

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 septiembre 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].

