

El muralismo en Mendoza

Análisis estético de una obra del grupo que formara el Primer Taller de Murales

En este trabajo nos proponemos abordar el análisis estético de una obra perteneciente a un grupo de grabadores y muralistas que actuaron entre 1955 y 1961 en Mendoza. En principio sostenemos que el análisis estético presupone abordar dos series de problemas. En primer lugar, la justificación de las categorías que intervienen en el proceso de reflexión sobre la obra de arte. En segundo lugar, la ubicación histórica, es decir, el contexto histórico de producción de la obra de arte estudiada.

Nosotros entendemos la estética como una disciplina que comprende un conjunto de conocimientos articulados sistemáticamente, cuyos principios permitirán una exploración controlada en el ámbito del arte. Se trataría de una disciplina orientada a formular modelos o lenguajes apropiados para hablar de los problemas categoriales generados en una práctica determinada, en forma coherente, simple y económica. En esta dirección se hace necesario explicitar los supuestos, provisionalmente al menos, que harán posible este proceso de indagación controlada en el campo del arte latinoamericano. Estos supuestos necesarios son inicialmente tres.

En primer lugar, pensamos que los significados de la obra de arte se determinan a partir de las condiciones de producción simbólica, definidas estas como un modo de producción¹, entre otros. En segundo lugar, creemos que el conjunto de las prácticas artísticas delimita un campo donde interviene y se definen, conflictivamente, diversos sujetos. Sujetos constituidos por usos y modos de ver diferenciales y constituyentes o productores de una pluralidad de lenguajes que entran en complejas relaciones de conflicto, contradicción, pero también de diálogo y de mutuas prestaciones. Por último, debemos afirmar que no es posible establecer categorías apropiadas para una actividad crítico/reflexiva de la obra de arte, sin tener en cuenta un contexto histórico determinado. En este sentido cualquier intento de formular categorías debe partir de un corpus delimitado en su contexto histórico, sin desatender la especificidad del lenguaje abordado.

Con respecto a los problemas metodológicos, nuestra posición se enmarca en lo que se ha dado en llamar Simbólica Latinoamericana². Disciplina que asume el desafío de indagar en el universo simbólico latinoamericano, y es el resultado de los aportes de una serie de disciplinas fruto del impacto del

giro lingüístico en el pensamiento contemporáneo.

En este marco conceptual decimos que la obra de arte puede ser vista como un texto compuesto por una pluralidad de códigos. En pocas palabras, entender la obra de arte como un texto significa la posibilidad de comprenderla como un artificio semántico, sintáctico y pragmático, inserto en un modo de producción social del sentido. Su modo de significar se encuentra a partir de los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación. Esta posición tiene la ventaja de permitirnos, además de incluir en el proceso de lectura todos los elementos valiosos de la obra, como el nivel meramente perceptivo que otros modelos de análisis no sobrepasan, dar cuenta del nivel significativo y axiológico, todos elementos que vienen a constituir diferentes niveles por analizar.

Una tal posición significa concretamente que el modelo de análisis debe centrarse en las estrategias comunicativas que determinan la significación del texto/obra, es decir las ideas plásticas que estructuran el texto artístico (en el sentido lotmiano del término).

En este trabajo nos preguntamos acerca de la formación, en la provincia, de uno de los primeros movimientos plásticos que planteó concretamente la tarea de construir un lenguaje popular como proyecto artístico. Nos referimos al grupo que organizara en 1955 el Club de Grabados, con cierta referencia al taller de gráfica popular de Guadalupe Posada, pero también de tradiciones medievalistas noreuropeas. Luego, algunos de los artistas, los más jóvenes y emprendedores, se organizan como el primer taller de murales de Mendoza hacia 1957 hasta 1961, en que se disuelve el grupo. El núcleo fuerte estaba constituido por Luis Quesada, Mario Vicente y José Bermúdez. Estos, por entonces jóvenes artistas, habían cursado con el maestro Juan Carlos Castagnino, hacia 1954, un taller acerca de las técnicas del mural. Castagnino los estimula a formular un lenguaje plástico adecuado para los sectores populares, sobre la idea del trabajo colectivo. Esta formulación de un proyecto de poética que pone de manifiesto el problema de pensarnos a nosotros mismos, viene a ser un programa en el que podemos inscribir nuestra preocupación por encontrar categorías adecuadas para la formulación de una estética del arte latinoamericano.

