

Cuadernos de Historia del Arte



Capitani, Raúl - sin título - 1972c.

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

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

***Cuadernos de Historia
del Arte***

Mendoza, Argentina
2015

25



Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL.
Comité Editor del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: CHIAVAZZA, Pablo; RAMÍREZ, Ana María; VASQUEZ, Gabriela; ROSAS, Sergio, Matías J. STEVES.

Compilado por Emilce Nieves SOSA - Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo,

Año: 2015

Frecuencia: anual

Nº 25

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: 2104

ISSN: 0070-1688

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

I. Sosa, Emilce Nieves, comp..

Título: Cuadernos de Historia del Arte

Ilustraciones

Tapas: Capitani Raúl – Sin Título, 1972 c.

CHA o Cuad. hist. Arte

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



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

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número

Estado / Provincia / Departamento

Código Postal

Teléfono

E-mail

web

Centro Universitario

Mendoza – Ciudad Capital

M5502JMA

(54 261) 4135000 interno 2251

iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

**DIRECTOR y EDITOR
CIENTÍFICO:**

- Dra. Emilce N. SOSA
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO –
ARGENTINA)

**CO-DIRECTOR y CO-EDITOR
CIENTÍFICO:**

- Dr. Adolfo O. CUETO
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO –
ARGENTINA)

**SECRETARÍA EDITORIAL
SECRETARIO DE
REDACCIÓN**

- Lic. Pablo CHIAVAZZA,
Facultad de Filosofía y
Letras - Universidad
Nacional de Cuyo,
Argentina

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana
RAMÍREZ

**REVISOR DE TEXTOS
CIENTÍFICOS:**

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

**DISEÑO GRÁFICO Y
DIAGRAMACIÓN**

- D.G. Clara Luz MUNIZ,
Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad
Nacional de Cuyo,
Argentina

Índice

- Pablo A Chiavazza:
Raúl Capitani y la opción del arte crítico-social en el contexto de las convulsiones políticas y culturales de los años 60 y 70, p. 15.

- Ana María Ramírez:
Algunos cambios y reconfiguraciones en torno al arte en los 70', p. 37.

- Gabriela Vásquez:
Mujeres y vitivinicultura. Representaciones de mujeres en la actividad vitivinícola de Mendoza hacia 1910, p. 59.

- Sergio Rosas
La performance como elemento de la intervención urbana para la toma de conciencia en el marco de un discurso latinoamericano, p. 107.

Reseñas

- *Matias J. Esteves*
Fusco, Martín. La noción de patrimonio: evolución de un concepto. Desde la antigüedad hasta nuestros días, 2012, p. 141.

Emilce Nieves Sosa
Dirección Editorial

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

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

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en

la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Heriberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

Pablo Chiavazza

Raúl Capitani y la opción del arte crítico-social en el contexto de las convulsiones políticas y culturales de los años 60 y 70.¹

Resumen

El presente texto constituye un intento por comprender la trayectoria artística del grabador Raúl Capitani en el contexto de las luchas políticas del período 60-70. Se trata de delimitar la posición que el artista asume en relación a una serie de procesos históricos en los que la experiencia latinoamericana fue pensada a través de categorías tales como colonialismo cultural, imperialismo

¹ El presente texto, preparado especialmente para esta muestra, es parte de un proyecto de investigación impulsado desde el Archivo Documental del MMAMM, dirigido a generar aportes para la comprensión de los recorridos seguidos por nuestra historia del arte local a lo largo de los años 60 y 70, teniendo en cuenta las obras, las posiciones estéticas, las políticas de divulgación y promoción de las artes y las trayectorias seguidas por nuestros artistas. Se trata de analizar y comprender el modo en que nuestros artistas, bajo determinadas condiciones, contribuyeron a dar forma a las experiencias sociales y culturales de su tiempo, con un interés particular en el análisis del grado y el modo en que los debates, programas y tensiones nacionales e internacionales incidieron en el campo artístico local.

y arte político, categorías todas ellas renovadas a partir de la revelación de los planes culturales de los centros mundiales para los países del subcontinente latinoamericano. Si bien se trata de una experiencia artística local y de una envergadura cuyo impacto fue relativamente débil, creemos necesario rescatarla como una de las tantas posiciones que fueron asumidas en nuestro medio en el contexto geopolítico del período. Sirve además para comprender que el estudio de la historia del arte local no puede comprenderse desanclada de los procesos nacionales e internacionales que le fueron y son contemporáneos.

Palabras clave: Arte político, Imperialismo cultural, Grabado, Mendoza, Argentina.

ABSTRACT

The present text constitutes an attempt to understand the artistic career of the engraver Raúl Capitani in the context of the political struggles of the 60-70 period. It is about defining the position that the artist assumes in relation to a series of historical processes in which the Latin American experience was thought through categories such as cultural colonialism, imperialism and political art, all categories renewed from the revelation of the cultural plans of the world centers for the countries of the Latin American subcontinent. Although it is a local artistic experience and of a scale whose impact was relatively weak, we believe it is necessary to rescue it as one of the many positions that were assumed in our midst in the geopolitical context of the period. It also serves to understand that the study of the history of local art can not be understood as disengaged from the national and international processes that were and are contemporary.

Keywords:

Political art, Cultural imperialism, Engraving, Mendoza, Argentina.

El primer acercamiento de Raúl Capitani (1941) a las artes visuales se dio (como ocurrió con varios artistas de su generación) a través de la historieta. Los años 40 y 50 fueron de gran expansión de este género en sintonía con el ingreso tumultuoso de la Argentina en la sociedad de masas. Surgieron un sinnúmero de escuelas de dibujo por correspondencia, pero probablemente fue la Escuela Panamericana de Arte (ex-Escuela Norteamericana de Arte) con sus “12 famosos artistas” (entre quienes se encontraban nada menos que Hugo Pratt y Alberto Breccia) la más destacada de todas. Raúl Capitani hizo sus primeras armas en el dibujo a través de los cursos por correspondencia de esta escuela. Claro que por aquellos años, la historieta no gozaba del prestigio de las Bellas Artes, y así se lo dio a entender una de sus profesoras cuando le dijo que era una lástima que con la capacidad que demostraba se dedicara a dibujar historietas en lugar de estudiar arte “de verdad”. Y para estudiar arte “de verdad” era necesario ir a la Universidad.

Por aquellos años, la enseñanza en la Academia Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo se organizaba en dos tramos: un ciclo preparatorio y un ciclo superior. Al iniciar

los estudios, los aspirantes debían rendir un examen que, de ser aprobado, los habilitaba a ingresar de modo directo al ciclo superior. En el año 1958 Capitani rinde dicho examen. Sus dibujos son de rápidos trazos, esquemáticos, sombreados con tramas al estilo de los comics, tal como había aprendido a hacerlos en los cursos por correspondencia. Y es así que desaprueba, viéndose obligado a cursar el ciclo preparatorio de 3 años.

Lo que en un primer momento se presentó como un obstáculo, es evaluado retrospectivamente por Capitani como un gran golpe de suerte. En ese ciclo preparatorio no sólo conocerá al grupo de compañeros con quienes iniciará su acercamiento al arte de corte crítico-social (Esteban Micak, Orlando Agüero y Aldo Vega), sino además a quienes se convertirían en sus maestros orientadores: Julio Suárez Marzal, Sergio Sergi y Rosa Stilerman de Ramponi. De cada uno de estos profesores incorporará conocimientos estéticos que se verán enriquecidos en frecuentes charlas de café con sus compañeros, charlas en las que las preocupaciones políticas, sociales e históricas se verán

entrelazadas con la búsqueda de una arte enraizado en la tradición crítico-social latinoamericana.

Con la guía de Sergio Sergi (profesor de dibujo), conoce las posibilidades del movimiento expresionista a través de láminas con reproducciones de grabados de los grandes exponentes de dicho estilo. Sergi enseñaba más a ver que a hacer. Mientras que con Rosa Stilerman (profesora de pintura) aborda el problema del color, rompiendo progresivamente con los lineamientos del naturalismo académico. Sin embargo, de todos los profesores que recuerda, el más influyente para Capitani fue, sin dudas, Julio Suárez Marzal. No sólo por la dedicación y preocupación que demostraba al seguir de cerca los avances de sus alumnos, quienes eran siempre bien recibidos en su casa (Capitani recuerda que aquella era una “guardería de pintores descarriados”), sino por sus concepciones acerca del lugar que debía ocupar la producción artística en la sociedad. Desde los primeros años de la década del 50, Suárez Marzal afirma la necesidad de impulsar un arte nacional a través del muralismo. Difunde esta idea desde su cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes y su cátedra universitaria, a la par que introduce a sus estudiantes en

la historia y los problemas plásticos del muralismo mexicano y del cubismo, tendencias que el mismo maestro logró integrar en sus pinturas y “frescos portátiles”. Capitani recordará en una reciente entrevista que esta enseñanza impartida por Suárez Marzal lo había llevado a “encarnizarse con Picasso y el cubismo”, a tal punto que Sergio Sergi le aconsejó que no se encerrara en un estilo, insistiendo en que el dibujo académico es “todos los estilos” y que con el tiempo estaría en condiciones de buscar sus propias formas. En 1953, Suárez Marzal publica un trabajo titulado “Hacia un arte nacional por la pintura mural”. Allí propone que en Argentina ha llegado el momento de plasmar la historia nacional en los muros de los grandes edificios públicos, a semejanza de lo iniciado en México dos décadas antes. El cuadro de caballete, laboratorio en el cual se alcanzaron innumerables conquistas técnicas, debe sin embargo ceder su lugar a un arte de masas acorde a la sensibilidad y a los tiempos por los que atraviesa el país. Y ese nuevo arte ha de procurar no ser meramente decorativo, por lo cual debe apoyarse en la figuración, con un mensaje dirigido al pueblo, porque, tal como escribe el artista “Este tipo de arte de masas nace con los grandes movimientos sociales, políticos y religiosos, y se registran en él

como en un sismógrafo.” En síntesis, la prédica de Suárez Marzal se centraba en el impulso de un arte de masas capaz de reflejar creativamente la vida nacional como expresión de las transformaciones sociales introducidas por el peronismo en el país.²

A este aprendizaje se sumaban las inquietudes intelectuales del grupo conformado por Capitani y sus compañeros de estudio, las cuales amalgamaban los debates sobre corrientes culturales y artísticas con interpretaciones críticas de los procesos históricos, políticos y sociales nacionales y latinoamericanos. Aquellas reuniones de café “era una verdadera escuela”, recuerda Capitani. Debatían sobre los cruces y choques entre vanguardia y arte latinoamericano; recorrían la vida y obra de artistas de la talla de Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Cándido Portinari, Oswaldo Guayasamín, Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, entre

² Suárez Marzal, Julio. “Hacia un arte plástico nacional por la pintura mural”. Boletín de difusión cultural del Museo de Arte “Emiliano Guiffazú” N° 1, Gobierno de Mendoza, Dirección de Cultura y Prensa, Mendoza, enero de 1953. Años más tarde, cuando Capitani se encuentre viviendo en San Rafael, invitará a Suárez Marzal a dictar una serie de 5 conferencias sobre “Arte mural y pintura de caballete”, realizadas en el Museo de Bellas Artes de San Rafael, Mendoza.

otros; estudiaban a los muralista mexicanos, en especial a José Clemente Orozco y la “anatomía expresionista” de sus figuras, donde descubrían la clave del dramatismo de sus murales; admiraban la obra de José Guadalupe Posada y su Taller de Gráfica Popular; se apasionaban con los relatos de las vidas de Van Gogh, Gauguin y Lautrec; surge en ellos el interés por la literatura latinoamericana; estudiaban la historia argentina (desde los caudillos hasta el peronismo) a través de la escuela revisionista, que venía a derribar la falsa historia escrita por la oligarquía nacional. Y también estaba la presencia de los artistas mendocinos que admiraban: Víctor Hugo Cúneo, Carlos Alonso, Enrique Sobisch, Orlando Pardo, Hernán Abal, Roberto Azzoni, José Bermúdez y Luis Ciceri.

Existía, sin embargo, un factor aglutinante de todos estos intereses y referencias. Ese factor lo constituyó la Revolución Cubana (1959) que, tal como ha resaltado Tulio Halperin Donghi, vuelve a poner en el primer plano del debate político latinoamericano el tema del imperialismo. La problemática de un arte nacional (como la propuesta por Suarez Marzal) se tornaba inevitablemente más compleja. La Revolución Cubana tuvo una

significación profunda en el proceso de definición del horizonte histórico de su generación. Fundamentalmente porque vino a reavivar en los círculos intelectuales progresistas la problemática del latinoamericanismo frente al colonialismo. En este contexto, la exigencia de un arte nacional se inscribe ahora en la problemática mayor de un arte latinoamericano enfrentado a las presiones del colonialismo cultural, comprendido como la expansión de la influencia de los EEUU por medio de las industrias culturales y la penetración en los medios intelectuales locales, contribuyendo a la esclavitud de la conciencia nacional (Mattelart, 1973). Como puede apreciarse, todo este conjunto de intereses artístico-políticos entrelazados, comienzan a perfilar con bastante claridad la posición que este grupo de jóvenes artistas (todos tenían alrededor de 20 años), buscaban ocupar en el campo artístico local con una arte revolucionario.

De lo dicho se desprende que otro de los factores que hicieron a la definición de las posiciones de los artistas crítico-sociales fue su oposición a las tendencias no-figurativas, ampliamente impulsadas en el país por las instituciones modernizadoras que

aspiraban posicionar a la Argentina (fundamentalmente a Buenos Aires) en el circuito artístico internacional.

Destaquemos, sin embargo, que las tendencias no-figurativas no eran rechazadas por los seguidores del arte crítico-social por considerar que, en bloque, no constituyeran posibles aportes plásticos (formales, técnicos, visuales) sino por la comprensión de los intereses ideológicos puestos en juego en la promoción de tales tendencias y el uso concreto que se daba a dichos aportes plásticos. En otras palabras, la crítica a los movimientos abstractos era menos formal que política.

En efecto, el impulso otorgado a la no-figuración, fundamentalmente al expresionismo abstracto y al informalismo era comprendido por los sectores intelectuales y artísticos progresistas, en los que se inscribían Capitani y sus compañeros, como parte de un programa político-cultural neocolonial centrado en asociar la libertad creadora del artista con la autonomía, neutralidad y el apoliticismo intelectual, impulsados por algunas de las instituciones modernizadoras más destacadas del campo cultural (el Di Tella en primer término), las cuales se presentaban

como las correas de transmisión de los intereses imperialistas norteamericanos, centrados en contrarrestar la influencia de la Revolución Cubana entre los intelectuales y artistas del continente.

Sería extendernos demasiado referirnos a las estrategias empleadas por EEUU para intervenir en el campo cultural latinoamericano. Baste aquí con sostener que el objetivo de las políticas culturales estadounidenses para América Latina no era tanto acercar a sus filas los artistas e intelectuales, sino más bien despolitizar sus prácticas culturales, obstruyendo la solidaridad y el compromiso de estos con la Revolución Cubana y con las luchas de liberación nacional que se extendían por todo el Tercer Mundo. Es por esto que, tal como indica Silvia Sigal a propósito de las posiciones de la intelectualidad de izquierda respecto a la modernización de las artes visuales en el país “la mezcla de apoliticismo y de innovación característica del “Di Tella de Florida” escandalizaba a intelectuales ocupados en arreglar cuentas con el pasado y en busca de su identidad política” (Sigal, Silvia “Intelectuales y poder en la década del sesenta” p. 194).

La promoción de las tendencias abstractas constituía desde los años de posguerra, una de las estrategias culturales estadounidenses de despolitización del campo artístico. Tal como desarrolla Frances Stonor Saunders³, para los estrategas norteamericanos, el expresionismo abstracto es el estilo ideal, pues “...al no ser figurativo ni poder expresarse políticamente, era la verdadera antítesis de realismo socialista”. “En relación al Expresionismo Abstracto, me encantaría decir que la CIA lo inventó por completo” sostuvo Donald Jameson, un ex-agente de la CIA entrevistado por Saunders para su libro “La CIA y la Guerra Fría cultural”. Fue el MoMA, con la financiación de una serie de fundaciones que operaban de tapadera de la Agencia Central de Inteligencia de los EEUU, la institución encargada del “...intenso programa de exportación del expresionismo abstracto [...] como una forma de propaganda benevolente para la intelectualidad extranjera” desde 1952 en adelante⁴. Otra de las instituciones clave de esta estructura propagandística fue el “Congreso por la libertad de la Cultura” (también financiado

³ Stonor Saunders, Frances. “La CIA y la Guerra Fría cultural” Editorial Debate, España, 2001.

