XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017
3 - 8 Diciembre / Montevideo
Las encrucijadas abiertas de América Latina
La sociología en tiempos de cambio

# EL LUGAR DEL ARTE MENDOCINO EN LA LUCHA POR LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DURANTE LOS AÑOS 70

María Paula Pino Villar

mpaulapino@gmail.com

CONICET | UNCuyo

Argentina

**RESUMEN**

El trabajo se propone analizar cuáles fueron las dinámicas de circulación del arte durante la dictadura militar en Mendoza (Argentina), en un momento de suma polarización política, restricción de libertades y proscripción de toda actividad partidaria.

Entendemos que las relaciones entre arte y política del período se hacen explícitas en las múltiples y variadas relaciones entre el par de agentes: artistas - instituciones del arte, que no están exentas de enfrentamientos, complicidades y deseos de transformación social, en diálogo constante con el acontecer político nacional en que convivieron inquietas juventudes de militancia de izquierda y alianzas económico-militares deseosas de restituir el "orden y las buenas costumbres".

Se espera abordar el movimiento artístico-visual desde cuatro ejes complementarios: la censura como condicionante de circulación artística, los espacios que surgen como alternativa a las acciones de censura, los debates que los artistas sostuvieron en torno a su práctica, y finalmente las trayectorias artísticas del período.

La censura de los gobiernos militares se hizo visible en Mendoza en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia y también al postularse a los salones y certámenes más representativos del período. En este sentido, resulta significativo destacar que la acción de censura era pensada hacia la persona, no hacia las obras, que fueron de lo más diversas entre sí, aunque sufrieron la misma suerte. Los criterios de visibilización/censura radicaron en la ideología que profesara, o a la que públicamente se asociara, al autor de la obra. Esta situación de censura condujo a los artistas a buscar nuevos espacios de circulación alternativos a las instituciones formales tradicionales del arte mendocino. Entre ellos encontramos: por un lado galerías comerciales y algunas entidades bancarias, y por el otro la sala del Taller Nuestro Teatro y sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa). Consideramos un aspecto distintivo del período la alianza que los artistas trabaron con los trabajadores. Este aspecto será analizado partiendo de los fenómenos relacionados con las particularidades de ésta época y cómo los artistas se vieron interpelados por las movilizaciones obreras que surgieron al fragor los estallidos sociales de principios de los '70.

Estos aspectos determinan los debates que los artistas sostuvieron en torno a su práctica, principalmente el deseo de generar un acercamiento mayoritario a las artes como también de acompañar las luchas de los trabajadores desde la propia especificidad artística.

**Palabras clave:** arte y política - circulación artística - Mendoza

**Keywords:** Art and Politics - artistic circulation – Mendoza

## I. Introducción

Este trabajo es producto de la investigación realizada en el marco de la tesis de Maestría en arte latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, titulada *Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas (1969-1979)*[1]. El mismo aborda las artes visuales de Mendoza durante los años setenta desde una perspectiva interdisciplinaria que, desde el marco de la sociología y la historia social del arte, analiza el vínculo ente arte y política. Desde esta perspectiva se propone analizar cuáles fueron las dinámicas de circulación del arte durante la dictadura militar en Mendoza (Argentina), en un momento de suma polarización política y restricción de libertades.

Se optó por un diseño flexible, con metodología de corte cualitativa, se trabajó con archivos (públicos y privados), entrevistas, relevamiento de fuentes primarias (obras de arte, textos producidos por los artistas, *currículum vitae* de artistas) y secundarias (premios y menciones, notas periodísticas y críticas) con el objeto de obtener información que permita reconstruir el microcosmos del arte, desde las trayectorias y posicionamientos de los artistas mendocinos entre 1969 y 1979.

Se considera entonces que la crisis económica, política y social, que atravesaba la Argentina durante los años 70, condicionó la práctica artística mendocina otorgándole particularidades que se evidencian en circulación, las trayectorias artísticas del período y los debates que los productores sostuvieron en torno a su práctica.

Entendemos que la crisis generalizada que tiene lugar durante el gobierno militar de la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973) actúa como *factor de producción* (Clark, 1981), en tanto que determina directamente la producción y el éxito de las obras artísticas del período.