El sábado 4 de setiembre de 1955, a las 10:30 de la mañana, se inaugura en el local de

la calle Barcala 30, de la Asociación Israelita de Crédito de Mendoza, lo que puede considerarse uno de los primeros murales de la provincia³. El tema del mismo debía sintetizar la historia de la lucha del pueblo judío, la inmigración a los países del Sur y la radicación en nuestra provincia, además de los aportes al trabajo, manual e intelectual, de la nueva comunidad. El panel era de 5,05 por 2,70 metros. El proceso de trabajo se inició con un equipo dirigido por Jorge Gnecco, artista porteño, más los plásticos mendocinos Luis B. Rosas, José Bermúdez y Mario Vicente. Se trabajó con bocetos individuales, uno de los cuales sirvió de punto de partida para el boceto definitivo. Éste se eligió sobre la base de los criterios de composición, distribución de superficies, elección de líneas dominantes, ritmos, armonía del color determinada por el lugar ambiente, que se resolvió con grandes masas de color claras y oscuras. Se ejecutó en cartón, en tamaño natural al carbón, adaptando los estudios parciales al formato final. Por último, la técnica empleada fue el fresco tradicional (cal y arena).

Afirmamos que fue uno de los primeros murales⁴, pues es la primera obra que, en la provincia, intenta inscribirse en una estética que la emparenta con el movimiento muralista latinoamericano generado en la década del '20, en México. Y afirmamos esto por dos motivos. En primer lugar, por la función didáctico política que se le adjudica a la obra de arte. En segundo lugar, por la concepción del trabajo artístico con la consiguiente impugnación de la pintura de caballete, entendido como portador de una concepción burguesa del arte.

En efecto, anteriormente el mural en la provincia tenía la función de decorar los muros de los templos, los edificios públicos y los salones de los ricos. Este mural, al contrario, inspirado en los versos del poeta judío Péretz, comunicaba la idea de un mundo de futuro abierto a la nueva vida.

El poema, muy sencillito, decía:

*"No creas, el mundo
No está abandonado.
Nuevos nidos,
Nuevos pájaros,
Cantan nuevas canciones"*

É intentaba ser el mensaje de un grupo de judíos progresistas, que sentían la necesidad de forjar nuevos mundos, tras el horror de la entonces reciente experiencia nazi. Se trataba de:

"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 paz."

Y continúa diciendo

*"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, representan un estímulo para la lucha y la labor diarias para conseguir un porvenir luminoso para nuestro pueblo, unidos a los demás pueblos del mundo."*⁵

Con estas palabras del directorio queremos fundar nuestra afirmación de que el mural, desde la perspectiva del encargo, se orientaba a cumplir esa función política y pedagógica que recoge los problemas sociales tan característicos de la ideología muralista latinoamericana. Pero, con sus propias inflexiones. Habría que, pues, señalar al respecto, el carácter humanista de la poética muralista sudamericana. Como lo señalara Mario Sartor⁶, las semillas de un arte para el pueblo formuladas en el México Revolucionario, adquirieron inflexiones propias en América del Sur, al incorporarse a las vicisitudes de su proceso político y cultural. De hecho en Buenos Aires, desde la década del '30, venía perfilándose una generación de artistas como Spilimbergo, Berni, Castagnino, Policastro, entre otros, en donde la pintura social fue preocupación dominante durante largo tiempo. Sin embargo, las respuestas argentinas diferían de los preceptos clásicos del muralismo mexicano, en cuanto, según la emblemática afirmación de Berni *el contenido de la pintura humanística es más amplio y filosófico que el realismo*. Afirmación que en el caso de nuestros pintores significó una superación de los cánones clásicos del realismo y una apertura a los lenguajes plásticos de ruptura y la experimentación formal, por supuesto, resuelto siempre en los parámetros de su proyecto poético.

Si, como dijimos, desde el encargo estaba claro el perfil didáctico político, es decir la asignación de una función social específica a la obra de arte, desde los productores, se ubicaba decididamente en el movimiento muralista, en el tema de la concepción del trabajo del artista como un trabajo social. Existen dos razones para esta afirmación.

En primer lugar, el trabajo artístico se encara como un colectivo, todos los integrantes del equipo participan por igual en la elaboración

de la obra, desde el desarrollo creativo hasta su realización.

En segundo lugar, su explícita impugnación a la pintura de caballete. La línea de argumentación de esta impugnación se fundamenta en la misión social de la obra de arte. El arte es definido por el equipo como un fenómeno social en un doble sentido. Por una parte, el arte 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.