⁴ Stonor Saunders, Frances, Ob. Cit. pp. 353, 371 y 372.

secretamente por la CIA), cuyo accionar se extiende desde 1950 hasta 1967 en Europa, comenzando a actuar en Latinoamérica a partir de 1953 a través de su principal órgano de comunicación: los “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura”⁵ que, vinculados en nuestro país a la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura (filial de la organización europea, compuesta por liberales en su mayoría anticomunistas y antiperonistas) llegó a contar con una corresponsalía en la provincia de Mendoza a partir de 1955 (lo cual nos da una idea del grado de penetración de estas políticas culturales promovidas desde los EEUU).

En Mendoza el expresionismo abstracto y el informalismo, fueron introducidos de la mano de un conjunto de artistas y teóricos cuyo núcleo estaba constituido por Rosalía L. de Flichman, Samuel Sánchez de Bustamante, Marcelo Santángelo, Zdravko Ducmelic y Adolfo Ruiz Díaz. Podríamos

⁵ Sobre este tema recomendamos la lectura del trabajo de Jorge Nállim “Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría: los orígenes de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura” 2010. Artículo completo en: www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-04992012000100006&script=sciarttext

caracterizarlos como los promotores de una tendencia modernizadora. El año 1964 sería clave para esta tendencia por dos hechos destacables: en el Salón Provincial de Artes Plásticas se otorga el primer premio a una obra abstracta (de Flichman), lo que constituye un acontecimiento inédito en nuestro medio; y se realiza la primera muestra auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Mendoza (también de Flichman) institución por entonces sin sede, creada con el fin de dar difusión a las nuevas tendencias, para la cual se habían tomado como modelos los museos de arte norteamericano y, probablemente, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, creado en 1963 por Rafael Squirru. Los artistas críticos como Capitani no podían dejar de observar este proceso de modernización del campo artístico local, como parte de las estrategias de colonización cultural.

Por aquellos años, más exactamente en 1963, ocurre otro hecho clave para Raúl Capitani y sus compañeros de ruta. Llega a sus manos un diario llamado “Compañero”⁶ en el cual se dedica toda una sección a las propuestas del Grupo Espartaco. “Aquello fue

⁶ Dirigido por Mario Valotta, fue publicado entre 1963 y 1965. Se trató de un periódico político perteneciente a la izquierda nacional.

como si nos hubiera abierto una avenida” recuerda Capitani. Espartaco parecía condensar en sus propuestas las aspiraciones y expectativas del grupo de jóvenes artistas críticos mendocinos. Para plantearlo de un modo muy sintético, el Grupo Espartaco centraba sus propuestas en un arte militante, de masas nacional-latinoamericano, en oposición al imperialismo y al colonialismo cultural. Y en sus postulados criticaba tanto a las corrientes modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas de la izquierda tradicional vinculados a realismo socialista, aún muy vivo por aquellos años en los debates sobre arte comprometido. La figura más destacada del grupo era, sin dudas, Ricardo Carpani, quien no sólo ponía su arte al servicio de los sectores obreros, pintando murales en sindicatos y publicando sus dibujos en revistas sindicales, sino además desarrollando una importante labor teórica que plasmó en dos libros clave: “Arte y Revolución en América Latina” de 1960 y “La política en el arte” de 1961.

Capitani y sus compañeros viajan a Buenos Aires en 1963 a ver la muestra que el Grupo Espartaco realiza en Galería Van Riel y quedan impactados no sólo con las pinturas que pueden apreciar, sino además con una serie de carpetas de grabados y

reproducciones en offset, que para Capitani serán modelo para los trabajos en grabado que realizará a partir de 1967. En 1965 Capitani decide viajar a Buenos Aires para tomar contacto con los miembros del Grupo Espartaco. Allí conoce personalmente a Ricardo Carpani. Éste ve sus dibujos y en una serie de encuentros enseñará a Capitani todo un conjunto de técnicas de pintura mural. Si bien es evidente que Capitani tenía la intención de desarrollar en Mendoza las concepciones que del muralismo y el arte comprometido había asimilado en esos encuentros, pronto se percatará de las dificultades para acceder a los muros de nuestra ciudad. Es probable que estas dificultades lo hayan conducido a optar por el grabado a partir de 1967, año en que se vuelca con notoriedad hacia esta disciplina. En sus propias palabras:

“A partir de 1967 me sedujo el grabado en madera, por su carácter expresivo, directo, casi periodístico y por sus posibilidades de multiejemplaridad. Como autodidacta fui realizando mis experiencias sobre diversos materiales y técnicas, Actualmente sigo volcando en las planchas de plástico el impacto de los sucesos desgarradores o triunfantes de mi tiempo; buscando la máxima expresividad de la imagen y la claridad del mensaje.

En mis grabados, pobres y mudos, pretendo rendir un homenaje a los héroes anónimos de esta época de los

múltiples guernicas, del breve estallido solar del NAPALM que recorre abriendo cráteres en la piel, el pan, los ojos y el libro. Todavía no ha cesado el tiempo del desprecio. Mientras sigan humillando, torturando y estallando al hombre, aprisionando al pan y encarcelando la esperanza, nadie puede hablar de paz, de humanidad, sin sentirse sucio.

Van Gogh tenía razón: "Antes de ser músico de los colores, prefiero ser zapatero."⁷

A partir de entonces comienza con sus series de grabados. "Tercer Mundo" fue la primera de ellas, iniciada en 1967 representa la vida, la lucha de los pueblos que buscan su independencia y son sistemáticamente oprimidos y exterminados. En esta serie aparece tematizada la guerra de Vietnam. Pero además, algo que será recurrente en sus grabados, denuncia en varias obras de esta serie el contraste entre las promesas proclamadas por los medios masivos de comunicación y las realidades de la gente común. Ejemplo de ello son obras como "La chica del cartel" y "Todos venden amor". Las dificultades que imponía a las representaciones de temas críticos el hecho de vivir en dictadura (cuando inicia esta serie Argentina se encontraba bajo la

⁷ Texto de Raúl Capitani incluido en el catálogo de una muestra realizada junto a Roberto Rosas en el Museo de Bellas Artes de San Rafael en el año 1971.

dictadura encabezada por Onganía) obligó a Capitani a encontrar modos de simbolizar las problemáticas que buscaba exponer en sus obras. La figura de cristo crucificado es, sin dudas, una de esas formas simbólicas por medio de la cual representaba el destino trágico de quien lucha por sus ideas, es capturado y asesinado. Configura así una analogía del martirio del revolucionario tercermundista.

Cuando en el año 1971 Capitani realiza un nuevo viaje a Buenos Aires junto al escultor Roberto Rosas en busca de galerías de arte donde exponer, se acerca a Galería Esmeralda y presenta su serie del Tercer Mundo. Los galeristas insisten en que no pueden exponer esas imágenes. Se trata de obras muy fuertes que pueden generarles problemas con la autoridad. Entonces le proponen que haga otra serie. El 23 de junio de 1972 termina de imprimir la carpeta “Los niños de nuestro tiempo”, por encargo de Galería Esmeralda. Produjo una tirada de 200 ejemplares (30 especiales y 170 comerciales, a los que deben sumarse 25 ejemplares dedicados a sus colaboradores). El grabador Víctor Rebuffo escribe el prólogo de esta carpeta en términos muy elogiosos para el autor.

En 1976 surge un nuevo proyecto por su vinculación con la Librería y Galería de arte “L’Amateur” (perteneciente a los mismos dueños de Galería Esmeralda). Uno de sus propietarios, Bruno Rossini, lo lleva SADAIC para entrevistarse con Horacio Ferrer y proponerle la realización de una carpeta dedicada al tango. Éste accede y la carpeta es realizada con el apoyo de todos los participantes del proyecto y comercializada por la galería. El mismo Horacio Ferrer escribió el prólogo de la carpeta, y años más tarde 3 de los grabados de Capitani aparecerán en su “El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires” (ensayo en 3 tomos publicados en 1970 y reeditados en 1980). También escribirá para la carpeta el poeta Horacio Schiavo. El 15 de agosto de 1976 termina de imprimir la carpeta “Tango-imágenes” (en la imprenta López y Hnos. de Mendoza). La carpeta incluye grabados en plástico realizados en el taller del artista y 3 serigrafías adicionales realizadas en el taller de Alfredo Nucci. Realizó un tiraje de 120 ejemplares (20 especiales y 100 comerciales, a los que se deben sumar 15 dedicados a sus colaboradores).

Pablo Chiavazza

Con esta carpeta cierra su producción en Argentina. En 1978, Raúl Capitani se verá obligado a exiliarse en España. En 1976 había sido cesanteado del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de San Rafael, donde había comenzado a trabajar desde que emigró a dicho departamento en el año 1964. Su compromiso artístico-político, que había incluido además de sus obras, su actuación gremial como delegado de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en San Rafael en 1973 (que merecería un capítulo aparte por su importancia), le cerraba las puertas en los tiempos duros de la última dictadura cívico-militar.

Sólo unas pocas palabras finales.

Es necesario recuperar y relatar esta historia de poesía y compromiso del artista con los problemas de su época (¿qué otra cosa hace grande a un artista?), en tiempos como el nuestro en que la sombra del imperialismo se cierne nuevamente amenazante sobre Nuestra América. Es necesario recuperar esa representación, esa escala, esa poética de los márgenes, de los ninguneados, a contramarcha de un arte contemporáneo bobo, que no hace más que mirarse el ombligo. Todo arte es político, se

sea o no conciente de ello, porque todo arte es la estructuración imaginaria de las experiencias, sentimientos, razones y expectativas de los grupos sociales que conforman la realidad de cada presente. No se trata de recuperar estas historias como mero

gesto nostálgico o con curiosidad trágica. Se trata de volver a pensarnos, con las armas de la poesía, como nación latinoamericana en un momento de peligro.

BIBLIOGRAFÍA

- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (12 de Octubre de 2010).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (18 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (27 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (29 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (6 de Mayo de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (13 de Mayo de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (15 de Mayo de 2014).
- CAPITANI, Raúl. *Rosas - Capitani*. San Rafael, Mendoza: Museo de Bellas Artes de San Rafael, 1971.
- CAPITANI, Raúl. «San Rafael. Delegación de artistas plásticos se constituyó.» *Revista de la Asociación Bancaria seccional Mendoza*, n° 2 (1973): 76-77.
- NÁLLIM, Jorge. «Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría: los orígenes de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura.» *Prismas [online]*, 2012: 121-141.
- STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.

Ana María Ramírez

***Algunos cambios y reconfiguraciones
en torno al arte en los 70'***

Resumen

A lo largo de los años 70' la mayoría de los denominados movimientos vanguardistas comenzaron a disolverse y los principales centros artísticos, como es el caso del Instituto Di Tella, recorrieron el último tramo de su historia, paralelamente surgieron grupos de artistas más politizados, decididos a mostrar y expresar sus tendencias ideológicas, muchos de ellos, incluso, llegaron a participar en organizaciones políticas o grupos armados. En el siguiente trabajo nos proponemos esbozar los cambios, las diferencias, los debates y las reconfiguraciones que surgieron a finales de los años 60' y principios de los años 70' en torno al surgimiento de un arte político, latinoamericano y comprometido frente al arte de vanguardia e internacionalista instalado y legitimado por varias décadas en la Argentina.

Palabras claves

Década de los 70'

Arte y política

Dictadura

Ana María Ramírez

Abstract

Throughout the 70 'most of the so-called avant-garde movements began to dissolve and the main artistic centers, as is the case of the Di Tella Institute, toured the last section of its history, in parallel emerged groups of artists more politicized, determined to show and express their ideological tendencies, many of them, even, got to participate in some political organizations or armed groups. In the following work we propose to outline the changes, the differences, the debates and the reconfigurations that will emerge at the end of the 60 'and the beginning of the 70' around the emergence of a political art, Latin American and committed to the art of avant-garde and internationalist installed and legitimized for several decades in Argentina.

Keywords

Decade of the 70 ' Art and politics Dictatorship

Durante los años 70' se produjo un vuelco definitivo en cuanto a la concepción del arte frente a la política, debido, entre otras cosas, al momento de radicalización que se respiraba en el país y la enconada de violencia que atravesaba a toda la sociedad, haciendo eco de esto, tanto en los artistas como en los principales espacios de expresión.

A lo largo de este período la mayoría de los denominados movimientos vanguardistas comenzaron a disolverse y los principales centros artísticos, como es el caso del Instituto Di Tella, recorrieron el último tramo de su historia, paralelamente surgieron grupos de artistas más politizados, decididos a mostrar y expresar sus tendencias ideológicas, muchos de ellos, incluso, llegaron a participar en algunas organizaciones políticas o grupos armados.

Si nos centramos en el contexto en el que se producen estos cambios podemos decir que en Latinoamérica comienza durante los años 60'-70' el período denominado como el 'ascenso de las dictaduras', las cuales se prolongaron, en la mayoría de los casos, hasta 1980. Buscaron justificar su duración y accionar en una estabilidad política-social aparente, transformándose en los protectores de la amenaza externa provocada por el comunismo.

En el caso de nuestro país se instauró la llamada Revolución Argentina durante los años 1966-1973, etapa caracterizada por la censura y la represión, donde toda oposición ideológica fue fuertemente castigada.

Se trató de un intento de construir un nuevo orden, basado en objetivos que se cumplirían en tres tiempos, el primero de ellos fue el objetivo económico, apoyado en el reordenamiento, estabilización y racionalización de la economía, para eliminar las trabas a la acumulación de capital, el objetivo social, buscaba el disciplinamiento de la sociedad, sobre todo de la clase obrera, mediante la flexibilización del mercado de fuerza de trabajo, la suspensión de comisiones paritarias, la eliminación del derecho de huelga y el debilitamiento de los sindicatos por medio de la intervención o suspensión de la personería gremial, y por último el objetivo político, cuyo mayor problema era la vigencia del peronismo, se remplazarían los municipios y partidos políticos por organizaciones diferentes, desideologizadas, en las cuales no tendrían cabida ni el comunismo ni el peronismo⁸.

⁸ Ansaldi, Waldo; Giordano Verónica, *La Construcción de un Nuevo Orden*, Tomo II, Capítulo VI, Buenos Aires, Paidós, 2012.

Luego de la breve experiencia del tercer gobierno peronista, sobrevino nuevamente la instalación de un gobierno militar, siendo seguramente el más nefasto, en términos de represión, censura, tortura y muerte, este se conoció como el Proceso de Reorganización Nacional y se extendió desde 1976 a 1983.

La autora Ana Longoni analiza el panorama de violencia para poder comprender los cambios que tuvieron lugar en el campo artístico, haciendo hincapié fundamentalmente en el desarrollo de las organizaciones armada revolucionarias, durante el gobierno de Lanusse y el de Héctor Cámpora, las cuales cobraron una creciente importancia en la escena política, al combatir tanto en la provincia de Tucumán como en las principales ciudades del país. Como contrapartida a esto se hizo visible la represión en manos de la policía, las fuerzas militares y las bandas paramilitares, así como los incesantes conflictos gremiales que tendieron a desbordar a las dirigencias sindicales (la ‘burocracia sindical’) y que culminaron en acciones directas⁹, lo que terminó de definir un panorama en el que la violencia lo determinaba todo.

⁹ Longoni, Ana, *El arte, cuando la violencia tomó la calle Apuntes para una estética de la violencia*, Buenos Aires, UBA, 2010 (PDF).

En el siguiente trabajo nos proponemos esbozar los cambios, las diferencias, los debates y las reconfiguraciones que surgirán a finales de los 60' y principios de los 70' en torno al surgimiento de un arte político, latinoamericano y comprometido frente al arte de vanguardia e internacionalista instalado y legitimado por varias décadas en la Argentina.