[1] La misma fue aprobada y sienta el precedente para el actual desarrollo del proyecto de tesis del Doctorado en Historia, Universidad Nacional de La Plata. En el mismo, hemos propuesto profundizar sobre las dinámicas de circulación artística a partir de la metodología del análisis de redes sociales (ARS)

**Las relaciones artistas-instituciones en el marco de la dictadura de Onganía**

Atentos a las elaboraciones de Pierre Bourdieu (1990) sobre el campo de producción cultural[2], podemos entender la censura ejercida por las autoridades interventoras de las instituciones artísticas mendocinas, como la mediación específica dentro del campo artístico de las políticas represivas del gobierno militar.

Comenzaremos por enunciar las coordenadas institucionales y hegemónicas del arte mendocino, dentro de las cuales se hallan el Certamen Bienal Municipal y el Salón Vendimia, ambos considerados como los dispositivos de legitimación artística mendocina más eficaces, dado que ambos son el principal medio de adquisición de obras para el Museo Municipal de Arte Moderno (Chiavazza, 2013) y para el Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader".

A propósito de ellos, encontramos dos situaciones llamativas en los años 70. Por un lado, en cuanto al Certamen Bienal, la declaración firmada por un grupo de 14 artistas[3] publicada en la Revista *Claves* (12 de diciembre 1973: 32), donde expresan su disconformidad con el criterio seguido para la aceptación de obras y otorgamiento de premios da cuenta del contexto institucional polémico. Se refieren a un jurado compuesto por personas que no formaban parte del campo artístico visual; ciertas contradicciones evidentes en el hecho de que artistas premiados en ediciones anteriores fueron rechazados sin más; y ciertas irregularidades al no ceñir a todos los participantes al cumplimiento del reglamento (*Claves*, 12 de diciembre 1973: 32). También es importante mencionar que la periodicidad bienal de este certamen se verá interrumpida, al no celebrarse la edición correspondiente a 1977, y realizarse consecutivamente las de 1978 y 1979.

Por otro lado, en cuanto al Salón Vendimia, en la edición de 1978 son declarados desiertos un total de cuatro premios, distribuidos entre las categorías de Escultura, Cerámica y Grabado, dentro de las

[2] Entendemos el campo artístico como "Ese espacio relativamente autónomo (que) es, la mediación específica (…) a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas" (Bourdieu, 1990: 2).

[3] Entre ellos figuran Elvira Gutiérrez, Luis Scafati, Beatriz Santaella, Roberto Rosas, Iris Mabel Juárez, Carlos Gómez, Inés Rotella y Gastón Alfaro.

cuales, la más afectada fue la de grabado. Esta situación es llamativa en vistas de que no había sucedido hasta entonces que se declarasen desiertos tantos premios y, especialmente, en la categoría de grabado. Esta disciplina en los años '70 tuvo un gran desarrollo en Argentina y particularmente en Mendoza. Marta Traba (1973), Silvia Dolinko (2012) y María José Herrera (1999) describen la cantidad de bienales de grabado en Latinoamérica, a lo que se suman la fundación del Museo del Grabado en 1960, la creación del Club de la Estampa en 1965, el Primer Premio otorgado a Antonio Berni en la categoría de grabado en la Bienal de Venecia por sus xilo-collagges de Juanito Laguna en 1962, y la circulación en el LXIII Salón Nacional de Artes Plásticas de Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo. Mientras que, a nivel provincial, las figuras de Sergio Sergi y Luis Quesada, asociados directamente al grabado ejercían gran influencia entre los artistas activos durante estos años, como indican las dos exposiciones homenaje a Sergi que se realizaron a poco de su muerte, en 1973, en el Museo de Arte Moderno y el Taller Nuestro Teatro, y los múltiples relatos que los artistas activos en los 70 realizan de Quesada como un referente en su práctica.

Si partimos de los sucesos señalados, podemos pensar que la censura no era ejercida sobre las obras que -vale aclarar- fueron de lo más disímiles entre sí, desde un repertorio abstracto (geométrico y lírico) hacia distintas versiones del realismo socialista, pasando por expresiones del Pop-art y obras que apelaron a un observador participante. Los motivos que dificultaron el acceso de algunos artistas a las instancias de legitimación artística institucional del período, no están vinculados con las características formales de las obras, sino con la ideología que profesara, o a la que las instituciones sospecharan que adherían, los autores de esas obras.

