cubrir diez cargos de maestros especiales de dibujo.

El primer cargo lo obtuvo José Bermúdez, el segundo Mario Vicente y el tercero Luis Quesada. Una vez dentro del sistema educativo, las autoridades de la Dirección General de Escuelas les encargaron la realización de un mural destinado a la Escuela Islas Malvinas.

El grupo comenzó a trabajar de acuerdo al boceto de Mario Bermúdez, con la temática alegórica a las islas del sur argentino. Esta vez el material empleado fueron mosaicos "glazziri", conseguidos por donación. En plena realización fueron notificados que el nombre de la escuela era Lucio Cicchitti, por estar emplazada en los terrenos donados por este inmigrante italiano. Ante lo avanzado del trabajo, decidieron continuar con la temática planteada.

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 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 nacional.

En 1960 el taller obtuvo un nuevo trabajo a través de una convocatoria nacional para la realización del gran mural de la Galería Tonsa, en el microcentro de la Ciudad de Mendoza.

En este concurso se presentaron 38 propuestas pertenecientes a artistas de reconocida trayectoria y gran experiencia en murales, como Juan Carlos Castagnino y Mariano Pagés, entre otros. El primer premio fue el boceto de Luis Quesada y su realización siguió la misma

metodología que el anterior.

El mural, que ocupa los tres niveles de la galena, 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.

Esta gran obra afianzó a los integrantes del grupo como muralistas. Su superficie de 144m² aún no ha sido superada en magnitud.

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 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".

Este será el último trabajo a cargo del Taller de Murales, que se disolverá en 1962, al año siguiente de la inauguración de esta monumental obra.

Consideraciones finales

Para concluir nuestro trabajo queremos remarcar la importancia que tuvo el movimiento plástico que hemos abordado, por haber sido una de las primeras acciones tendientes a socializar el arte en nuestro medio y jerarquizar el trabajo del artista mediante la elección, producción y difusión de dos modos de expresión capaces de llegar a los diversos estratos sociales

La preocupación manifiesta del grupo por la práctica de un arte comprometido ideológicamente, que valora no sólo los aspectos puramente artísticos sino que rescata la función social, didáctica y política del mismo, fue una iniciativa sin precedentes en nuestra provincia, un valioso intento de romper el estereotipo dominante del arte culto y desprovisto de toda ideología, instalado en la sociedad. Anteriormente, los murales en Mendoza cumplían una función eminentemente decorativa, tanto en el dominio público como en el privado.

El movimiento mendocino, al oponerse a la concepción burguesa y elitista del arte, llevó a la práctica la prédica ideológica y política que Siqueiros difundió en Argentina cuando mani

festó la intención de "sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas" del dominio de lo privado, para convertirla en "un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares". [Muñoz, 1998: 28]. Coherente con esta ideología, el grupo de artistas mendocinos se opone al individualismo que caracteriza la pintura de caballete encerrada en un estrecho círculo, en favor de un arte que se inserte en la realidad social.

La finalidad de establecer una mayor comunicación entre el artista y el pueblo que el grupo manifestaba desde sus comienzos se traducirá en la adhesión a los principios del realismo social, intención más que todo ideológica que en la práctica se evidenció sobre todo en las experiencias del Taller de Arte Popular Realista, en las publicaciones iniciales del Club de Grabados y en los primeros murales. Aquí fue más evidente el intento de consolidar un lenguaje plástico accesible a los sectores populares.

Hoy rescatamos este movimiento de artistas mendocinos que supieron cómo llegar a la gente, siguiendo para este propósito los pasos del muralismo mexicano, fenómeno que trascendió el hecho artístico para transmitir valores de profundo contenido social.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosti, Héctor P. (1969), *Perón y la Segunda Guerra Mundial*. Bs. As. Editorial Polémica.
- Acha, Juan (1981), "El muralismo mexicano y la lógica de su nacionalismo", en: *Arte y sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, FCE.
- Fernández, Estela y Yarza Claudia (1993), "El sindicalismo en la Argentina. Una mirada histórica desde los '90", en Arturo Roig (compilador). *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. México, UNAM.
- Flores Ballesteros, Eisa (1998), "De la 'tradición de lo nacional' a la tradición de lo latinoamericano", en Rosa María Ravera (Compiladora), *Estética y Crítica. Los signos del Arte*. Bs. As., Eudeba.
- Giorgis, Liliana y Ramaglia, Dante (1993), "Horizonte ideológico en las políticas culturales del siglo XX argentino", en Arturo Roig (compilador), *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. México. UNAM.
- Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores*. Mendoza, junta de Estudios Históricos, 1996.
- Perazzo, Nelly (1990), "Las vanguardias constructivas en la Argentina", en Ana María de Moraes Belluzo (organizadora), *Modernidad: vanguardias artísticas en América Latina*, San Pablo. UNESP.
- Quesada, Luis (1994), "Un pasado que es presente: el recuerdo de Sergio Sergi", en Sergio Hocevar (compilador), *Sergio Sergi: Obra xilográfica completa*. Mendoza.
- Romero Brest, Jorge (1994), "Grabados de Sergio Sergi", en Sergio Hocevar (compilador), *Sergio Sergi: Obra xilográfica completa*. Mendoza.
- Sartor, Mario (1997), "El muralismo mexicano y su irradiación continental", en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX* Madrid, Cátedra.
- Siqueiros, David A. (1933), "Un llamamiento a los plásticos argentinos", en Miguel Ángel Muñoz, (compilador.), *Documentos del muralismo mexicano*. Historia del Arte Americano 11, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Traba, Marta (1994), *Arte de América Latina (1900-1980)*, Washington, D.C. Banco Interamericano de Desarrollo.