El Instituto Di Tella, símbolo del vanguardismo argentino

Fundado el 22 de julio de 1958 por la Fundación Di Tella, se transformó en el centro de la vanguardia artística. En sus distintas salas de exposiciones y su auditorio, ubicado en la calle Florida, principal zona cultural y peatonal de la ciudad de Buenos Aires, se llevaron a cabo la música, el teatro y la pintura más innovadora de la década.

Formaron parte de él, artista tales como Antonio Berni, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Antonio Seguí, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Carlos Squirru, Juan Carlos Distéfano, Perez Celis, Marta Minujín, Alberto Greco, Edgardo Giménez, Federico Klemm y León Ferrari, entre otros.

Estuvo financiado por capital privado, como muchos de los centros artísticos pioneros en la Argentina¹⁰, recibió subsidios de la propia Fundación Di Tella, creada para conservar el control de la compañía, y de las fundaciones Ford y Rockefeller. Además, se basó en el trabajo corporativo de dicha Fundación, la cual respondía a los intereses familiares y empresarios. La compañía Siam Di Tella se transformó en estos años, en el líder de ventas en artículos para el hogar, sobre todo de heladeras y lavarropas, y participó también en la fabricación de automóviles.

El objetivo manifiesto de los Centros, con el correr de los años, fue actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas, se pensaba que el desarrollo sólo podía conseguirse mediante el fortalecimiento de los lazos con Europa y Estados Unidos, a través de la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional. Este internacionalismo y centralismo de la institución fuertemente y estratégicamente tan acentuados, van a ser algunos de los tópicos más criticados unos años después.

¹⁰ El Ateneo (1892), El Conservatorio (1893), el Círculo de Prensa (1896) y más tarde la organización Amigos del Arte (1924) todos centros de desarrollo artísticos que recibieron el apoyo y el patrocinio de la aristocracia del país, debido a que el Estado aún no destinaba parte del presupuesto económico a este ámbito (King, John, *El Di Tella*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1985).

Decimos que este propósito se perfiló a través del tiempo porque en un primer momento, cuando se fundó el Instituto se buscó “promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país, sin perder de vista el contacto latinoamericano, en que la Argentina estaba ubicada”¹¹ posicionamiento que se fue diluyendo a lo largo de las diversas experiencias que tuvieron lugar en el Di Tella.

El mismo Jorge Romero Brest, creador y director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, nos dice:

“Queríamos convertir a Buenos Aires en otro de los centros de arte reconocidos, París había perdido desde la Segunda Guerra su centro indiscutido y creíamos posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios y desconocidos”¹².

Los dichos del reconocido director nos dan la pauta que sólo desde la capital podía surgir en este momento un arte digno de representarnos internacionalmente, desecharon cualquier expresión surgida en las ‘periferias provinciales’. En una década

¹¹ Romero Brest, Jorge, *Arte Visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1992, p. 22.

¹² Entrevista a Jorge Romero Brest en King, John, *El Di Tella*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1985, p. 10.

donde formarse intelectualmente en Europa era completamente necesario, recorrer los museos y conocer la geografía del viejo continente se transformaron en un objetivo imprescindible para los jóvenes intelectuales de la época.

Estos posicionamientos terminaron por precipitar su derrumbe como institución. Cuando se produce el cierre del Instituto se tejieron diversos cruces y debates entre los principales actores del período, muchos de estos no lograron comprender las razones del fracaso de la llamada ‘aventura vanguardista’, algunos opinan que en realidad se trató de la incompreensión internacional acerca del proceso de renovación que se estaba gestando en el país, otros, en cambio, apuntan a la incapacidad de las instituciones para instalar un arte nacional en la escena internacional y por último, disparan contra la incapacidad de la crítica en valorar el arte local y realizar una defensa y un análisis del mismo¹³.

Los años 70' y un arte de ruptura

El Di Tella fue combatido y clausurado por la dictadura de Juan Carlos Onganía el 16 de mayo 1970, a partir de este momento y

¹³ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

tal vez antes, las expresiones artísticas dejaron de desarrollarse en el marco de las instituciones o los espacios legitimados por la crítica de arte, como museos nacionales y provinciales o galerías privadas, para pasar a ser un 'arte de resistencia' cuyos principales campos de acción no serán precisamente los nombrados anteriormente, sino aquellos que representen, de la mejor manera posible, sus primordiales planteos, críticas e ideas.

Si nos centramos en los estudios que nos ofrece el campo de las ideas aparecen polos dicotómicos de análisis que nos permiten conocer y abordar esta nueva perspectiva artística, algunas de estas categorías o polos de discusión en torno a la temática son: la conciencia nacional y popular que surgirá en estos grupos de diversas experiencias políticas versus la tendencia extranjerizante propia de las décadas anteriores, antes mencionadas, la identidad latinoamericana -definida por la explotación y el sufrimiento- versus el imperialismo y la oligarquía dependiente, el ciudadano de 'medio pelo' versus el pueblo y principalmente el arte 'con

compromiso político y social' versus la vanguardia estética, caracterizada como la experimentación frívola y despolitizada¹⁴.

Podemos decir entonces que frente al discurso legitimado y aceptado que impuso el Di Tella por más de una década, apareció otro totalmente contrario, que buscó algunas grietas para poder instalar nuevos debates, muchos más implicados con el contexto político - social del país, logrando de este modo visibilizarse. Estos debates van a formar parte de la noción de universo discursivo que plantea Roig, este afirma que

“Ese universo es expresión, manifestación o reflejo de las contradicciones y de la conflictividad que son propias de la realidad social. Atendiendo a esto se puede afirmar que hay siempre un discurso actual o potencial antitético respecto de otro, por lo general el vigente”¹⁵.

¹⁴ Rodríguez Agüero, Eva, *Tensiones y debates en torno a la relación entre arte y política en los tempranos 70'. La columna de Jorge Romero Brest en la Revista Crisis*, Universidad Nacional de Cuyo, (PDF).

¹⁵ Arpini, Adriana María, *Historia de las ideas de nuestra América. Genealogía de una disciplina. De José Gaos a Arturo Andrés Roig*, 2012, p. 12 (inédito).

A lo que podemos sumar, que uno no existe sin el otro, se necesita de un discurso que lo interpele y le permita elaborar una crítica o una idea opositora.

Esta ruptura de concepciones y nuevos intereses se van a nuclear en torno a los artistas, en muchos casos muy jóvenes, que van a buscar espacios de expresión alternativos, por eso Andrea Giunta nos dice que si esta vanguardia pretendía trastornar el orden de las cosas no podía ya actuar en el marco de las instituciones¹⁶ y es lo que van a hacer.

Estos lugares¹⁷ van a permitir el desarrollo de nuevos enfoques estéticos ligados a sus posiciones políticas e ideológicas, buscaron una cierta libertad expresiva que les permitiera la creatividad y la indagación crítica de distintos lenguajes artísticos, para terminar con el miedo, la represión, la censura y el control que imponía el momento político del país. De este modo consiguieron la valiosa oportunidad de opinar, denunciar y

¹⁶ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2011.

¹⁷ Uno de los ejemplos más significativo de estos nuevos lenguajes, tanto en los espacios elegidos para exponer como el uso de nuevos materiales, va a ser el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) formado por el llamado Grupo de los Trece con Jorge Glusberg como director del centro. Otro escenario interesante fue la Galería Artemúltiple, dirigida por Gabriel Levinas.

plasmar en sus telas, esculturas, instalaciones, intervenciones, etc. lo que el contexto interpelaba y provocaba en ellos.

La autora Alejandra Soledad González nos dice con respecto a esto lo siguiente:

“Surgieron intersticios que potenciaron los encuentros entre diversas generaciones de plásticos, pero también con otros agentes culturales y socio-políticos de la época. Tanto en Córdoba como en Buenos Aires, esos lugares de reunión habilitaron micro estrategias que tensionaban la lógica de pasividad, compartimentación y desconfianza instalada por el régimen”¹⁸.

Tanto la Experiencia del 68 como Tucumán Arde, se transformarán en algunos de los símbolos de la práctica artística de finales de los 60' y comienzos de los 70', movilizados por la profundización de la violencia, en todas sus expresiones, no solamente política sino también económica, referenciada en los elevados niveles de pobreza y desocupación que sufría el país.

¹⁸ González, Alejandra Soledad, Jóvenes artistas plásticos durante la última dictadura argentina (1976-1983): entre refugios trans-locales y reacciones heterogéneas, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, N° 16, Córdoba, 2015, p. 33-34. (PDF).

Ana María Ramírez

Si hacemos referencias brevemente al movimiento Tucumán Arde podemos decir que se trató de un grupo de artistas, periodistas y sociólogos, de la provincia de Buenos Aires y Rosario, que en agosto de 1968 en el marco del I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, presentaron una obra de carácter colectivo que buscó expresarse fuera de los espacios habituales. El principal objetivo de este grupo era denunciar la crisis en la que se encontraba la provincia de Tucumán y repudiar el denominado ‘Operativo Tucumán’ desarrollado por la dictadura de Onganía, el cual anunció una serie de medidas tendientes a favorecer a los grandes monopolios, racionalizó la producción y destruyó a raíz de esto la mediana y pequeña empresa en favor de los grandes azucareros, lo que generó el cierre de los ingenios y elevados niveles de desempleo.

Ana Longoni y Jaime Vindel analizaron el fenómeno en el marco de un curso de arte y cultura contemporánea:

“El trabajo de Tucumán Arde estaba destinado a concienciar sobre la situación a un público más amplio que el de los circuitos artísticos. El grupo utilizó los recursos propios del arte del momento buscando la participación del público. Tucumán utilizaba los medios de comunicación para camuflarse y, de este modo, evitar la censura que

se aplicaba al arte revolucionario. Construyó una situación adecuada para demostrar que, a través de estrategias de sobreinformación, los medios de comunicación podían imponer otra realidad, con lo que denunciaba el poder manipulador de la prensa. Tucumán Arde se proponía a sí mismo como modelo programático de un arte nuevo en el que el artista debía asumir el papel activo y protagonista en la lucha social¹⁹.

Además de estas experiencias artísticas la representación de la violencia se canalizó en lenguajes como el conceptualismo y el realismo, transformando, de este modo, los medios para manifestar las características del contexto argentino.

La curadora Mercedes Casanegra, rastrea los orígenes del conceptualismo argentino, ubicado a mediados o fines de la década del sesenta. Muchos artistas abandonaron las prácticas tradicionales por disciplinas más teóricas y acciones políticas y sociales. Propusieron ‘el arte como idea’, fomentaron la salida del museo, la interacción con otras disciplinas, la desestetización, etc.

¹⁹ Longoni, Ana; Vindel, Jaime, *Experiencias'68* (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968) Primera bienal de arte de vanguardia Tucumán Arde (Rosario, 1968), *La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco, Curso de arte y cultura contemporáneos*, Museu d'art Contemporani de Barcelo, MACBA, 2009, p. 3, web: <http://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col-lectiu-2789>.

Se identificaron con lo regional y lo latinoamericano, esta tendencia se denominó conceptualismo ideológico. Utilizaron la metáfora, la violencia y el silencio como recurso para construir sus obras²⁰.

Este es otro de los muchos ejemplos de las diversas manifestaciones que se tuvieron lugar a lo largo de la década, las cuales sentaron las bases de un arte mucho más interesado por participar de los debates políticos e incluso llegar a ser parte de las soluciones y de la búsqueda nuevos caminos, sobre todo si hablamos de una realidad, siguiendo a Cerruti Guldberg

“atravesada y estructurada por la desigual distribución de la riqueza, por la explotación, por la catástrofe ecológica, por la presión demográfica, por la violencia, por el cinismo de la Realpolitik, por el hambre, por la manipulación de los medios masivos de comunicación, por la falta de participación ciudadana, por las democracias de baja intensidad, por la privatización ninguneante de lo público, por la mitificación de las ciencias y la tecnología”²¹.

²⁰ Casanegra, Mercedes, *Entre el silencio y la violencia, arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2004.

²¹ Cerutti Guldberg, Horacio, *Hacia una metodología de las ideas (filosóficas) en América Latina*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986, p. 53.

Surge entonces, un arte muy lejano al concepto reduccionista de ‘arte puro’ trabajado por José Ortega y Gasset y Antonio Caso, el cual se basta a sí mismo y no posee una finalidad demostrativa, transformando al artista en sujeto puro de la contemplación desinteresada, el arte de los 70’ guarda, en cambio, una total relación con la noción del llamado ‘arte impuro’ abordado por el autor Justino Fernández, en donde es imposible apartar el arte de la vida, se trata de un arte involucrado con los valores más elevados de la humanidad, el cual no es ajeno a la realidad que vive el artista, la que es siempre social e histórica, este no juega un papel secundario, sino principal en la tarea de comprender y transformar la realidad²².

Los intentos del Instituto Di Tella por lograr posicionar al país en el marco internacional no tuvieron los resultados esperados, tanto para los principales gestores de esta meta como para los propios artistas que se comprometieron con este objetivo, la búsqueda del éxito y el reconocimiento terminaron en un rotundo fracaso con el golpe final que les asestó la dictadura a finales de la década del

²² Roig, Arturo Andrés, *Arte impuro y lenguaje, bases teóricas e históricas para una estética motivacional*, en *Huellas*, N° 3, Universidad Nacional de Cuyo, 2003.

60', sumado a los problemas económicos que estaban atravesando²³. Aunque para el mismo Jorge Romero Brest, el verdadero motivo haya sido una nueva transformación en el campo artístico, a la cual, según él, no estaba dispuesto a ceder, aunque podemos inferir, también, que la verdadera razón fue que no estaban preparados para participar.

Como contrapartida de esto comenzó a gestarse desde espacios alternativos, tales como, sindicatos, centros de estudiantes, facultades y la propia calle, una experiencia artística dispuesta a buscar otros sentidos a sus producciones, cargadas de conceptos y, sobre todo, repleta de críticas, denuncias y contrasentidos, llegaron para romper con lo establecido, irrumpieron para mostrarnos que el arte es mucho más que una estética de copia europea, que es uno de los vehículos para transformar la realidad, que puede y debe formar parte de la revolución que se estaba gestando.

La contraposición de categorías de análisis, como ya dijimos, nos permite y nos introduce al estudio y la comprensión del período,

²³ Enrique Oteiza, asegura que cerraron porque está fue la condición que puso el gobierno militar para salvar las empresas Di Tella de la quiebra, asumiendo el Estado su deuda (Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001).

el cambio del discurso artístico y de sus intereses se hicieron evidentes, perdieron valor las experiencias estéticas para innovar, deslumbrar y posicionarnos a partir del otro, para inclinarse al arte como lenguaje, que nos permite escuchar y comprender las protestas sociales y políticas, y un recurso para esquivar la censura y el silencio ideológico impuesto por el gobierno militar, con el objetivo principal de pensar la realidad, una realidad entendida como nos dice Cerruti Guldberg: “que la realidad no se piensa desde ninguna parte o desde el vacío o la neutralidad. Se piensa siempre en situación y esta requiere examen, porque incluye un cumulo de aspectos: de proveniencia social, de temporalidad, de finalidad o teleológicos, valorativos o axiológicos”²⁴.

²⁴ Cerutti Guldberg, Horacio, *Hacia una metodología de las ideas (filosóficas) en América Latina*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986.

Bibliografía

- Ansaldi, Waldo; *Giordano Verónica. La Construcción de un Nuevo Orden*, Tomo II, Capítulo VI, Buenos Aires, Paidós, 2012.
- Arpini, Adriana María, *Historia de las ideas de nuestra América. Genealogía de una disciplina*. De José Gaos a Arturo Andrés Roig, 2012, (inédito).
- Casanegra, Mercedes, *Entre el silencio y la violencia, arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Fundación ArteBA. 2004.
- Cerutti Guldberg, Horacio, *Hacia una metodología de las ideas (filosóficas) en América Latina*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- González, Alejandra Soledad, *Jóvenes artistas plásticos durante la última dictadura argentina (1976-1983): entre refugios trans-locales y reacciones heterogéneas*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, N° 16, Córdoba, (PDF), 2015.
- King, John, *El Di Tella*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1985.
- Longoni, Ana, *El arte, cuando la violencia tomó la calle Apuntes para una estética de la violencia*, Buenos Aires, UBA, 2010. (PDF).
- Longoni, Ana; *Vindel, Jaime, Experiencias'68 (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968)* Primera

bienal de arte de vanguardia Tucumán Arde (Rosario, 1968), La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco, Curso de arte y cultura contemporáneos, Museu d'art Contemporani de Barcelo, MACBA, 2009, en página web: <http://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col-lectiu-2789>

[En línea].