Asimismo, debemos pensar estos indicios de censura en el marco de la Guerra Fría y la adhesión del gobierno argentino a la doctrina norteamericana de Seguridad Nacional, que identificaba en el comunismo al "enemigo interno". Como también, tener en cuenta que durante la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973) se eliminó la autonomía de las universidades, a las que la Junta de Comandantes veía como terreno propicio para la "infiltración marxista", y las protestas de los

jóvenes universitarios contra el avasallamiento a la autonomía universitaria fueron duramente reprimidas en diferentes puntos del país, que al igual que las de trabajadores.

En relación a lo mencionado, se considera que la censura del gobierno militar de Juan Carlos Onganía y la autodenominada Revolución Argentina funcionó como catalizador de prácticas de resistencia, entre las que se hallan las exposiciones de artes visuales realizadas en espacios alternativos a los museos (sala del Taller Nuestro Teatro) y espacios extra-artísticos (Sedes sindicales, actividades en barrios marginales de Mendoza)

Sin embargo, la censura institucional no fue el único factor de producción que condujo a los artistas a encontrar otros espacios de circulación y socialización de sus obras. Durante el período se dieron debates fluidos en torno a la práctica artística y al rol que el artista debía asumir durante estos años.
Estas estrategias de resistencia, deben ser pensadas en relación a la reorientación política que, desde mediados de los años 60, dio origen a la *nueva izquierda argentina* (Tortti, 2014) como así también a la búsqueda de un *arte para la revolución* (Longoni, 2014).

La combatividad de los trabajadores y las nuevas ideas que suscitó la Revolución cubana propició una reorientación política que condujo a: la revalorización del peronismo en términos de movimiento nacional-popular o movimiento de liberación nacional, el desencanto respecto de las estrategias parlamentarias que sostenían los partidos de la izquierda tradicional, la aparición de un ala combativa dentro del peronismo y el vuelco a la política de importantes sectores católicos (laicos y sacerdotes) impulsados por el espíritu del Concilio Vaticano II y la Teología de la Liberación (Tortti, 2014).
Este estado de situación se constituyó la *nueva izquierda* argentina, conformada por el conjunto de fuerzas sociales y políticas que protagonizó el ciclo de movilización y radicalización que incluyó estallidos sociales espontáneos, revuelta cultural y accionar guerrillero. Coincidieron en este movimiento contestatario expresiones de la protesta social, proyectos contrahegemónicos en el campo cultural y organizaciones políticas revolucionarias (Tortti, 2014).

En la región de Cuyo, este proceso se expresa en el estallido del 4 de abril de 1972, conocido como *Mendozazo*. En el mismo convergieron las luchas de distintos sectores de trabajadores, como el Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA), unión de obreros metalúrgicos, Asociación Bancaria, ferroviarios, trabajadores de la salud (ATSA), empleados públicos, Contratistas de Viñas y Frutales, empleados municipales, cementeros; pero también uniones vecinales[4], maestros, estudiantes universitarios y secundarios, que exigían negociaciones paritarias en un marco del 73% de inflación y encarecimiento del costo de vida al que se sumaban: el desacuerdo con la política salarial del gobernador interventor del Partido Demócrata, Francisco Gabrielli y el aumento del 300% de las tarifas eléctricas (Bertolotti, 2012; Rodriguez Agüero, 2014). A propósito de este período, Ana Longoni (2013; Longoni, Mestman, 1999) estudia el caso de un grupo de artistas porteños y rosarinos, y refiere a ellos como expresión del campo intelectual, y a este período como momento de confluencia del horizonte modernizador y el horizonte revolucionario. Asimismo, describe las tensiones y diálogos entre arte y política, a partir de cuatro ideas: la pérdida de legitimidad de las instituciones tradicionales del arte, el auge y caída de un circuito modernizador, y la ruptura con estas instancias de consagración, en favor de estrategias de intervención política más radicales (Longoni, 2013). A partir de estas ideas, la autora construye el concepto de "Arte para la revolución", caracterizado por pensar que la acción artística debe tener la eficacia de un acto político; el uso de la violencia como material artístico; la ruptura con las instituciones del arte y la apuesta por la ampliación del público a sectores masivos y populares.