Se trata de que la obra muestre y afirme las preocupaciones del hombre como especie y su creciente desarrollo estético y cultural. La idea humanista de base es la visión de la obra de arte como la respuesta a una necesidad de manifestar la afirmación utópica de un mundo pleno de desarrollo de las potencialidades humanas a través del trabajo, tanto intelectual como físico, y la respuesta de una naturaleza bondadosa en sus frutos y riquezas. El mural narra, partiendo de izquierda a derecha, la historia del hombre que habiendo sufrido en la última guerra mundial persecuciones y exterminio es capaz de revelarse, en alusión al Ghetto de Varsovia, ha sabido superar las calamidades sociales y ha tomado su camino. Debajo de esta escena descrita se ubica el anciano patriarca o rabino, simbolizando la cohesión espiritual de un pueblo que se ha visto obligado a iniciar repetidas veces la diáspora. Esta idea se completa con el símbolo de una madre que protege a su hija. Ambas miran con preocupación y esperanza el futuro en busca de nuevos horizontes.

En el centro del panel tenemos un conjunto compuesto por tres figuras, un estudiante, un profesor y un científico. En forma un tanto esquemática, el estudio, la enseñanza y la investigación científica, resumían las preocupaciones intelectuales del hombre. En la última parte se muestran unas familias de trabajadores rurales afincados en nuestro medio con un paisaje de montaña, una bodega y la vid. Un niño que lanzaba una paloma, la mansedumbre de un blanco cordero, más la abundancia de los frutos de la tierra componen un cuadro idílico al que siempre tienden los anhelos y esfuerzos del hombre. El equipo había dado sus respuestas al problema planteado por el poema, según afirmaba Gnecco:

"Creemos que esta es la mejor interpretación a Pérez. El mundo nunca estará abandonado, porque la vida es la antítesis del suicidio

y siempre habrá nuevos y mejores nidos, nuevos y mejores pájaros, que cantarán a la vida."⁷

Desde el punto de vista del equipo, la pintura de caballete surge de la necesidad del pintor ante un determinado estado emotivo, ante esta o aquella imagen, eligiendo su camino de acuerdo con su concepto, se dejará llevar por los trances plásticos de tipo intuitivo o inspirado, o construirá su poética partiendo de una premisa objetiva. Unos como otros, con mayor o menor responsabilidad, resuelven sus problemas plásticos y temáticos de acuerdo con su temperamento y concepción personal, por cuanto su obra no tiene de antemano ninguna misión funcional.

De acuerdo a este planteo de los artistas, la impugnación de la pintura de caballete, y el énfasis puesto en la misma, permite una apertura de la obra a otras intenciones de lectura. Desde este punto de vista, podemos intentar una segunda interpretación o lectura. Es decir, establecer el lenguaje asociado o connotado. Si tenemos en cuenta las declaraciones de José Bermúdez podemos abrir la denotación de la obra a una segunda lectura posible. Bermúdez pone el acento, dentro de la distinción mural/pintura de caballete, en la función política de la forma mural. Se trata de una forma que sirve de instrumento para hablar de una visión del hombre y del mundo. El mural es una forma que expresa una ideología específica, condensando las preocupaciones de los artistas que optan por un compromiso social y político, que ve en el arte un medio para la formación de la conciencia social del hombre. Desde su punto de vista, el artista tiene entonces una tarea, hacer del arte un lenguaje que permita tomar al pueblo la palabra, se trata de que el público no contemple simplemente la obra de arte, sino que la obra sea ocasión de la formación de una conciencia histórica y de clase, para la intervención del público, no sólo en la obra, sino también en la vida social.

El arte se constituye en un lenguaje de comunicación y de liberación. La imagen apela a la conciencia del hombre, le llama a participar, está destinada a hacerle saber acerca del poder de su voluntad y de su inteligencia. En pocas palabras, estas estrategias comunicativas permiten establecer un segundo nivel de lectura. Así, los tres paneles pueden ser leídos como una alegoría del hombre que transita por la historia desde la edad de la violencia y la religión, pasa por la ciencia y el conocimiento,

hasta llegar por medio del trabajo, a la paz y la mansedumbre en un mundo que ha podido resolver la carencia y la escasez. En pocas palabras, en el mural puede leerse una filosofía de la historia en la que el hombre tiene un destino de redención, o una filosofía de la historia que ve en el hombre un sujeto constructor de la historia. Por eso, el hombre como sujeto de la historia, a través de la razón y el trabajo, transforma el mundo, humanizándolo. Desde este punto de vista, el artista es concebido como un difusor de ideas, con la especial misión de enseñar los caminos hacia un mundo más humano.