- Rodríguez Agüero, Eva, *Tensiones y debates en torno a la relación entre arte y política en los tempranos 70'. La columna de Jorge Romero Brest en la Revista Crisis*, Universidad Nacional de Cuyo, (PDF).
- Roig, Arturo Andrés, *Arte impuro y lenguaje, bases teóricas e históricas para una estética motivacional*, en *Huellas*, N° 3, Universidad Nacional de Cuyo, 2003.
- Romero Brest, Jorge, *Arte Visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1992.

María Gabriela Vasquez

***MUJERES Y VITIVINICULTURA.
REPRESENTACIONES DE MUJERES EN LA ACTIVIDAD
VITIVINÍCOLA DE MENDOZA HACIA 1910***

***WOMEN AND THE WINE-MAKING INDUSTRY.
REPRESENTATIONS OF WOMEN INVOLVED IN WINE-
MAKING LABOR TOWARDS 1910***

Resumen

Las imágenes constituyen documentos que guardan información valiosa para los historiadores. Por ello, estas páginas buscan analizar las representaciones de las mujeres en la actividad vitivinícola mendocina en torno al Centenario. Ellas han trabajado desde antiguo junto a los varones en todo el proceso de producción del vino: como cosechadoras, operarias en las bodegas e incluso han estado al frente de los establecimientos; sin embargo, su presencia y sus actividades se han visto opacadas y silenciadas. Consideramos que dicho silencio y la escasa representación fotográfica femenina en la actividad

María Gabriela Vasquez

vitivinícola de nuestra provincia hacia 1910 están vinculados a las ideas sobre las mujeres y el trabajo femenino vigentes a principios del siglo XX.

Palabras clave

MUJERES – VITIVINICULTURA – REPRESENTACIONES –
CENTENARIO – MENDOZA

Abstract

The images constitute documents that keep valuable information for the historians. Because of this, these pages seek to analyze the representations of women in wine-making industry in Mendoza towards Centennial. They have worked near men in all the wine production process: as women harvesters, women employed in the wineries and even they have been women winemakers; however, their presence and their activities have been silenced. We consider that silence and the limited feminine photographic representation in wine-making of our province toward 1910 is linked to the prevailing ideas about women and feminine work at the beginning of the XX century.

Key Words

WOMEN – VITIVINICULTURE – REPRESENTATIONS – 1910 – MENDOZA

Introducción

En la actualidad, los historiadores tenemos a nuestro alcance una gran variedad de fuentes para el estudio del pasado; sin embargo, en el caso de las imágenes, muchas veces las utilizamos sólo como ilustraciones de nuestras investigaciones y no como verdaderos documentos.

En estas páginas, buscamos empezar a utilizarlas como fuentes a partir del estudio de un tema particular: las representaciones de las mujeres en la actividad vitivinícola mendocina en torno al Centenario.

Esta investigación se inicia a partir de haber encontrado una fotografía del año 1910 en la que se observa un grupo de empleados del departamento de embotellar de la Bodega Trapiche (Imagen n° 5). A los costados y en primer plano hay dos mujeres que muestran al espectador el contenido de algunos cajones de botellas de vino y al centro y más atrás, cuatro varones junto a las máquinas. Todos miran hacia la cámara y posan para la fotografía. Esta imagen nos llamó la atención debido a que era la primera vez que veíamos a mujeres en espacios y tareas que no eran las propias de la vendimia. Nos preguntamos, entonces, si las mujeres de aquel entonces trabajaban en las bodegas en forma

permanente o si sus actividades eran estacionales y se circunscribían a los meses de la cosecha. Si comprobáramos esto último, las mujeres de la fotografía encontrada constituirían el decorado de un escenario meramente masculino.

Para responder estos cuestionamientos iniciales consultamos, en primer lugar, dos obras conmemorativas del Centenario, las cuales contaban con una gran cantidad de imágenes de la industria vitivinícola: el *Álbum Argentino Gloriandus*²⁵, que reunía alrededor de cuatrocientas fotografías de la actividad mendocina, entre las que se encontraba la ya mencionada, y *La vitivinicultura en 1910*²⁶, que superaba las quinientas. Esas casi novecientas fotografías buscaban transmitir el ambiente optimista de la época y la confianza en un progreso indefinido de todas las industrias nacionales, en general, y de la vitivinícola, en particular. Los varones aparecen fotografiados en gran número, mientras que las mujeres sólo en una pequeña proporción. La mayoría de las imágenes muestra los establecimientos vitivinícolas con la última tecnología alcanzada hasta el momento

²⁵ *Álbum Argentino Gloriandus*. Mendoza: s.e, 1910.

²⁶ *La vitivinicultura en 1910*. Buenos Aires: Centro Vitivinícola Nacional, 1910.

y extensos paños de viñas; solamente dos de esas casi novecientas fotografías registran a un reducido número de mujeres entre el personal de las bodegas. En cuanto a las mujeres cosechadoras, solo unas diez imágenes las muestran. Es interesante notar que entre los numerosos retratos de los propietarios de los establecimientos, que superan los cien, sólo aparecen dos mujeres, lo que nos ha llevado también a incluirlas en el presente análisis debido a su vinculación con la actividad vitivinícola.

Sumamos al análisis de las fotografías seleccionadas, la lectura de periódicos locales de la época, entre los que se encuentran: *Los Andes*, *La Industria*, *El Comercio* y *El Ferrocarril*; informes oficiales, como el de Juan Bialet Massé²⁷; relatos de viajeros, al igual que los datos del Segundo y Tercer Censos Nacionales²⁸, debido a que las fotografías y las palabras se complementan y, tanto unas como otras, reflejan los ideales y las concepciones sociales vigentes.

²⁷ Bialet Massé, Juan. *El estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1968.

²⁸ *Segundo Censo de la República Argentina de 1895*. Tomos I a III. Buenos Aires: Taller Tipográfico de la Penitenciaría, 1898; *Tercer Censo Nacional de 1914*. Tomos I a VII. Buenos Aires: Rosso y Cía., 1916.

Compartimos con el historiador Peter Burke la idea de que las imágenes son polisémicas²⁹; es decir, encierran múltiples mensajes, de allí que existan, también, múltiples maneras de abordarlas. En esta oportunidad, elegimos la perspectiva de género para analizarlas. Es decir, entendemos la actividad vitivinícola como una actividad social y económica en la cual varones y mujeres se relacionan continuamente; sin embargo, la presencia femenina, y algunas de sus tareas en la vitivinicultura, han sido opacadas e invisibilizadas por la misma sociedad y por la historiografía, también.

Hasta hace algunas décadas, las mujeres estaban ausentes en los libros de historia. Como afirma Joan Scott: “no es la falta de información sobre la mujer, sino la idea de que tal información no tenía nada que ver con los intereses de la ‘historia’, lo que condujo a la ‘invisibilidad’ de las mujeres en los relatos del pasado”.³⁰ En la actualidad, la historia de las mujeres ha hecho posible avanzar en el estudio de las mujeres del pasado pero sin perder de vista su relación con los varones. En otros términos, no

²⁹ Burke, Peter. *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 237.

³⁰ Scott, Joan. “Historia de las mujeres”. En: Burke, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993, p.44.

se busca estudiarlas en forma aislada “como si estuvieran en el vacío”, señala Françoise Thébaud, sino que se busca introducir en la historia global la dimensión de la relación entre los sexos.³¹ Desde esta posición pretendemos abordar el estudio de las mujeres en la actividad vitivinícola de Mendoza hacia 1910.

En pocas palabras, partimos de la idea de que la escasa representación fotográfica de las mujeres en la actividad vitivinícola mendocina tiene que ver con las ideas sobre las mujeres y el trabajo femenino vigentes a principios del siglo XX. Además, las escasas fotografías que las muestran, también transmiten aquellos ideales.

El trabajo ha sido organizado en tres apartados, cada uno de los cuales analiza a las mujeres en las diversas actividades vitivinícolas, esto es, como propietarias de los establecimientos, como vendimiadoras y, por último, como personal permanente en las bodegas tecnificadas. Las dos fotografías de las propietarias no han sido seleccionadas sino que son las dos únicas encontradas entre las fuentes consultadas, lo mismo ocurre con las otras dos que muestran a las mujeres junto al personal masculino de las

³¹ Thébaud, Françoise en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 9. Buenos Aires: Taurus, 1993, p.14.

bodegas. Solo se han seleccionado dos fotografías en el caso de las vendimiadoras debido a que se trata del sector que cuenta con un mayor número de representaciones.

I. Mujeres vitivinicultoras

“...su señora viuda prosiguió la obra empeñosa de mantener alto el prestigio de tan hermosos viñedos, consiguiéndolo sin descuidar por ello las atenciones constantes inherentes a una dama como la señora de Guiñazú, tan conocida por sus obras altruistas y sus elevados sentimientos”.³²

“La señora viuda de Innes, con rara energía, sin vacilación alguna, se puso inmediatamente al frente del establecimiento, prosiguiendo la tarea del extinto esposo con la misma actividad y con no menos inteligencia”.³³

Estas palabras caracterizan a dos mujeres que se encontraban hacia 1910 al frente de establecimientos vitivinícolas en

³² *La vitivinicultura...* op.cit., p. 140.

³³ *Ibidem*, p. 192.

Mendoza. Ambas compartían la viudez y el hecho de haber quedado al frente de los negocios de sus difuntos maridos; sin embargo, se trata de dos mujeres diferentes y estas diferencias se aprecian tanto en los textos como así también en las fotografías de cada una de ellas.

Como explica Peter Burke, “...*las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época...*”.³⁴ En efecto, en este caso, las fotos que analizamos son producto de un momento histórico: el Centenario de la Revolución del Mayo, y reflejan el optimismo y la confianza nacionales en un progreso indefinido en todos los órdenes. Estos aires se respiran no sólo en la literatura sino también en las fotografías que pueblan las numerosas publicaciones conmemorativas. Sin embargo, las imágenes no transmiten sólo aquel optimismo y confianza sino también los ideales vigentes acerca de los papeles que les correspondían tanto a las mujeres como a los varones dentro de la sociedad de 1910. El Centro Vitivinícola Nacional publicó una obra para celebrar el Centenario y para mostrar al país y al mundo el avance logrado por dicha actividad en unas pocas décadas. De las más de

³⁴ Burke, Peter. *Visto... op.cit.*, p. 239.

quinientas fotografías, alrededor de cien muestran los retratos de los propietarios de los establecimientos mendocinos y algunas pocas muestran al dueño junto a su familia, generalmente posando en alguna sala de la vivienda, al frente de la misma o en los jardines de la propiedad. En estos casos, las figuras femeninas son solo decorativas y aparecen siempre vinculadas al varón, como madres, esposas o hijas del dueño. Sin embargo, no nos ocuparemos de éstas en esta oportunidad, sino de los dos retratos de mujeres que aparecen como propietarias de establecimientos vitivinícolas luego de haber enviudado y heredado los emprendimientos de sus respectivos maridos. También en estos casos las mujeres aparecen en relación a sus difuntos esposos, ya que se encuentran invisibilizados sus propios nombres y apellidos; así encontramos en el texto, por ejemplo, menciones a la señora Narcisa A. de Guiñazú e incluso referencias a la señora viuda de Hector Innes.

La primera, pertenecía a los círculos más tradicionales de Mendoza y, tras enviudar, delegó en el señor Manuel Olmedo la administración del establecimiento vitícola de su marido. Al contrario, la segunda, se hizo cargo personalmente del negocio. Las referencias escritas sobre una y otra son muy elocuentes, lo

mismo que las fotografías que muestran a dos mujeres diferentes y dos estilos marcadamente distintos.

Mientras que la mención del establecimiento de Narcisa Araujo de Guñazú se funde con las descripciones de su mansión emplazada en medio de las viñas y la actividad social de la dueña; en el segundo caso, la descripción de la bodega de Annie Jane Fraser de Innes es muy similar a la de los demás emprendimientos conducidos por varones, donde se hace hincapié en las instalaciones, maquinarias de última generación, producción de hectolitros de vino, etc.

Se lee en el álbum del Centro Vitivinícola lo siguiente: *“El establecimiento de la señora de Guñazú, en Luján, llena esa condición de palacio y de industria”*.³⁵ Es interesante esta referencia que se vincula directamente con la fotografía de la señora. El texto habla de “palacio” y las fotos muestran la mansión en todos sus detalles: el vestíbulo, el salón comedor, hasta los baños y jardines de la propiedad. En cuanto a la foto que nos interesa, se trata de un retrato de estudio que muestra a Narcisa Araujo de Guñazú con un elegante vestido oscuro, un broche y pendientes importantes y una tiara que complementa el

³⁵ *La industria...* op.cit., p. 138.

atuendo de aquella gran dama que habitaba el palacio (Imagen nº 1).

“Desde 1907 (...) su señora viuda prosiguió la obra empeñosa de mantener alto el prestigio de tan hermosos viñedos, consiguiéndolo sin descuidar por ello las atenciones constantes inherentes a una dama como la señora de Guiñazú, tan conocida por sus obras altruistas y sus elevados sentimientos. (...).

“La señora Vda. Guiñazú, en la mitad de la vida, ha sabido honrar la memoria del que fue su esposo, con una vida ejemplar, modesta y virtuosa dentro de las fastuosidades aparentes, consagrada por entero a la obra de distribuir dones y beneficios entre los que la rodean, sin el menor asomo de vanidad ni fútil ostentación. Vinculada íntimamente a la sociedad mendocina, ha mantenido bien alto el prestigio clásico de sus comprovincianas, como mujeres de hogar, con sentimientos puros y exquisitos, y fervor patriótico”.³⁶

Estas palabras se corresponden con el mensaje que intenta transmitir la fotografía. Una gran dama de la sociedad mendocina que se dedica a la beneficencia, que es una “mujer de hogar” y que tiene “fervor patriótico”. Estas son las características

³⁶ *Ibíd.*, pp. 140 y 142.

esperables de las mujeres de los sectores acomodados de principios del siglo XX. Aunque es la propietaria del establecimiento vitícola, delega la administración en un hombre para consagrarse “por entero a la obra de distribuir dones y beneficios entre los que la rodean”.

En cuanto a Annie Jane Fraser de Innes, es necesario señalar que llevó tiempo llegar a conocer el nombre completo de esta mujer que continuamente aparecía en los documentos como “viuda de Hector Innes”. Sin embargo, y a pesar de esta invisibilización, se trata de una mujer británica que, a diferencia de Narcisa Araujo de Guiñazú, se pone al frente del establecimiento tras morir su esposo. En el álbum mencionado se lee: *“La señora viuda de Innes, con rara energía, sin vacilación alguna, se puso inmediatamente al frente del establecimiento, prosiguiendo la tarea del extinto esposo con la misma actividad y con no menos inteligencia”*.³⁷ En efecto, para la época, una mujer que se ponía al frente de un establecimiento, en este caso vitivinícola, poseía una “rara energía”, y no seguía el modelo esperado en toda mujer. Otra publicación conmemorativa del Centenario señala:

³⁷ *Ibidem*, p. 192.

“El único establecimiento vinícola en la provincia de Mendoza, y quizás en toda la República Argentina que pertenece y es dirigido por una señora es el que está situado en el departamento de Guaymallén, propiedad de la señora de Innes, viuda del malogrado Sr. Hector Innes (...).

“En 1910 la señora Innes tomó el negocio por su propia cuenta, y ahora lo dirige ella personalmente bajo el nombre de Viuda de Hector Innes”.³⁸

Se trata de una mujer que se hace cargo del negocio de su marido y lo dirige personalmente y que tiene, insistimos, una “rara energía” y una inteligencia igual a la de su esposo, lo que se refleja incluso en la fotografía que la muestra austera, con facciones duras y marcadas, sin ninguna joya o adorno, salvo un moño que bien podría usar también un varón (Imagen n° 2).