En este sentido, debemos comprender las afirmaciones del grupo de 14 artistas que firman la carta publicada en Revista *Claves* que mencionamos anteriormente. Luego de su denuncia sobre el contexto institucional polémico en que acontecía el Certamen, destacan la labor de "aquellos que trabajan sin concesiones" y se refieren al arte como "actitud de compromiso frente al momento histórico y no reflejo de excelsitudes originadas en la torre de marfil" (Claves, 1973:32). Estas dan

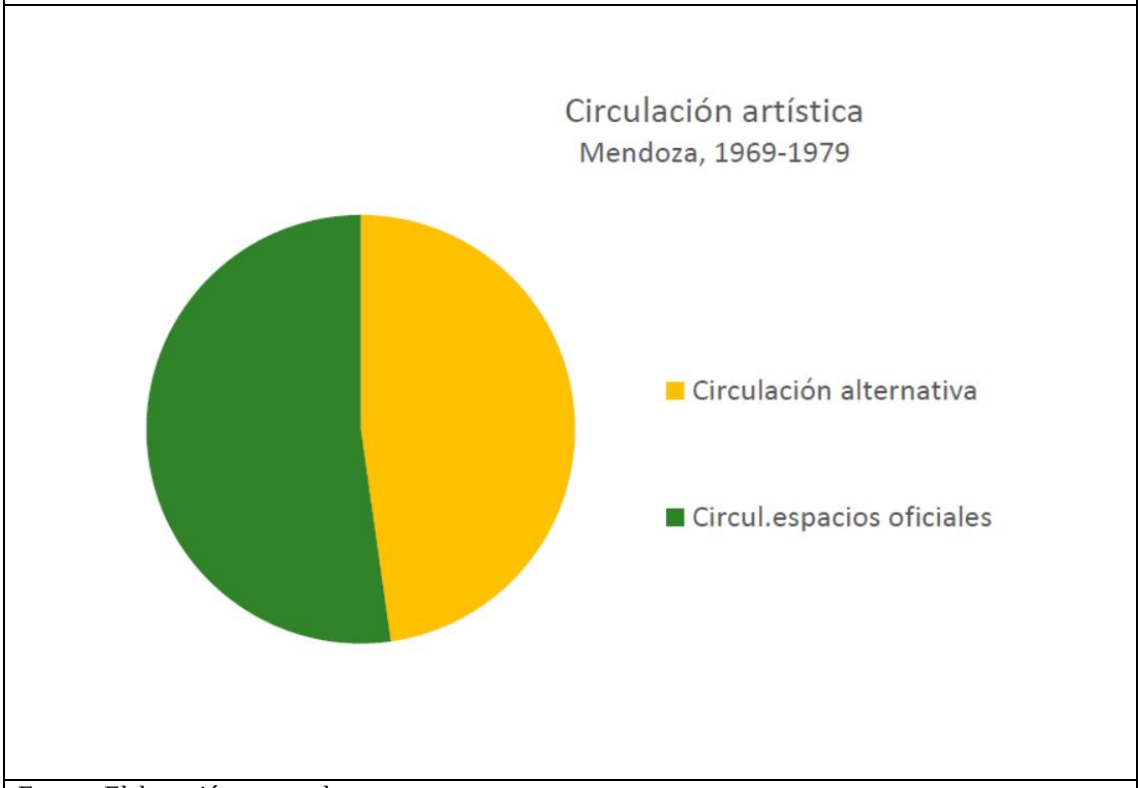
señales de la pérdida de legitimidad de las instituciones tradicionales del arte, el auge y caída de un circuito modernizador dentro del cual se halla el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

**Las estrategias de resistencia y el circuito alternativo**

Lo expuesto hasta el momento adquiere especial significación al confrontarse con los resultados del trabajo de campo. En éste se triangularon datos provenientes de distintas fuentes, escritas (catálogos de exposiciones individuales y colectivas acontecidas durante 1969-1979; revistas culturales, legajos de artistas, entre otras) y orales (entrevistas abiertas e individuales a artistas activos y reconocidos por su actividad ente 1969-1979).
Luego de relevar 70 exposiciones, individuales y colectivas de las que participaron 231 artistas, realizadas en un total de 13 espacios privados y públicos, se procedió a sistematizar los datos a partir de lo cual pudieron observarse algunas tendencias.