La obra analizada desde un punto de vista histórico se inscribe en una poética que intenta acuñar un lenguaje claro para las clases populares, retoma la tradición de las vanguardias latinoamericanas, adquiriendo inflexiones propias, propone una ampliación de la función estrictamente estética de la obra de arte tendiente a superar la escisión entre arte y vida en el mundo moderno. Por estas razones, decimos que esta poética se inscribe en un proyecto más general que hoy podemos llamar modernidad y plantea la necesidad de encontrar los criterios para evaluar la eficacia y fecundidad estética y cultural de una tal obra de arte.

Por este motivo nos parece importante, desde un punto de vista estético, preguntar por aquellos problemas y categorías de una obra, de cuya lectura podemos derivar las relaciones entre la obra de arte y lo social, la ampliación de la función de la obra de arte en vista a integrar el arte en la vida. La formulación de una estética no mimética y no clásica, más ajustada a la experimentación formal y la búsqueda de lenguajes plásticos nuevos.

Por último, ese espíritu revolucionario y polémico de impugnación de la pintura de caballete y su visión reductora y burguesa de la vida que manifiesta una época donde soñar era todavía posible.

* Oscar Zalazar: Facultad de Artes y Diseño. U.N.Cuyo

CITAS Y NOTAS

¹ Zalazar, Oscar. **El problema de la objetividad y de la productividad en las semióticas de segunda generación.** En: Jornadas de Investigación. Mendoza, Ediunc, 1993 p.65 y ss. Desde esta perspectiva, tal como lo propone Julia Kristeva, desde la creación de valores y significados, pasando por los sistemas de representación disponibles, las poéticas en disputa y el gusto hegemónico, hasta los materiales y la tecnología, definen lo que damos en llamar modo de producción simbólico. Definido como un modo de producción entre otros, constituye el conjunto de restricciones, límites y presiones que desde las esferas de lo técnico, lo social o lo cultural determinan el proceso de creatividad. En resumen, desde nuestro punto de vista el mundo de la producción simbólica, y la actividad de creatividad en ella, es un modo de producción específico que delimita un campo donde intervienen y se definen, conflictivamente, diversos sujetos. Estos sujetos, son constituidos por usos y modos de ver diferenciales.

² En el sentido que propone Arturo Andrés Roig en su **Andrés Bello y los orígenes de la semiótica en América Latina.** Quito, PUCE, 1982.

³ En 1954, el director del Instituto de Nariz, Garganta y Oído, encarga a Castagnino la realización de un mural para el edificio recientemente terminado. El tema de Castagnino fue la historia de la medicina, si bien fue anterior, para nosotros el carácter de primero lo adjudicamos por la concepción poética que fundamente al trabajo.

⁴ Al respecto es interesante consultar el trabajo de Ivette Colque **Murales Públicos Mendocinos.** Cop. Mneo, Mendoza, Facultad de Artes, Uncuyo, 1986.

⁵ Directorio de la Asociación Israelita de Crédito de Mendoza. En: **La Libertad.** Mendoza, 3 de setiembre de 1955. p.12.

⁶ Sartor, Mario. El muralismo mexicano y su irradiación continental. En: Gutierrez Viñuela, R (coord.) **Pintura, escultura y fotografía en Iberoamerica.** Siglos XIX y XX. Madrid, Cátedra, 1997. P270-271.

⁷ Gnecco, Jorge et allia. Palabras de los artistas. En: **La Avispa.** Revista de teatro. Mendoza, octubre de 1955. p.5.

BIBLIOGRAFÍA:

- COLQUE, Ivette. **Murales Públicos Mendocinos.** Mendoza, Cop. Mneo, Facultad de Artes, UNCuyo, 1986.
- GNECCO, Jorge (et allia). *Palabras de los artistas.* En: **La Avispa.** Revista de teatro. Mendoza, octubre de 1955, p.5.
- ROIG, Arturo Andrés. **Andrés Bello y los orígenes de la semiótica en América Latina.** Quito, PUCE, 1982.
- SARTOR, Mario. El muralismo mexicano y su irradiación continental. En: Gutierrez Viñuela, R (coord.). **Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX.** Madrid, Cátedra, 1997, p. 270-271.
- ZALAZAR, Oscar. *El problema de la objetividad y de la productividad en las semióticas de segunda generación.* En: **Jornadas de Investigación.** Mendoza, Ediunc, 1993, p. 65 y ss.