Vemos, entonces, cómo las fotografías transmiten mensajes sin palabras, mensajes que reflejan ideas y prejuicios acerca de las mujeres y de los papeles sociales que les correspondían hacia 1910. Mientras que la primera de estas mujeres se ajusta al modelo femenino imperante, adornada con joyas, delicada y femenina; la segunda, en cambio, aparece “masculinizada”, con

³⁸ *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte; su historia, gente, comercio, industria y riqueza*. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1911, p. 718.

facciones rígidas e irradia esa “rara energía” tan poco deseada por los varones en las mujeres del Centenario. En un periódico mendocino de principios del siglo XX se lee que la femineidad era algo natural, que se apreciaba en “*la debilidad [de las mujeres], en la necesidad de apoyarse, de confiar, de fiarse, de reverenciar y de servir...*”³⁹ Annie Jane Fraser de Innes, según esas concepciones, no mostraba debilidad alguna sino todo lo contrario, de allí la pérdida de su femineidad a los ojos de sus contemporáneos.

³⁹ *El Comercio*. Mendoza, 26 de abril de 1902, p. 2. La ortografía de este artículo periodístico se ha actualizado para facilitar su lectura y mejor comprensión. Del mismo modo, se procederá en adelante con las demás fuentes citadas.

María Gabriela Vasquez



Imagen n° 1. Narcisa Araujo de Guñazú⁴⁰

⁴⁰ *La vitivinicultura...* op.cit., p. 138.



Imagen n° 2. Annie Jane Fraser de Innes⁴¹

⁴¹ Ibidem, p. 192.

II. Mujeres vendimiadoras

“Diseminadas por la viña, se apercibían siluetas de mujeres inclinadas sobre las cepas, y que se erguían por momentos, viéndoselas sólo el busto; llevaban un pañuelo, que cubría sus cabellos; a veces avanzaban, llevando sobre sus cabezas morenas, de ojos reidores, y con el mentón un poco levantado a la manera de las canéforas, grandes cestas llenas de uva”.⁴²

Estas palabras del periodista francés Jules Huret, que visitó Mendoza en 1910, idealizan la presencia femenina entre las vides. Sin embargo, la idealización del trabajo femenino durante la cosecha no sólo se observa en los textos sino también en las fotografías, las cuales tratan de mostrar una actividad que, prácticamente, constituye la continuación de las tareas hogareñas debido a que las mujeres continuaban rodeadas por los miembros de su familia.

⁴² Huret, Jules. *La Argentina; del Plata a la Cordillera de los Andes*. París: Fasquelle, 1913, p. 226.

De entre las casi novecientas fotografías reunidas en los dos álbumes conmemorativos analizados, solamente alrededor de diez muestran a las mujeres cosechando la uva. En la mayoría de los casos se trata de fotografías que reúnen a mujeres, varones y niños en un trabajo familiar.

A principios del siglo XX, mujer era sinónimo de madre. En otros términos, la principal función femenina era la maternidad y el cuidado de su familia, por ello, su ámbito por excelencia era el hogar. Un periódico de Mendoza de 1902 apuntaba: *“La mujer debe ser ante todo mujer; es decir, esposa y madre”*.⁴³ Esta identificación de la mujer con la madre era una constante. En otro diario de 1886, en una nota titulada “La misión de la mujer” se afirmaba que el principal destino de la mujer en la tierra era el de ser “el ángel tutelar de la familia” y que el hogar debía ser el “teatro de sus virtudes” y continuaba diciendo:

“La mujer llenará pues su misión, si a una piedad sincera, a una resignación y dulzura a toda prueba, reúne las virtudes domésticas tan necesarias para la paz y el bienestar de la familia.

⁴³ *El Comercio*. Mendoza, 3 de abril de 1902, pp. 2 y 3.

María Gabriela Vasquez

“El hombre que no tenga una madre, una esposa o una hija que ejerza con él tales oficios, es bien desgraciado”.⁴⁴

Queda claro, entonces, cuáles eran las funciones y los espacios que les correspondían a las mujeres. El trabajo fuera del hogar era duramente cuestionado, no así el llevado a cabo dentro de la vivienda, aunque ambos eran igualmente extenuantes, ya que las mujeres debían, además de llevar adelante el hogar, trabajar para ganar un dinero extra.

Las labores durante la cosecha eran estacionales y en esa actividad participaban varones, mujeres y niños, con lo cual las mujeres seguían estando vinculadas a la familia; de allí que sus trabajos no generaran discusiones ni debates políticos, económicos, filosóficos o médicos, lo que sí ocurría, como veremos más adelante, con el trabajo femenino en talleres y fábricas. Se puede decir, entonces, que las viñas eran escenarios tanto masculinos como femeninos y que el trabajo de las mujeres en esos lugares era aceptado y no cuestionado.

⁴⁴ *El Ferrocarril*. Mendoza, 6 y 7 de septiembre de 1886, p.1.

Peter Burke señala que durante los siglos XIX y XX se puede reconocer en las fotografías de campesinos y obreros una mirada etnográfica interesada en la reproducción fidedigna

“...aunque generalmente son menos objetivas y menos científicas de lo que creían sus autores. Éstos –individuos de clase media que fotografiaban obreros (...)– generalmente se fijaban sobre todo en lo que consideraban típico, reduciendo a los sujetos individuales a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum como si fueran mariposas”.⁴⁵

Como explica el autor, estas imágenes son menos objetivas de lo que querían los fotógrafos. En el caso concreto de la vitivinicultura, ellos trataban de capturar escenas reales de la vendimia aunque, como podemos observar en las dos fotos seleccionadas, los fotografiados no han sido sorprendidos en sus tareas sino que se les ha asignado un lugar determinado a fin de lograr una escena adecuada.

En la primera, vemos grandes extensiones de viñedos a los costados del camino, bordeado por toneles aún vacíos; suponemos que la fotografía fue tomada antes de empezar la

⁴⁵ Burke, Peter. *Visto...* op.cit., pp. 174 y 175.

jornada de cosecha (Imagen nº 3). A la izquierda, dentro de un tonel con un pañuelo en la cabeza, se distingue una niña que le da la espalda a la cámara, más atrás y en el centro de la fotografía, un grupo de varones adultos y jóvenes y algunas mujeres, también. A la derecha, delante del hombre a caballo, una mujer mayor que mira a la cámara. Los trabajadores (varones, mujeres y niños) y los capataces (el hombre vestido de blanco y el que monta a caballo) han sido colocados por el fotógrafo en lugares determinados a fin de lograr transmitir la extensión de los viñedos y la actividad mancomunada en el desarrollo y pujanza de la provincia y del país. El trabajo en la vendimia estaba jerarquizado y se observa con claridad en esta fotografía; son los varones los capataces que ejercen el control de las actividades de los cosechadores.

Nos interesa señalar especialmente la presencia femenina en las viñas, una presencia que recorre todas las edades de las mujeres, ya que observamos una niña pequeña a la izquierda, una mujer joven en el centro y una mujer anciana a la derecha. Es decir, se trata de una actividad en la que participan las mujeres de nuestra provincia a lo largo de todo su ciclo vital.

Antes de analizar la siguiente imagen, es necesario retomar algunas de las ideas de Enrico Ferri desarrolladas en su conferencia titulada “La psicología femenina”:

“Siempre fue la mujer esclava del hombre y hoy sigue siéndolo aunque bajo formas corteses y delicadas. Es algo inherente a su naturaleza que necesita someterse. “Los estudios (...) nos demuestran que la mujer es inferior al hombre. Su talla, su fuerza muscular, su facultad perceptiva y analítica son menores que las del varón. La mujer es como un estado transitorio entre el niño y el hombre”.⁴⁶

Este político italiano no hizo sino exponer en Mendoza tales ideas muy de moda en los círculos intelectuales europeos del momento. Cabe acotar que al terminar fue ovacionado por el numeroso público asistente, tanto masculino como femenino.

Nos interesa rescatar la idea de Ferri de la mujer débil, delicada, inferior al varón y también las palabras del ya mencionado historiador Peter Burke acerca de que:

“En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean...”.⁴⁷

⁴⁶ Ferri, Enrico en *La Industria*. Mendoza, 25 de septiembre de 1910, p.5.

⁴⁷ Burke, Peter. *Visto...* op.cit., pp. 239 y 240.

María Gabriela Vasquez

En la siguiente fotografía seleccionada, se observan mujeres trabajando a la par de los varones y cargando canastos de uva de igual tamaño (Imagen nº 4). Esta es una de las imágenes que dice más de lo que el fotógrafo quiso mostrar. Probablemente éste buscó capturar la pujanza de esta actividad y la abundancia que se reflejaban en las cestas rebosantes de uva. Sin embargo, nos detenemos un momento en aquellos cuerpos femeninos que no eran débiles, ya que soportaban el mismo peso de los canastos que sus compañeros varones. Los niños, en cambio, tenían unas cestas más pequeñas. Esa debilidad y fragilidad adjudicadas a las mujeres, y sobre las que se leía continuamente en los escritos de numerosos escritores, filósofos y políticos, se trataba justamente de un ideal, ya que la fotografía muestra otra realidad: en ella vemos a mujeres y varones compartiendo una tarea igualmente pesada y ardua pero que no era recompensada de igual modo.

“El mecánico gana 150 pesos, 100 el herrero, carpinteros de 3 a 2.50, obreros en cosecha 1.80, en el resto del año 1.40. Los carreros en cosecha ganan 2.20 y en el resto del año 1.60. Los canequeros ganan de 2.20 a 2 pesos; los peones de 1.70 abajo, según el sexo y edad”.⁴⁸

⁴⁸ Biale Massé, Juan. op.cit., p. 577.

Como señala Biale Massé, los peones encargados de la cosecha ganaban de acuerdo al sexo y a la edad. En la fotografía vemos a niños con pequeñas cestas de uva; sin embargo, aunque las mujeres cargaban las mismas cestas que los varones adultos, su paga era inferior. El trabajo de las mujeres por aquellos años era considerado como auxiliar y complementario al del varón, jefe de la familia y, por ende, proveedor del sustento.

Como hemos dicho, las fotografías muestran y ocultan; por ello, se debe prestar atención a lo que se enseña y a lo que se trata de silenciar, en este caso, el trabajo femenino devaluado y, sobre todo, la mezquina consideración de las mujeres.

María Gabriela Vasquez



Imagen n° 3. Cosecha en la finca de Narcisa Araujo de Guñazú⁴⁹

⁴⁹ *La vitivinicultura...* op.cit., p. 142.



Imagen n° 4. Cosecha en el establecimiento Panquehua⁵⁰

III. Mujeres empleadas en las bodegas

“No es la salud general solamente la que sufre a causa de llevar una vida sin descanso;

⁵⁰ Ibidem.

María Gabriela Vasquez

también la apariencia personal sufre un cambio considerable;
la cara parece prematuramente vieja (...).
Si se permite que tal condición se prolongue,
desaparecerá el último vestigio de juventud”.⁵¹

En esta nota del diario Los Andes titulada “El descanso para las mujeres” se observa claramente a principios del siglo XX la oposición entre trabajo femenino y salud-belleza; en otros términos, la mujer que trabajaba, se enfermaba y perdía hasta “el último vestigio de juventud”, como señala el texto. Esta oposición va a desaparecer más adelante, hacia la década del 40, cuando el peronismo identifique el trabajo en general, y el femenino en particular, con la salud, la descendencia sana, la patria y la belleza.

Pensemos, entonces, en aquellas mujeres de la Mendoza de 1910 pertenecientes a los sectores de menos recursos que debían trabajar para subsistir. “La clase proletaria –se lee en otro periódico mendocino- vive al día, sin más esperanza de mejoramiento, sin poder conseguir el logro de sus legítimos deseos, tropezando siempre con la traba de la vida cara”.⁵² Como

⁵¹ *Los Andes*. Mendoza, 11 de junio de 1903.

⁵² *La Industria*. Mendoza, 15 de marzo de 1911, p. 5.

hemos visto en las páginas anteriores, el ideal femenino vigente las colocaba en el hogar como “ángeles tutelares”; sin embargo, la realidad era otra, y las empujaba a trabajar para ganarse el pan. Aquellas que no lo hacían en la vivienda eran cuestionadas por abandonar la familia y poner en riesgo su virtud ya que la calle, los talleres y fábricas eran espacios considerados masculinos. La idea de que el trabajo femenino en aquellos lugares hacía peligrar su salud, belleza e incluso su integridad estaba muy afianzada en la sociedad del Centenario y se reforzaba continuamente con toda clase de discursos. Unos años antes, el propio Juan Bialet Massé había escrito que la vida del taller era incompatible con la mujer casada y *“en la soltera, menor de edad, lo es también por lo que afecta a los órganos de la generación y porque es casi imposible salvar su moralidad en una edad en que la razón no puede sustraerse al imperio de las pasiones y a las solicitudes de la carne...”*⁵³

La primera fotografía es la que comentamos al comienzo y que constituyó el disparador de esta investigación (Imagen n° 5). Podemos observar que el personal de la bodega Trapiche del departamento de embotellar no ha sido sorprendido en su

⁵³ Bialet Massé, Juan. op.cit., p. 426.

actividad sino que ha sido dispuesto por el fotógrafo en lugares y en poses determinados. Como ya dijimos, en un principio, pensamos que las mujeres de la fotografía sólo estaban allí como elementos decorativos, pero al analizar otra documentación pudimos saber que las bodegas eran también lugares de trabajo para ellas.

Según los datos obtenidos en el Segundo y Tercer Censos Nacionales, la presencia femenina en las bodegas tiende a aumentar y afianzarse entre fines del siglo XIX y principios del XX. No se trata, entonces, solamente de los trabajos esporádicos o estacionales en los viñedos sino de trabajos permanentes en los establecimientos vitivinícolas industrializados y tecnificados. Las empleadas en las industrias mendocinas representaban, a lo largo del período, el 10% del total de los empleados. Hacia 1895, por ejemplo, del total de las empleadas industriales, el 37% se concentraba en las bodegas y hacia 1914, el 53% lo hacía. Vemos, entonces, que los establecimientos vitivinícolas se convirtieron desde épocas tempranas en espacios laborales para un grupo de mujeres.⁵⁴ Dicho sector ha permanecido, durante mucho tiempo,

⁵⁴ Vasquez, María Gabriela. "Mujeres y vitivinicultura. Un estudio acerca del trabajo femenino en las grandes bodegas de Mendoza a través de los registros

oculto e invisibilizado tanto en las representaciones fotográficas como en la historiografía, también.

Probablemente, el fotógrafo, ante todo, buscó capturar la amplitud del espacio, la maquinaria de última generación y los avances más recientes como, por ejemplo, el alumbrado eléctrico del establecimiento; es decir, concentrar en una sola imagen todos los elementos que mostraban una bodega de avanzada que estaba acorde con una provincia y nación pujantes y las mujeres, de algún modo, decoraban dicha imagen. Susana Allegretti señala, respecto del noticiario cinematográfico y los obreros industriales, que se trata de omitir aquellos elementos que delaten tensión o exceso en las tareas industrializadas. De ese modo, se muestran lugares limpios, luminosos en donde los cuerpos de los obreros no muestran signos de fatiga.⁵⁵ Lo mismo podemos pensar acerca de la foto que analizamos. Se trata efectivamente de una actividad real, de un trabajo concreto, pero lo que vemos es una puesta en

censales (1895-1914)". [CD Rom] En: *X Seminario Iberoamericano de Vitivinicultura y Ciencias Sociales. "De la tierra del Carmenère a la tierra del Malbec"*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2007.

⁵⁵ Allegretti, Susana en Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (comps.). *Persiguiendo imágenes; el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Del Puerto, 2006, p. 259.

María Gabriela Vasquez

escena, donde cada objeto y cada persona han sido colocados en un lugar determinado para transmitir un mensaje específico.