Algunas cuestiones a considerar partiendo de una distinción entre espacios oficiales, de auspicio institucional, y espacios alternativos a la circulación oficial, es que la cantidad de exposiciones realizadas en la totalidad de espacios oficiales durante el período apenas supera a la realizada en espacios alternativos (Ver Tabla Nº1). Asimismo, el desencanto para con las instituciones de campo artístico percibido en la declaración de los 14 artistas a propósito del Certamen Bienal, coincide con el inicio de un período de declive en las exposiciones en espacios institucionales (Ver Tabla Nº2) el cual tiene lugar a partir de 1972 y alcanza tu punto más bajo en 1975. Consideramos que dos fenómenos colaboraron en el declive de la circulación artística en espacios oficiales. Por un lado, la pérdida de legitimidad de las instituciones tradicionales del arte que señalaba Longoni (2013) y, por el otro, el impacto que adquiere el *Mendozazo* (1972) entre los artistas activos durante el período.

Tabla Nº1- Circulación artística en Mendoza 1969-1979




Fuente: Elaboración personal.

Las posibilidades de circulación estuvieron condicionadas por la censura y la represión, pero también hubo momentos en que fueron determinadas por las búsquedas de los propios artistas. Éstos optaron por espacios que tuvieran como eje fundamental el acercar el arte a la comunidad, entendida en términos amplios y en relación con los trabajadores.

Las dinámicas alternativas de circulación se clasificaron en torno a dos grandes grupos, uno caracterizado por la acumulación de capital económico y el otro por acumulación de capital simbólico. En el primero, que llamamos circuito comercial, se encuentran las galerías comerciales: Patiño Correa, Galería Tres, Genesy y, sobre el final del período, la Galería del Hotel Huentala y

Zulema Zoireff. Además, hallamos las exposiciones realizadas en sedes de entidades bancarias, como fueron las del Banco City, Banco Mendoza y Banco Crédito de Cuyo.

Por otro lado, se encuentra el circuito con predominancia de capital simbólico, que denominamos de un *arte para todos*, el cual se constituye a partir de las exposiciones realizadas con/en sindicatos, como las del Sindicato de Prensa (1974) y el Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (1973). Igualmente, corresponden a este circuito las actividades que los artistas realizaron conjunto con otras organizaciones en barrios, como las acciones que describió Gastón Alfaro en el Barrio San Martin y también las que relataron Iris Mabel Juárez, Luis Scafati y Drago Brajak. Del mismo modo que las actividades que se realizaron en el Taller Nuestro Teatro, que si bien no se correspondía a un lugar directamente sostenido por los trabajadores, compartían con los artistas que se mencionó el ideal de un *arte para todos.*

En principio, podríamos agrupar los espacios de circulación artística del período en torno a dos grandes grupos, uno con acumulación de capital económico, que denominaremos circuito comercial, y otro con mayor acumulación de capital específico, que denominaremos de un “arte para el pueblo”.

Tabla Nº2 – Exposiciones en espacios oficiales por año

Fuente: elaboración personal

**La creación de un circuito del "arte para el pueblo"**

Dentro de este circuito comprendemos las exposiciones que se realizaron en/con sindicatos, las realizadas en el Taller Nuestro Teatro y las acciones que los artistas desplegaron en distintos barrios de Mendoza. Este circuito toma especial centralidad, o una ponderación respecto de los espacios tradicionales de exposición y del circuito comercial, particularmente después del *Mendozazo*. A partir de 1973 comienzan a percibirse en el tono de las afirmaciones de los artistas a propósito de las exposiciones, o en las propias exposiciones un tono distinto respecto a años anteriores.

La alianza que los artistas trabaron con los trabajadores se vuelve distintiva de los años 70 y se concretiza en las exposiciones que tienen lugar en espacios extra-artísticos. Es necesario tener en cuenta las particularidades del período para comprender cómo los artistas se vieron interpelados por las movilizaciones obreras que surgieron al fragor los estallidos sociales de principios de los '70.

En este sentido, surge entre los artistas mendocinos el deseo de generar un acercamiento mayoritario a las artes, que se evidencia en las diversas actividades que los artistas desplegaron junto a distintas agrupaciones, en barrios o asentamientos urbanos en situación de precariedad económica. También el deseo de acompañar las luchas de los trabajadores desde la propia especificidad artística, como se observa en las exposiciones que se dieron en conjunto con sindicatos de trabajadores.