OTRAS FUENTES

- Entrevistas realizadas a Luis Quesada: 20 de noviembre de 1999, 26 de abril de 2000, 24 de mayo de 2000, 29 de junio de 2000, 20 de noviembre de 2000 y 18 de agosto de 2001.
- Entrevista a José López Díaz: 18 de mayo de 2000.
- Entrevista a Mario Bermúdez: 28 de abril de 2000.
- "Artistas de Mendoza han realizado en la Casa de Gobierno Pinturas Murales de Amplias Dimensiones", en *Los Andes*. Mendoza, 4 de enero de 1960.
- Directorio de la Asociación Israelita de Crédito de Mendoza, en *La Libertad*. Mendoza, 3 de noviembre de 1955.
- "El contenido exacto de una técnica mural procuran hallar Vicente, Quesada y Bermúdez", en *Mendoza*, 6 de marzo de 1960.
- "La pintura mural en esta provincia", en *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1959.
- "Los Clubes de Grabados", en *Mediodía*, Revista de Arte y literatUra, Círculo Literario Juvenil. Maipú, Mendoza, abril mayo, 1955.
- "Se procura difundir el grabado", en *Los Andes*. Mendoza, 18 de diciembre de 1955.
- Exposición de *Grabados del Qub de Grabado de Mendoza*. Catálogo de la exposición realizada en la Sala de Exposiciones de la Alianza Francesa. Valparaíso, Chile, noviembre de 1958.
- "Luis Quesada" (Reseña biográfica). *Catálogo de la Exposición de Acuarelas*, Sala de Artes del Club Gimnasia y Esgrima, Mendoza, del 18 al 31 de octubre de 1990.
- Sergio Rosas y Oscar Salazar (1998), "El muralismo en Mendoza. Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales". Trabajo inédito.

NOTAS

1 Mario Sartor. el referirse al fenómeno del muralismo mexicano y cómo esta nueva sensibilidad social adquirió diferentes matices en el resto de los países de América, y particularmente en alusión a la producción muralista argentina, señala que esta fue "discreta", y destaca la importancia del "papel que tuvo desde el punto de vista ideológico, el muralismo". [Sartor. 1997: 270].

2 Flores Ballesteros habla de la "consolidación del campo artístico subcontinental. que se complejiza y se enriquece internamente gracias a la institución de Bienales, Salones nacionales e internacionales, Institutos de arte, la edición de revistas especializadas, etc.". [Flores Ballesteros, 1998: 182].

3 Con el valioso antecedente de la actividad desarrollada por la "Academia de Dibujo, Pintura y Modelado" desde 1915 hasta 1920, dirigida por el pintor mendocino Vicente Lahir Estrella. La actividad de esta escuela posibilitó la posterior inauguración en 1918 del Primer Salón de Bellas Artes de la provincia.

4 Delhez será valorado especialmente por la enseñanza rigurosa de la técnica tradicional del grabado. siguiendo estrictamente las leyes de composición clásicas. Sergi, por su adhesión a lo popular. con una visión crítica de una sociedad que marginaba a la mayoría.

5 Los gobiernos de Mendoza a partir de 1946 adherirán a los postulados del movimiento peronista. con la gobernación de Faustino Picallo (1946-49), surgido de la convergencia de dos agrupaciones políticas: la Unión Cívica Radical Junta Renovadora (una escisión del viejo tronco radical) y el Partido Laborista, creado y dirigido por el propio Perón. El doctor César Tabanera. vicegobernador electo en este período. señala la "perfecta coincidencia de propósitos con la obra social que se propone el presidente electo coronel Juan Domingo Perón". [Tabanera. 1996: 160].

6 Esta autol'a hace referencia al resurgimiento que el dibujo y el grabado tuvieron hacia fines de los cincuenta y principio de los sesenta, "como formas modestas y a la vez múltiples de expresión. en contraposición al arte promovido desde los centros de experimentación y tecnología no~teamericanos. europeos y japoneses, que requería materiales costosos y un sofisticado nivel de producción". [Traba, 1994: 134].

7 Fernando Fader. en 1904. había realizado las monumentales pinturas en los muros de la casa de la familia Guiñazú. que luego se convertirá en Museo. pero lo que él hizo eran pinturas al óleo sobre los muros; no utilizó la técnica del fresco.