Insistimos en que las imágenes son polisémicas. En esta oportunidad, ponemos la atención en las mujeres y los varones y vemos que ellos se encuentran junto a las máquinas y seguramente su trabajo tenía algún tipo de capacitación; las mujeres, en cambio, desempeñaban las tareas más sencillas como limpiar, lavar, embotellar, etiquetar y su categoría era la de peones sin calificación. Nuevamente en las bodegas se repetía la misma situación que en los viñedos y se consideraba al trabajo femenino como meramente auxiliar, de allí las bajas remuneraciones de ellas respecto de las de sus compañeros de igual condición. Por ejemplo, el censo provincial de 1909 registra los salarios del personal industrial. El salario de los varones empleados en las bodegas oscilaba entre \$11 a \$250, el de las mujeres, entre \$5 a \$120 y el de los niños, entre \$5 y \$80.⁵⁶ Las diferencias son notorias, las mujeres percibían menos de la mitad del salario del varón. Mirta Zaida Lobato señala al respecto:

⁵⁶ *Censo general de la provincia de Mendoza de 1909*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910, p. 166.

“Las palabras peón, peón práctico, semicalificado y calificado, aparentemente neutrales, se cargaban de contenido de género en el ejercicio cotidiano de las actividades fabriles. Tanto hombres como mujeres podían obtener esa calificación y en teoría eran iguales, pero cuando se establecían los salarios para cada una de esas categorías saltaban las diferencias entre la valoración del trabajo realizado por hombres y por mujeres”.⁵⁷

En la siguiente fotografía, observamos un conjunto de personas donde identificamos al propietario, el señor Juan Von Toll a la izquierda y las 16 personas restantes que constituyen el personal (Imagen n° 6). Se trata de un establecimiento pequeño pero industrializado ubicado en el Este de la provincia. En el álbum del Centro de Bodegueros se lee lo siguiente: “*La bodega es de proporciones modestas, pero muy bien organizada y con todo lo necesario, tanto en maquinarias como en vasija y personal técnico, para asegurar una buena elaboración*”.⁵⁸

⁵⁷ Lobato, Mirta Zaida. “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial; primera mitad del siglo XX”. En: Gil Lozano, Fernanda y otras (dir.). *Historia de las mujeres en la Argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 2000b, p. 106. En cursiva en el original.

⁵⁸ *La industria...* op.cit., p. 259.

María Gabriela Vasquez

El propietario dirigía personalmente las viñas y la bodega y era asistido por un enólogo, la persona de chaqueta blanca que está junto a él. En el centro de la fotografía están ubicadas las cuatro mujeres que se desempeñaban en el establecimiento. Como hemos visto más arriba, las tareas femeninas eran las más sencillas, que requerían de menor calificación. Es interesante notar también la presencia de niños, como auxiliares y aprendices. Esta foto, a diferencia de la anterior que trata de capturar la bodega, sus espacios y última tecnología, se focaliza, en cambio, en las personas, ya que lo único que nos indica que se trata de una bodega son los toneles que se encuentran detrás del grupo. Las personas han sido colocadas en un lugar determinado por el fotógrafo y las mujeres se encuentran en el centro de la misma, rodeadas, contenidas, por los varones, tanto adultos como niños.

Sólo estas dos fotografías muestran el trabajo femenino en las bodegas entre las cerca de novecientas analizadas. Esto nos indica que se trata de un sector de trabajadoras que ha sido ocultado, invisibilizado por los fotógrafos, consciente o inconscientemente. Mirta Zaida Lobato señala con acierto que “no todas las actividades industriales tienen el mismo status para los

trabajadores”. Los frigoríficos, explica, son considerados espacios masculinos mientras que las hilanderías y talleres de confección, como sectores delicados y femeninos.⁵⁹ Podríamos pensar en las bodegas del Centenario como espacios masculinos; en otros términos, lugares en los cuales la presencia femenina no era bien vista, sino cuestionada. De allí, quizá que no se mostrara sino que se tratara de ocultar dicho sector de trabajadoras que rompían con el estereotipo femenino vigente.

⁵⁹ Lobato, Mirta Zaida. “Mujeres obreras, protesta y acción gremial en la Argentina: los casos de la industria frigorífica y textil en Berisso”. En: Barrancos, Dora (comp.). *Historia y género*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p. 73.

María Gabriela Vasquez



Imagen n° 5. Departamento de embotellar de la Bodega Trapiche⁶⁰

⁶⁰ *Álbum Argentino Gloriandus*. op.cit., s.p.



Imagen n° 6. Personal del establecimiento vitivinícola de Juan Von Toll⁶¹

Algunas consideraciones finales

⁶¹ *La vitivinicultura...* op.cit., p. 251.

El Centenario de la Revolución de Mayo fue celebrado en todo el país con optimismo y confianza, era un momento de crecimiento, prosperidad y se creía en un progreso indefinido. Todas las publicaciones y las imágenes capturadas durante aquel año reflejan ese ambiente. En el caso de la vitivinicultura mendocina, las fotografías que muestran una actividad pujante, extensos viñedos y bodegas con maquinaria de última generación, se repiten una y otra vez. Sin embargo, esa es una de las lecturas que se pueden hacer de las fotografías, pero no la única. Como dijimos al comienzo, nos interesaba abordar el análisis de las imágenes desde la perspectiva de género, esto es, hacer hincapié en las relaciones entre varones y mujeres y prestar atención a estas últimas, muchas veces opacadas e invisibilizadas en las distintas tareas vitivinícolas.

En efecto, las fotografías muestran y ocultan; por esta razón, no son inocentes. En el caso que nos ocupa, muestran el progreso alcanzado por la vitivinicultura mendocina y el trabajo masculino tanto en la dirección de los establecimientos como en las labores de la vid y la bodega. Las mujeres aparecen excepcionalmente en los álbumes analizados, ya que se trata de una actividad que no está asociada directamente con ellas, salvo y en parte, la

vendimia. En la mayoría de las fotografías, aparecen vinculadas a los varones y su presencia es meramente decorativa.

Las mujeres propietarias de establecimientos vitivinícolas hacia 1910 han sido excepcionales. La viudez las colocaba al frente de los negocios de sus difuntos maridos pero no todas reaccionaban de la misma manera ante esa situación. La mayoría lo hacía como Narcisa Araujo de Guiñazú, que delegaba en un hombre la administración de sus propiedades para poder dedicarse a las actividades sociales y la beneficencia, tareas éstas esperadas en las mujeres de los sectores más acomodados. En cambio, aquellas como Annie Jane Fraser de Innes eran mucho menos frecuentes. Detenernos en ellas nos ha permitido reflexionar acerca de la interesante diversidad femenina en tiempos del Centenario.

El trabajo de la vendimia, como hemos visto, era una actividad familiar que convocaba a hombres, mujeres y niños y les permitía a los sectores de menos recursos ganar dinero extra, fundamental para la subsistencia. Las fotos muestran aquellos escenarios compartidos y el trabajo arduo de todos. Muestran, además, la presencia femenina en los viñedos a lo largo de todo su ciclo vital, desde la niñez hasta la edad madura. Por otro lado, recordemos que, algunas veces, las imágenes dicen más de lo que el fotógrafo

espera transmitir. Por ejemplo, la idea de la debilidad e inferioridad femeninas instalada en el imaginario de la época contrasta con la fotografía del establecimiento Panquehua que analizamos, donde se observan varones y mujeres trabajando de igual a igual y donde ellas, lejos de mostrar debilidad, transmiten la fortaleza de sus cuerpos.

El sector más invisibilizado es el de las mujeres que trabajaban en las bodegas industrializadas en forma permanente y se ocupaban de las tareas más sencillas y menos calificadas. Se trata de un grupo de mujeres que tiende a aumentar entre 1895 y 1914 y a afianzarse dentro de los establecimientos vitivinícolas. Sin embargo, por aquellas décadas el trabajo industrial femenino no estaba todavía aceptado y reconocido y se asociaba, como hemos visto, con la prostitución, la enfermedad y la fealdad; de allí que la situación de las mujeres que debían salir a trabajar para poder subsistir fuera difícil y conflictiva. “Las imágenes –escribe Peter Burke- pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras”.⁶² En efecto, las imágenes de estas trabajadoras fabriles de Mendoza nos muestran una situación sobre la que no se ha hablado ni escrito salvo excepciones; en otros términos, una

⁶² Burke, Peter. *Visto...* op.cit., p. 38.

situación que se ha tratado de ocultar, consciente o inconscientemente.

Para terminar, retomamos la idea apuntada al comienzo, y que tratamos de desarrollar a lo largo de estas páginas, acerca de que la escasa representación fotográfica de las mujeres en la actividad vitivinícola mendocina del Centenario tiene que ver con las concepciones sobre las mujeres y el trabajo femenino vigentes a principios del siglo XX, no sólo en nuestra provincia sino en todo el país, también. Ellas han trabajado desde antiguo junto a los varones a lo largo de todo el proceso de producción del vino; sin embargo, su presencia y sus actividades se han visto muchas veces opacadas y silenciadas. A pesar de todo, las fuentes con las que contamos para estudiar el pasado, tanto las fotografías como los documentos escritos, nos han ayudado a visibilizar a las mujeres y, además, nos han permitido empezar a ver los detalles y a leer entre líneas para lograr una mejor comprensión de los papeles y las tareas tanto de las mujeres como de los varones en la vitivinicultura de Mendoza de 1910.

Fuentes y Bibliografía

***Fuentes**

-escritas

Bialet Massé, Juan. El estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1968.

Censo general de la provincia de Mendoza de 1909. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910.

Huret, Jules. La Argentina; del Plata a la Cordillera de los Andes. París: Fasquelle, 1913.

Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte; su historia, gente, comercio, industria y riqueza. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1911.

Segundo Censo de la República Argentina de 1895. Tomos I a III. Buenos Aires: Taller Tipográfico de la Penitenciaría, 1898.

Tercer Censo Nacional de 1914. Tomos I a VII. Buenos Aires: Rosso y Cía., 1916.

-periódicas

El Comercio. Mendoza. Año 1902.

El Ferrocarril. Mendoza. Años 1882-1886.

La Industria. Mendoza. Años 1909-1911.

Los Andes. Mendoza. Años 1903-1904.

-fotográficas

Álbum Argentino Gloriandus. Mendoza: s.e, 1910.

La vitivinicultura en 1910. Buenos Aires: Centro Vitivinícola Nacional, 1910.

***Bibliografía**

Armus, Diego (comp.) Mundo urbano y cultura popular; estudios de historia social argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

Barrancos, Dora. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”. En: Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.). Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 1999. pp.198 a 225.

Bonaccorsi, Nélica (1999). “El trabajo femenino en su doble dimensión: doméstico y asalariado”. En: La Aljaba; segunda época. Vol. IV. Luján. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/278/27800607.pdf> (consultado el 4 de marzo de 2013).

Burke, Peter. Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001.

Burke, Peter. Formas de hacer Historia. Madrid: Alianza, 1991.

Cicerchia, Ricardo. Historia de la vida privada en la Argentina; desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930. Tomo 2. Buenos Aires: Troquel, 2001.

Davin, Anna. "Feminismo e Historia del trabajo". En: SAMUEL, Raphael (ed.). Historia popular y teoría socialista. Barcelona: Crítica, 1984. pp. 262- 270.

Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.). Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Duby, Georges y Perrot, Michelle. Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 9. Buenos Aires: Taurus, 1993.

Feijoo, María del Carmen. "Las trabajadoras porteñas a comienzos del siglo". En: Armus, Diego (comp.). Mundo urbano y cultura popular; estudios de historia social argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1990. pp.281 a 311.

Gil Lozano, Fernanda y otras (dir.). Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 2000.

Lacoste, Pablo. "La vitivinicultura en Mendoza: implicancias sociales y culturales (1561-2003)". En: Roig, Arturo, Lacoste, Pablo y Satlari, María Cristina (comp.). Mendoza; cultura y economía. Mendoza: Caviar Bleu, 2004. pp.57-113.

Lobato, Mirta Zaida. Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960). Buenos Aires: Edhasa, 2007.

Lobato, Mirta Zaida (ed.). Cuando las mujeres reinaban; Belleza virtud y poder en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Lobato, Mirta Zaida. "Los trabajadores en la era del 'progreso'". En: Nueva Historia Argentina. Tomo 5. Buenos Aires: Sudamericana, 2000a. pp.464-506.

Lobato, Mirta Zaida. "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial; primera mitad del siglo XX". En: Gil Lozano, Fernanda y otras (dir.). Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 2000b. pp. 94 a 115.

Lobato, Mirta Zaida. "Mujeres obreras, protesta y acción gremial en la Argentina: los casos de la industria frigorífica y textil en Berisso". En: Barrancos, Dora (comp.). Historia y género. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. pp. 65 a 97.

Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (comps.). Persiguiendo imágenes; el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960). Buenos Aires: Del Puerto, 2006.

Perrot, Michelle. Mujeres en la ciudad. Santiago de Chile: Andrés Bello, s.a.

Richard-Jorba, Rodolfo y otros. La región vitivinícola argentina; transformaciones del territorio, la economía y la sociedad 1870-1914. Bernal, Prov. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Sábato, Hilda y Romero, Luis Alberto. Los trabajadores de Buenos Aires; la experiencia del mercado: 1850-1880. Buenos Aires: Sudamericana, 1992

Scott, Joan. "La mujer trabajadora en el siglo XIX". En: Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 4. Madrid, Taurus, 1993. pp. 585 -597.

Scott, Joan. "Historia de las mujeres". En: Burke, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993. pp. 59-88.

Scott, Joan. "El problema de la invisibilidad". En: Ramos Escandón, Carmen (comp.). *Género e historia: la historiografía de la mujer*. México: Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. pp. 38-65.

Vasquez, María Gabriela. *De la casa a la bodega. Mujeres y Vitivinicultura (Mendoza-Argentina entre 1880 y 1914)*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.

Vasquez, María Gabriela. "Algunas reflexiones acerca del Género desde la Historia". En: Cervantes Ríos, José Carlos (coord.). *El género a debate. Reflexiones teóricas y metodológicas multidisciplinares*. México: Universidad de Guadalajara, 2011. pp. 9-29.

Vasquez, María Gabriela. "Un estudio acerca de las mujeres vitivinicultoras de Mendoza (fines del siglo XIX y principios del XX)". En: Cueto, Adolfo (dir.). *Historia de la vitivinicultura a través de sus protagonistas*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2009. pp. 131-164.

Vasquez, María Gabriela. "Trabajo femenino en Mendoza entre fines del siglo XIX y principios del XX". En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. N°6 y 7. Mendoza, 2008. pp. 189- 214.

Vasquez, María Gabriela. “Mujeres y vitivinicultura. Un estudio acerca del trabajo femenino en las grandes bodegas de Mendoza a través de los registros censales (1895-1914)”. [CD Rom] En: *X Seminario Iberoamericano de Vitivinicultura y Ciencias Sociales. “De la tierra del Carmenère a la tierra del Malbec”*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2007.

Sergio Eduardo Rosas

***LA PERFORMANCE COMO ELEMENTO DE LA
INTERVENCIÓN URBANA PARA LA TOMA DE
CONCIENCIA EN EL MARCO DE UN DISCURSO
LATINOAMERICANO***

**THE PERFORMANCE AS AN ELEMENT OF THE
URBAN INTERVENTION FOR TAKING AWARENESS
IN THE FRAMEWORK OF A LATIN AMERICAN
DISCOURSE**

Resumen

Superada ya la idea de arte como belleza y emoción, escindida de la realidad, el arte contemporáneo pone al artista en otra posición; el artista no crea su obra solamente con materia, sino que también con ideas estéticas. Es visto como un agente activo capaz de producir un cambio y que muchas veces sostiene una responsabilidad social y algunas veces también educativa. El presente texto intenta un recorrido por cuatro acciones artísticas significativas del grupo Interdisciplinario Periferia, en cuya creación se vale lenguajes como la performance y la intervención urbana para la toma de conciencia y

Sergio Eduardo Rosas

reconstrucción de la memoria local. Recurre a la metodología de investigación artística para sus producciones, modelando así propuestas estéticas que revelan nuestra experiencia social.

Palabras claves

Arte Latinoamericano. Performance, Intervención Urbana. Arte y política. Arte Interdisciplinario. Arte Contemporáneo.