A mediados de junio de 1973, con motivo de celebrarse un año de la creación del Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (S.O.E.P.), se realizaron múltiples actos, entre ellos una exposición de artes visuales de la que participaron Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. La muestra conjunta se realizó en el salón de exposiciones del Diario *Mendoza* y fue inaugurada por el delegado de los trabajadores del sector público y el de los artistas, Abdón Góngora de SOEP, y Manuel Gil, representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Gil reseñó la personalidad de los expositores y los calificó como "avanzada genuina del proceso de cambio que se advierte, también en las manifestaciones plásticas que procuran llegar al pueblo" *Diario Mendoza*, domingo 17 de junio de 1973[5]). Por su parte, Góngora, agradeció la presencia de los artistas y manifestó que "el arte debe estar al servicio del pueblo y de su liberación" (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973[6]). Otro de los dirigentes de S.O.E.P, Juan Carlos Dolz, se refirió a la exposición haciendo énfasis en que "trabajadores y artistas o trabajadores de la cultura forman una sola unidad. El arte y el trabajo unificado –continuó- promoverán con seguridad el cambio que nuestra patria y nuestro pueblo necesitan" (Diario Mendoza, 15 de junio de 1973)

Nos interesa destacar el rol de los artistas como *trabajadores de la cultura*, en dos sentidos: por un lado, por parte del secretario de S.O.E.P quien los reconoce valiosos como compañeros en el proceso de transformación *que nuestra patria y nuestro pueblo necesitan*; y segundo en la actitud de consustanciarse en la definición de *trabajadores*.

[5] Este artículo del Diario Mendoza fue reproducido del Fondo Documental Chalo Tulián, actualmente bajo el resguardo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.
[6] Ídem.

Por otro lado, el posicionamiento que adoptan los propios artistas en esta exposición como *trabajadores de la cultura* puede leerse en la ausencia de descripciones de las piezas exhibidas, muy común en las reseñas periódicas de la época.

A tono con el espíritu de alianza entre trabajadores y artistas, o como los denominó Dolz "trabajadores de la cultura", encontramos la exposición realizada en el Sindicato de Prensa en octubre de 1974. De ella participaron exponiendo sus dibujos, pinturas, grabados y esculturas Gastón Alfaro, Luis Scafati, Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez y Chalo Tulián. Al igual que en la exposición-aniversario de SOEP, fue secretario general del Sindicato de Prensa, Ventura Pérez, quien inauguró la exposición. También se explayó sobre "conferir un sentido más amplio y actualizado al concepto de sindicalismo" y "servir como auténtico centro de irradiación cultural". Coincidieron con las expectativas de Pérez las artistas Sara Mansilla e Iris Mabel Juárez, que destacaron la actitud asumida por la entidad gremial de "facilitar la difusión artística", en contraste con un "medio limitado", donde tenían dificultades para exponer, pese a "trabajar con intensidad" (Diario *Los Andes*, 11 de octubre de 1974).

Tabla Nº 3 - Exposición aniversario SOEP (detalle artículo en Diario Mendoza)

Mendoza, viernes 15 de junio de 1973

Mendoza

Alfaro Tejón Tulián Scafati Brajak

Hoy a las 21 quedará inaugurada una muestra conjunta de los

**Exposición coniunta se**

ciones colectivas en Mendoza y San Juan. Ha trabajado en pro-

Fuente: Fondo documental Chalo Tulián (Museo Municipal Arte Moderno de Mendoza)

Por último, otro de los espacios de circulación alternativa a las instituciones tradicionales del arte mendocino, fue la sala del Taller Nuestro Teatro (T.N.T). Este espacio resulta central para comprender la circulación artística del período en relación a los debates y las trayectorias artísticas mendocinas, esto se debe a tres motivos. El primero de ellos fue la particular dinámica de funcionamiento de Nuestro Teatro, por la que su director Carlos Owens delega en los artistas la capacidad y responsabilidad de organizar exposiciones y les cede la sala de forma gratuita. A partir de ello la sala del T.N.T se distingue, por un lado, de la dinámica de las galerías comerciales que retenían el 30% del monto de la venta; y por el otro, de las dificultades que presentaban las autoridades interventoras de las instituciones formales del arte.