Abstract

Already surpassed the idea of art as beauty and emotion, separated of reality,

contemporary art locate the artist in another position; the artist doesn't create his work only with material, but also with aesthetic concepts. It is seen as an active agent able to produce a change and that often sustains a social responsibility and sometimes also educational. This text attempts a journey through four significant artistic actions of the interdisciplinary group Periferia, in whose creations uses languages like performance and urban intervention for the awareness and reconstruction of local memory. He resorts to the methodology of artistic research for his productions, thus modeling aesthetic proposals that reveal our social experience.

Keywords

Latin American Art, Performance, Urban Intervention. Art and politics. interdisciplinary art. Contemporary art.

Hablar de performance como elemento de la intervención urbana exige una definición precisa de los conceptos involucrados. Desde la década de los '60 los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales y como herramienta para el quehacer artístico.

“La palabra performance hace referencia a una amplia gama de comportamientos y prácticas corporales. El performance es un comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que como práctica corporal funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones. Existen múltiples definiciones y usos del término. Se utiliza en el teatro, la antropología, las artes visuales, en el campo de los negocios y los deportes, también en el ámbito político y científico, para señalar una amplia gama de comportamientos sociales. Por ser una construcción social, señala artificialidad, una simulación o puesta en escena, antítesis de lo real y verdadero. Sin embargo, mientras que en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo real.”⁶³

⁶³ Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), pp. 22-33.

En lo que refiere al término intervención, significa tomar parte en un asunto, mediar, interceder o interponerse en favor de algo o alguien. Lo urbano habla del espacio abierto en que estas acciones acontecen. La intervención urbana sería la acción o conjunto de acciones en el espacio público para tomar parte en un conflicto y convertirse en herramienta para la toma de conciencia. La articulación con la performance no es tangencial, ya que como comportamiento humano y práctica corporal se constituye en elemento, muchas veces esencial, de la intervención urbana.

El Grupo Interdisciplinario de Arte Periferia utiliza la performance como un elemento de sus intervenciones urbanas para la re-significación de la realidad por parte del espectador como disparador para la toma de conciencia sobre dicha realidad. Su accionar comenzó en Las Heras, Mendoza en el año 2006 con un caso de Demanda de Justicia, precisamente el caso de Marita Castro, y actualmente continúa su actividad artística. Su accionar se centra en un arte relacional y político.

En el presente trabajo se expondrá sobre cuatro intervenciones urbanas donde la performance fue el elemento central de la acción: Marita Castro, Una Demanda de Justicia, Agua: Vida o Mercancía, Chica Carrilche y No Monsanto en Buenos Aires.

Las escenas locales y su articulación con el contexto local con un abordaje interdisciplinario, focalizando en la relación centro-periferia invitan a la reflexión crítica sobre la construcción de la memoria, la administración monopólica sobre los recursos vitales a los que todos tenemos derecho, la teoría de géneros y la discriminación y la política y el activismo social desde una mirada artística.

Lo destacable es, que es una mirada desde lo que nos pasa aquí y ahora, en nuestro acontecer, en nuestra cotidianeidad, en nuestra realidad de una región del sur, de una Latinoamérica que adolece ante un sistema adormecido e indolente, por lo que es necesario la actitud y mirada reflexiva de nosotros mismos. Periferia contribuye desde su hacer a la construcción de esta mirada desde un arte relacional.

A través de la intervención e investigación artística que se presenta como método de trabajo con una perspectiva antipurista y posaurática interviene el espacio urbano como una manera de interpelar a una sociedad indiferente a los padecimientos de los más humildes, el Grupo Periferia lleva adelante la propuesta de operar con la materia estética, poniendo en cuestión los límites de la representación. En este horizonte la investigación artística se

nos presenta, en primer lugar, como una metodología aceptada en el campo artístico, relacionada a los planteos del arte contemporáneo. El proceso de investigación supone partir de problemas de representación, el de los sujetos que organizan mecanismos de significación social y la materia de las prácticas artísticas. Se trata del conocimiento de los artefactos culturales, de alta densidad significativa, tanto semántica, pragmática, como sintáctica en el espacio de las prácticas artísticas de Periferia.

Desde distintas disciplinas artísticas, y parados en nuestra propia experiencia social, nos convoca la idea de trabajar en un arte, que parta de las inquietudes que nos afectan, que nos movilizan y que creemos, pueden ser también la de Otros, a quienes sumamos, para realizar acciones abiertas a la participación, con el único fin de producir una construcción colectiva de sentido.

Nos valemos de la intervención urbana, el estencil y el registro fotográfico, la performance, para abordar el espacio urbano como lugar de encuentro, de interacción con el público (observador-participante- interactor). La obra queda constituida por la propuesta que parte de nosotros, y se va materializando con la interacción del espectador en palabras, opiniones, gestos,

miradas, imágenes, con la única finalidad de hacer participativa una experiencia, que cobra así, sentido colectivo.

Nuestros objetivos se centran en lograr despertar en el Otro el interés, cuestionar, estimular su capacidad reflexiva, y establecer una apertura para la resignificación.

Se trata de promover nuevas formas de socialización a través del arte. Sus prácticas relacionales con el contexto y vida cotidiana están pensadas para establecer vínculos con otros artistas y con el público. Se plantea como un grupo abierto en el que colaboran actores, artistas visuales en sus distintos géneros, productores de cine, músicos, diseñadores, teóricos y críticos entre otros, que se renuevan en función al proyecto a abordar.

Su metodología de trabajo es la investigación artística destinada a articular Arte y Vida. El campo de la investigación artística es un campo en el que no existen todavía antecedentes claramente definidos ni universalmente aceptados. En principio no habría que entenderlo como un campo de objetos de curiosidades para la observación científica, el caso de las disciplinas que toman como objetos de sus indagaciones. Tampoco nos parece adecuado entender la investigación artística como una mera reflexión sobre la práctica. Ni consideramos que la investigación artística tenga

como último fin producir una “obra de arte”, no es una especie de instrumento mágico, sino que forma parte de una ciencia social más, pues nos permite *producir conocimiento* sobre la productividad de una praxis inteligente como lo es la práctica artística que se juega en el proceso de producción, circulación y apropiación, proceso social y de sentido.

“Este pensamiento visual carecerá de sentido si no persigue desde un principio su autonomía, si no despeja el camino hacia una auto determinación estética. Tal autodeterminación ha de darse dentro de un pensamiento nacional y americano.”⁶⁴

“Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por tensiones de momentos específicos”⁶⁵.

⁶⁴ Colombres, Adolfo. (2005): *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Del Sol editorial, p. 10.

⁶⁵ Giunta, Andrea (2014): *Cuándo empieza el arte contemporáneo*, Caba, Fundación ArteBA, p. 8.

La importancia de un discurso latinoamericano y la visión crítica de la realidad que nos acontece nos posiciona en una postura de construcción colectiva de sentido. Para lo cual es necesario de la mirada del Otro, es fundamental establecer un diálogo y por lo cual, la herramienta adecuada son las acciones performáticas que desarrollamos en las intervenciones urbanas.

Una muy significativa para el grupo, que determinó su formación y estableció su metodología de trabajo fue el caso de Marita Castro. No se puede hablar de Periferia sin hacer referencia a ella y cuando decimos Marita Castro hablamos de Una Demanda de Justicia.

1) Una Demanda de Justicia relata el caso, uno entre tantos, de una joven de 20 años, María del Carmen Castro. Operaria en una fábrica de lácteos.

Nació el 18/12/1983. Vivía en el Algarrobal con sus padres Armando y Lourdes y sus hermanos Claudio y Hernán. Fue atropellada en San Martín casi Coronel Díaz de las Heras, Mendoza el 25 de setiembre de 2004. En el hecho intervino la Comisaría 4ta de Ciudad. La investigación consta en el expediente N° P 9494/05/06 – Poder Judicial- Un testigo aportó datos, que fueron ignorados. En sus cortos 20 años brindó alegría,

solidaridad, entusiasmo y esperanza. La familia, la comunidad y el grupo Periferia desde el Arte se hacen presentes para pedir VERDAD Y JUSTICIA.

Sin testigos, sin pruebas, cumplidos los plazos de rigor, el caso se estaba por cerrar. El homicidio de la joven, atropellada y luego abandonada en un canal a cielo abierto, involucra a “gente importante”, por lo tanto, no hay mucho interés por resolverlo. La desesperación de los padres, la actitud y la entereza para luchar contra la impunidad y el olvido, un reclamo generoso de justicia, no soberbia ni demanda de venganza, nos hizo pensar en los caminos para remontar la indefensión espiritual y moral contemporánea. En este sentido el arte se hizo útil, necesario.

Apelamos a las herramientas disponibles: intervenir el espacio urbano como una manera de interpelar a una sociedad más bien indiferente frente al padecer del Otro.

El trabajo de intervención sirvió para re-abrir la causa y nos enseñó a construir nuevos sueños de justicia. En este caso se hace un uso experimental, en el sentido que le da Arthur Danto, del “Arte que sirve para algo”. Así nace el Grupo Interdisciplinario de Arte Periferia.

Movilizados por la necesidad de recordar y demandar un acto de justicia decidimos ocupar nuestro espacio público, y modelarlo como un material más. La vía de acción se experimentó con la performance, que cubre un amplio campo disciplinar ya que tiende puentes entre las diversas artes en la búsqueda de una producción total y abarcativa. Tiene un carácter efímero en cuanto a su realización, propugnando su eternidad en la documentación dentro de registros fotográficos o filmicos y desarrollando su objetualidad como memoria, como comentario, en fin como acontecimiento. Es un arte de la idea, aunque visible es intangible.

La acción artística realizada el 25 de septiembre de 2007 en el lugar en que fue encontrado el cuerpo de Marita, consistió en colocar un mural cerámico con el retrato de Marita y textos registrando: quién era María del Carmen, de dónde venía, cómo está integrada su familia, dónde trabajaba, qué fue lo que le sucedió, quién intervino en la causa, que pretende su familia y el grupo de arte Periferia.

A las 20 hs en el lugar del hecho, Calle San Martín y Coronel Díaz del Departamento de Las Heras, se concentraron familiares, amigos, público en general y el Grupo Periferia. Se entregaron

Sergio Eduardo Rosas

folletos diseñados por el grupo, los familiares exponen un cartel nombrando los implicados en el hecho, se hizo un corte de calle con momento de silencio, luego la madre de Marita dirigió unas palabras y también los teóricos del grupo Periferia.

A continuación, se realizó la performance a cargo de una actriz, portando una capa blanca que hizo alusión a Marita reina, idea que surge de una de sus fotos más queridas, en la cual ella está vestida como Reina de la Vendimia. El blanco hace referencia a su color favorito para vestir y en particular a su vestido de 15 años. Se invitó a los familiares a retirar el lienzo que cubría el mural cerámico, colocando rosas rojas en la capa, flor que aparece misteriosamente en su tumba y en la ermita que sus padres levantaron en su nombre en donde fue encontrado el cuerpo. Junto a todos los presentes se cuelgan otras rosas rojas frente al mural en un acto de Demanda de Justicia.



Archivo Grupo Periferia 2007

Después de Marita surgieron otros conflictos sociales que exigían nuestra mirada. Uno de ellos fue de carácter ecológico: el agua.

2) Agua: vida o mercancía

El agua es una metáfora de la vida por esto el agua no es una mercancía (la vida “no tiene precio”). Como dice Federico Revilla en su Diccionario de iconografía y simbología⁶⁶,

⁶⁶ Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.

probablemente el agua sea el más rico y positivo de los símbolos, ya que siempre se resuelve en términos de vida. El agua es uno de los cuatro elementos en las cosmogonías tradicionales. Se le atribuye un carácter femenino, pasivo y fecundante. Este es el sentido de origen de la vida que encontramos tanto en los mitos fundadores de tradiciones, según los cuales brota la vida de las aguas, como en las actuales hipótesis científicas, donde se relata el origen de las células primeras que vivieron en el agua.

De las capacidades del agua para limpiar, borrar manchas, fecundar, se ha deducido su carácter de símbolo de la purificación. Así sumergirse en el agua puede tener el significado de volver a los orígenes y el de limpiarse, el de purificarse. El agua conecta simbólicamente con la mujer, la luna, la inmortalidad y la serpiente en la tradición americana.

Existe hoy una importante controversia acerca del agua como “recurso natural”. Hace quinientos millones de años que la cantidad de agua es prácticamente constante. El 70% de la superficie de la Tierra está cubierta de agua: el 97.6% es salada y sólo el 2.4% es agua dulce. De este pequeño porcentaje, el 70% se destina a la irrigación, el 20% a la industria y únicamente un 10% al consumo humano. Pero sólo el 0.7% de este 10% es

accesible de manera inmediata, el resto se encuentra en los acuíferos profundos, en los casquetes polares o en el interior de las selvas. La renovación de las aguas es del orden de 43.000 km³ anuales descargados en los ríos mientras que el consumo total se estima en 6.000 km³ por año. Hay mucha agua, pero está distribuida de manera desigual: el 60% se encuentra en 9 países mientras otros 80 sufren escasez. Poco menos de mil millones de personas consume el 86% del agua existente, mientras que para 1.400 millones de personas es insuficiente y para otros 2.000 millones no está tratada, lo que genera el 85% de sus enfermedades. Todos los países tienen aguas superficiales y subterráneas. Lamentablemente los proyectos hídricos están en manos de multinacionales norteamericanas y europeas con el apoyo e intervención como accionista, en la mayoría de los casos, del BANCO MUNDIAL por lo tanto, los intereses de la población no son tenidos en cuenta y tampoco el equilibrio ambiental, tan necesario para la vida humana, vegetal y animal, porque reiteramos: el agua potable es vista como una mercancía y no como un bien social. La verdad del capitalismo: todo debe seguir a la lógica de la ganancia. Si bien esto tiene un efecto paradójico, pues desata el desarrollo técnico y la expansión de los

bienes y los servicios, la pregunta que se me ocurre desde Nuestra América es ¿vale la pena? El problema puede ser este: Si bien la producción circulación y consumo de bienes es una consecuencia directa de la permanente renovación técnica y tecnológica, producto a su vez de la extensión del conocimiento y la posesión de la naturaleza, esto se hace con un enorme costo: la destrucción de gran parte de la humanidad. El costo de semejante proceso, pues se realiza únicamente bajo los dictados de la ganancia, convirtiendo y colonizando todo bajo el afán de lucro, sin importar la vida de los demás.

En este contexto surge la necesidad de una especial reflexión sobre el agua como símbolo de la vida. Tal como Leonardo Boff afirma en su *Agua: ¿vida o mercancía?* el dilema contemporáneo: el agua ¿es fuente vida o fuente de lucro? ¿Es un bien natural, vital e insustituible o es un bien económico y una mercancía? Los que sólo buscan el lucro, la tratan como mercancía. Los que piensan en la vida, la ven como un bien esencial para todos los organismos vivos y para el equilibrio ecológico de la Tierra. Tener derecho a la vida implica tener derecho a agua potable gratuita. Pero al haber costes de captación, tratamiento, distribución, uso, re-uso y conservación existe una

dimensión económica innegable, que no debe prevalecer sobre el derecho, antes bien, debe hacerlo real y garantizado para todos. El agua dulce es más que un recurso hídrico. Es vida con todas sus resonancias simbólicas de fecundidad, renacimiento y purificación. Esto tiene inmenso valor, pero no tiene precio. Si hay cuidado, será abundante para todos.

Hoy existe un balance muy negativo respecto del actual proceso de globalización⁶⁷, sobre todo se pone en duda que sea algo así como parte del progreso humano, por el contrario, en los sistemas históricos más importantes ha existido siempre un cierto nivel de mercantilización y, por tanto, de comercialización. Pero existe una diferencia abismal entre un sistema histórico en el que existen algunos empresarios o mercaderes o “capitalistas”, y otro en el que dominan el ethos y la práctica capitalista. Esto sólo ocurrió en “occidente” donde todo se reduce a la lógica del “filisteo”. Recordemos el caso de nuestro bosque Telteca.

Como Elsa M. Bruzzone lo ha señalado, la controversia es algo fundamental para la vida humana. Si dejamos que la concepción

⁶⁷ Wallerstein, Immanuel (1999): “El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales”, en: *New Left Review*. N° 0, Barcelona: 1999, pp. 110-111.

Sergio Eduardo Rosas

mercantilista, capitalista, para la cual los seres humanos, vegetales, animales, toda la tierra, no son más que mercancías objeto de compra y venta, sujetas a la oferta y la demanda, “leyes divinas del mercado”, triunfe, estaremos asistiendo al fin de la vida humana, vegetal, animal, del planeta mismo. Si elegimos la concepción humanista, para la cual la naturaleza y sus recursos, sobre todo el agua potable, son bienes sociales y la vida está en el centro del mundo y luchamos para que ella triunfe, entonces estaremos cumpliendo con el mandato que les fuera dado a nuestros ancestros hace casi cinco millones de años cuando los primeros homínidos aparecieron sobre la tierra: asegurar la supervivencia humana, en armonía con la tierra y la naturaleza y no en contra de ellas

“El agua es una metáfora de la vida, por esto el agua no es una mercancía (la vida no tiene precio). Se trata de una instalación donde se trabaja con la idea del agua como símbolo de la vida y el mal destino del agua como “mercancía”. Se hace referencia a nuestra cultura del desierto y el cuidado del agua.”⁶⁸

⁶⁸ En: Catálogo *Experimento*. Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, 2008. Agua. Texto obra Rosas Sergio.

La acción artística consistió en la irrupción en el Espacio Contemporáneo de Arte ECA, ubicado en la ciudad de Mendoza, de tres personajes que vestidos formalmente y con máscaras de cerdos representaban al capitalismo. Con un diálogo con la música especialmente compuesta para esta performance por Mauricio Lúquez y su grupo de compositores, a través de movimientos y gestos estructurados, los personajes se desenvuelven entre imágenes proyectadas de paisajes con agua y desiertos provocados por el hombre, hasta la instancia de comercialización de bolsas de agua que comienza con un brindis. Se les vende a los espectadores que pagaban con dólares especialmente impresos para la ocasión y previamente distribuidos. Uno de los personajes enferma y muere ante la indiferencia de los otros dos que sólo tienen interés en guardar el dinero conseguido. Estos personajes salen de la sala dejando abandonado al tercero en el piso que se halla cubierto de monedas de gran tamaño y billetes, pero sin vida. El público aplaude. El público es un elemento importante y sustancial en el desarrollo de cada intervención o performance y tuvo especial participación en el siguiente proyecto.

Sergio Eduardo Rosas



Grupo Periferia 2011

3- *El proyecto “Chica Carrilche”* se plantea como investigación artística. Intenta dar visibilidad a las minorías sexuales a través del carrilche (argot travestis, 1944) valiéndonos de encuestas, performance, video o proyección, y fotografías expuestas en las redes sociales. Es una práctica en la que utiliza ciertos métodos de la sociología para examinar las relaciones entre arte-sociedad, promoviendo un espacio de encuentro y convivencia.

El proyecto se dividió en cuatro etapas:

- ✓ Video proyección multimedial y Filmación de performance Toma de encuestas. Entrega de pin a los participantes (interactores).

- ✓ VI Muestra de Arte Erótico. Nave Cultural Mza. (Nov. 2012).

- ✓ Procesamiento de datos. Lectura de encuestas realizadas por sociólogos. (Feb. 2013).

- ✓ Fotomontaje Chica Carrilche. Performance y fotografía accional. Entrega de pin a los interactores Ejecución: Muestra Butterfly. Nave Cultural, Mza. (Marzo, 2013).

- ✓ Se proyecta repetir la acción en distintos lugares de Mendoza (Peatonal, Alameda, Plaza Independencia, Plaza San Martín).

- ✓ Por último, con el material recopilado se editó un video. (Abril, 2013).

Sergio Eduardo Rosas



Archivo Grupo Periferia 2012

4- Las acciones de Periferia no sólo abarcan a la provincia de Mendoza. En simultáneo con Buenos Aires se realizó la intervención No Monsanto.

El sábado 24 de mayo el mundo celebró la tercera Jornada Mundial contra Monsanto, la empresa transnacional que controla alrededor de 90 por ciento del mercado mundial de semillas transgénicas. En Buenos Aires la cita fue en la Plaza San Martín

desde las 11 am. En Mendoza de 10hs a 13hs en Plaza Independencia.

Una semilla transgénica es aquella a la que mediante biotecnología se le introducen características genéticas de bacterias o animales para hacerla resistente a los agrotóxicos.

Los agrotóxicos son plaguicidas diseñados para destruir determinados organismos vivos, siendo muchas veces no selectivos al cumplir su función, pudiendo ocasionar efectos no deseados en otros seres vivos, como los humanos, y contaminando el aire, el agua, el suelo y los alimentos

Según un reciente estudio elaborado por la Universidad de Buenos Aires, en el municipio de Malvinas Argentinas, Córdoba, se estableció que 7 de cada 10 personas tienen plaguicidas en sangre. El estudio fue solicitado por la Asamblea Malvinas Lucha por la Vida quienes desde septiembre del año pasado vienen frenado a Monsanto y la construcción de la que se pretendía fuera la Planta de Semillas Transgénicas más grande de América Latina.

El negocio de Monsanto y de las demás corporaciones agroquímicas como Bayer, Syngenta, Aventis, Basf, DuPont y

Dow Agrosience, entre otras, es vender el paquete tecnológico transgénico que incluye la semilla y el agrotóxico, además de cobrar un excedente al productor por costos de “derecho de autor”; todo bajo la falsa promesa de generar agricultura sustentable capaz de producir el alimento que demanda la creciente población mundial, sin embargo no hay nada más alejado de la realidad que eso.

Según la ONG Europea OXFAM, “actualmente, casi 1000 millones de personas se van hambrientas a la cama cada noche, y no es porque no haya suficientes alimentos para todos, sino por las enraizadas injusticias patentes en el sistema. También es debido a las numerosas formas en que producimos hoy en día y que hacen que se agoten y destruyan los recursos naturales de los que todos dependemos.”

Injusticias patentes en el sistema como la homogenización que la agricultura industrial transgénica promueve mientras amenaza la diversidad y el futuro de las semillas.

Según la Comisión Internacional para el Futuro de los Alimentos y de la Agricultura “De 80.000 plantas comestibles utilizadas para la alimentación, solo 150 son cultivadas actualmente, y solo ocho son comercializadas a nivel mundial. La desaparición de las

semillas locales ha tenido lugar mano a mano con la desaparición de los pequeños agricultores y los cultivos alimentarios locales.” Hecho que ha facilitado la especulación de los precios de los alimentos. OXFAM “prevé que los precios internacionales de algunos productos de alimentación básicos aumenten a más del doble en 2030”.

Bien sabido es que, quien contrala las semillas controla la comida y quien contrala la comida controla el mundo. Por eso la invitación es sumarnos a la Jornada Mundial contra Monsanto para así elevar un clamor planetario en defensa del acceso a alimentos sanos, el resguardo de nuestros recursos naturales y por la protección de nuestros campesinos y campesinas.

La máquina de propaganda trata de convencer a la población de que los transgénicos son seguros y no se diferencia de los organismos naturales. Por el contrario, las semillas transgénicas son reconocidamente peligrosas y no es seguro para el consumo humano, lo que significa que la afirmación generalizada de la industria que son sustancialmente idénticas a las semillas naturales es totalmente falso.

“PRECAUCIÓN: Semillas tratadas con veneno”, reza la advertencia del paquete que acompaña las semillas.

Sergio Eduardo Rosas

La primera intervención contra Monsanto fue en Mendoza durante el Carrusel de la Fiesta Nacional de la Vendimia 2013, donde se trabajó con una performance grupal a modo de marcha en la que todos los integrantes del grupo Periferia llevaban puestas máscaras de animales mutantes. El cortejo lo presidía la Reina de Monsanto con faz cadavérica y llevada en un carrito de supermercado por la muerte. La procesión llevaba pancartas con inscripciones contra Monsanto.

La segunda intervención aconteció simultáneamente en Mendoza y Buenos Aires en el día 24 de Mayo, Día Internacional de Lucha contra Monsanto. En Mendoza en Plaza Independencia consistió en una instalación de un espantapájaros espantado de las frutas transgénicas con bocas amenazantes que lo rodeaban. Los integrantes del grupo se encargaron de realizar una encuesta a los transeúntes que luego se depositaba en una urna para su posterior análisis por un sociólogo.

En Buenos Aires la acción consistió en la personificación de frutas y verduras transgénicas y la presencia del agrotóxico representado en un personaje-jeringa que inoculaba a los frutos. Se acompañó de una encuesta al espectador-interactor que

además se fotografiaba para subir la imagen a las redes a modo de protesta.



Archivo Grupo Periferia 2014

Conclusión:

Las acciones del Grupo Interdisciplinario de Arte Periferia surgen de la investigación artística, pretenden la construcción colectiva

de sentido, una toma de conciencia sobre las distintas problemáticas que aquejan a nuestra sociedad. En cierto sentido es un arte político, pues es discursivo, comprometido y se inserta en una realidad latinoamericana de la que se busca soluciones para sus heridas profundas culturales y coyunturales. Hacemos nuestras las palabras de Padra:

“No será más tarea del arte, pues, la exploración de otros mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes- quizá ambas cosas sean más o menos lo mismo- sino tematizar el cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de hablar con lo que ya se ha dicho, pensando acerca de las formas en las que se podría flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir- aunque sea en la fulguración de una mirada- en otros mundos imaginados, sino en promover formas de alteridad en este mundo en el que vivimos”⁶⁹

La performance se convierte en herramienta discursiva e interpelativa que no dudamos en utilizar como apropiación de la

⁶⁹ Prada, Juan M. (2012): *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia, Sedema Editorial. p.19.

vida a través de una acción. Sin dejar margen a la improvisación se remite a temáticas sociales. Estas experiencias no se limitan a una consideración del cuerpo como estructura biológica, sino que hace referencia a su imagen sociológica e histórica inserta en el ámbito de la intervención urbana para tomar parte en un asunto, para mediar, para ponerse a favor de algo o alguien, para promover la justicia, la vida, al Otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, Nicolás (2008): *Estética relacional*: Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.
- Colombres, Adolfo. (2005): *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Del Sol editorial.
- Cerutti Guldberg, Horacio (1986): *Hacia una metodología de las ideas (filosóficas) en América Latina*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara Editorial.
- Croci, Paula y Vitale, Alejandra (2011): *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires, La Marca Editorial.
- García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmigencia*, Buenos Aires, Katz.
- Giunta, Andrea (2014): *Cuándo empieza el arte contemporáneo*, Caba, Fundación ArteBA.
- Indij, Guido (2010): *Grupos, movimientos y tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, Buenos Aires, La Marca Editorial.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.
- Prada, Juan M. (2012): *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia, Sedema Editorial.
- Roig, Arturo (1994): *Rostro y figura de América Latina*, en: EDIUNC, Mendoza.pr
- Rosas, Sergio et all (2010): *Demanda de Justicia*, Mendoza, La Aldaba Ediciones.

- Rosas, Sergio (2014). *Arte Relacional*. Recuperado de: <https://www.sergioeduardorosas.com/arte-relacional>.
- Said, Edward (1996): *Representar al colonizado*, en: *Cultura y tercer mundo*, Caracas, Nueva Sociedad.
- Taylor Diana (2012): *Perfomance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Editorial.

RESEÑAS

Fusco, Martín. 2012

La noción de patrimonio: evolución de un concepto. Desde la antigüedad hasta nuestros días

The notion of heritage: evolution of a concept. From ancient times to the present

Buenos Aires: Nobuko. ISBN: 978-987-584-373-8. 412 p.

Matias J. Esteves
Instituto de Ciencias Humanas,
Sociales y Ambientales INCIHUSA – CONICET
mesteves@mendoza-conicet.gob.ar

El patrimonio es un concepto ampliamente estudiado desde diversas disciplinas y desde diferentes países, donde cada uno le confiere nuevos matices en la forma de comprender y tratar el

tema. A su vez, este concepto se ha ido transformando y ampliando a través del tiempo. En este libro se aborda de forma contundente la evolución histórica de la noción de patrimonio enfocado desde la vertiente del patrimonio material y de la cultura occidental con el propósito de exponer sus transformaciones y visualizar cómo en cada época histórica fue adquiriendo diversos significados.

Fusco sostiene que actualmente el patrimonio es un concepto de uso indiscriminado, banalizado, lo que motiva su incorrecto abordaje y aplicación. Por ello, el objetivo del libro es determinar sus significados y transformaciones para aportar a su actual comprensión y posterior abordaje. La metodología utilizada fue principalmente fuentes bibliográficas de diverso tipo vinculadas con cuatro campos que el autor considera fundamentales para la construcción del sentido del patrimonio: el arte, la mentalidad histórica, el coleccionismo y la conservación.

El libro se estructura en tres partes principales. En la primera se expone una aproximación al patrimonio como objeto de estudio, iniciando con el análisis del concepto de cultura para luego derivar en la cultura material y su relación con el tiempo. En efecto, determinados objetos exceden el tiempo de vida de las

personas que los construyeron y le dieron significado para vincularse con nuevas generaciones, donde adquieren nuevos valores. El autor expone que estos valores no han sido siempre los mismos sino que dependen de ciertos periodos históricos y como la sociedad ha sabido captar o asignar ciertos valores. A partir de recuperar la visión de varios autores que han trabajado el tema, Fusco propone tres grandes grupos de valores susceptibles de aplicarse en los objetos patrimoniales: el valor de uso, el valor formal y el valor simbólico. Los significados de estos valores cambian en el tiempo y es justamente esta cualidad de dinámica lo que motiva la selección de lo material como referente de memoria dentro de una determinada cultura y lo que motiva su exploración histórica.

En la segunda parte del libro se expone la construcción histórica del concepto. Para ello se organiza la información en ocho apartados organizados en una secuencia temporal desde los orígenes de la civilización occidental hasta el presente. Al interior de cada apartado se analizan los valores antes mencionados y su incidencia en la conformación del patrimonio material, de acuerdo a la articulación entre diferentes disciplinas como la antropología, la historia, historia del arte y la arquitectura. En

estos apartados queda demostrada la rigurosidad con que el autor aborda las fuentes documentales para preguntarse e indagar en el concepto de patrimonio y cómo en cada momento histórico adquirió diversos matices de significado. Se hace énfasis en la forma en que se consideró al arte, los objetos y edificios y la influencia de los aspectos sociales, económicos y religiosos para la valoración de los elementos heredados de épocas anteriores, a la vez que los máximos exponentes que incidieron en los cambios de pensamiento.

Luego del estudio histórico realizado, al tratar el siglo XX se comprende plenamente el escenario en el cual surgen los documentos vinculados al patrimonio y hacia donde apuntan sus objetivos. Entre todos los documentos existentes –cartas, recomendaciones, convenciones, declaraciones, entre otros-, el autor ha plasmado en el libro aquellos que representaron un punto de inflexión respecto al pensamiento acerca del patrimonio material, su protección y conservación. Si bien en un primer momento se enfoca en el escenario europeo, al abordar lo sucedido en la segunda mitad del siglo XX incorpora también la mirada latinoamericana desde los documentos emitidos en estos países que son referencia mundial sobre al tratamiento del tema y

las nuevas miradas que involucran a la población local en su valoración.

En la tercera parte del libro se presentan las consideraciones finales. Éstas incluyen las conclusiones y aspectos a continuar profundizando que se desprenden de lo expuesto en la segunda parte en relación a continuidades, rupturas y permanencias en los significados del concepto a lo largo del tiempo y que se vinculan también con el actual panorama del patrimonio y su amplia problemática conexas. El libro contiene al final un apartado con la bibliografía utilizada por el autor donde el lector puede ampliar los temas que sean de su interés.

En la claridad y orden en que el autor expresa las ideas se comprende su experiencia académica como docente de grado y posgrado en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en asignaturas vinculadas a la historia de la arquitectura y el urbanismo, a la vez que su trayectoria en investigación en la temática, que se evidencia también en las obras artísticas y arquitectónicas y los autores seleccionados para citar e ilustrar su texto.

Finalmente y coincidiendo con el autor, el patrimonio se presenta actualmente como un concepto complejo, ya que no solo prima

Matias J. Esteves

su aporte como documento del pasado sino que también reviste un marcado carácter instrumental que implica replantearse su utilidad como herramienta para consolidar identidades y como aporte a la diversidad cultural en el actual marco de la globalización.