El segundo motivo es la centralidad de este espacio en la circulación del arte en Mendoza durante los años 70. Tanto por la cantidad de exposiciones y artista visuales que allí expusieron, como el prestigio de figuras como Carlos Alonso, Sergio Sergi, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, etc. También colaboran a la alta visibilidad social de este espacio en hecho de que allí confluían públicos de diversas actividades, tanto teatrales, como espectáculos musicales, proyección de películas y documentales o en la celebración del Certamen Literario.

El tercer motivo, es el dramático cierre de este espacio. El mismo resultó blanco de un atentado propiciado por el Comando Anticomunista de Mendoza, brazo local de la Alianza Anticomunista Argentina que entre 1974-1976 asesinó a militantes del Partido Comunista y de la Tendencia Revolucionaria del peronismo, principalmente Montoneros.

Este suceso, ocurrido el 24 de setiembre de 1974, produce un quiebre en las dinámicas de socialización del arte mendocino, y de la sociedad en su conjunto. Puntualmente, en el campo artístico puede pensarse como el cese de un período caracterizado por la expectativa revolucionaria y deseo de vincularse a sectores más amplios de la población, y el comienzo de otro ciclo, en que la circulación artística se restringe únicamente a las exposiciones realizadas en instituciones oficiales del arte en Mendoza, principalmente el

Museo Municipal de Arte Moderno.

El atentado al TNT fue parte de una sucesión de acciones represivas por parte del Comando Anticomunista de Mendoza, que anticipan el plan sistemático de exterminio implementado en toda la República Argentina, a partir de marzo de 1976, bajo la dictadura del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

Esto explica el alza que se produce en las exposiciones realizadas en espacios oficiales a partir de 1977 (ver tabla). El circuito institucional se vuelve el único durante la dictadura, dado que los sindicatos son intervenidos y los espacios asociados a sectores de la izquierda, que propiciaban actividades de espíritu horizontalista, corrieron destinos similares a la sala de Nuestro Teatro.

**Conclusiones**

Es necesario recalcar que los debates y las trayectorias que constituyen los procesos de reconocimiento del arte mendocino durante los setenta, se construyeron al ritmo de la represión, la censura y el accionar coercitivo de las Fuerzas de Seguridad. Todo esto, sin restarle fuerzas a su apuesta por un *arte para la revolución*.

Las acciones que los artistas como *trabajadores de la cultura* realizaron en pos de un arte al servicio del pueblo, deben ser entendidas como tomas de posición que evidencian que el microcosmos de las artes visuales mendocinas en los setenta estuvo –al igual que el del teatro- atravesado por las disputas propias de un momento convulsionado de la historia argentina.

Asimismo, en los testimonios de la época existe entre los artistas una autopercepción de consustanciación entre artistas visuales y trabajadores del estado; ambos se reconocen mutuamente como trabajadores, parte de la misma esencia obrera y encolumnados tras la misión de equidad social que enuncian tan urgente como próxima.

**Bibliografía**

Bourdieu, Pierre (1990) “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. En *Criterios*, n° 25-28,20-42. La Habana.

Bertolotti, M. Florencia et alt. (2012) *El Mendozazo. Herramientas de rebeldía*. Mendoza: EDIUNC

Chiavazza, Pablo (2013) “Provincianismo y Panamericanismo en un museo del interior argentino. El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del 60” en AA.VV AA.VV. *Mendoza y su arte en la década del 60. Frente a las vanguardias nacionales e internacionales*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 223-248

Clark, Timothy. (1981). Sobre la historia social del arte. En T. Clark, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.

Diario *Los Andes* (11 de octubre de 1974) “Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado”, Mendoza.

Dolinko, Silvia (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

Herrera, María José (1999) “VIII. Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción” en J.E. Burucúa, dir. *Arte, sociedad y política. Vol. II*. Buenos Aires: Sudamericana. 119-173

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (1999) “Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una "nueva estética" argentina, 1968” en Pucciarelli, A. (ed.), *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires, EUDEBA, pp.236-264

Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Rodríguez Agüero, Laura. (2014). “Centralización de la represión, violencia paraestatal y redes internacionales represivas en la Mendoza predictatorial”. En *Sociohistórica*, n° 33. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2014n33a02>

Traba, Marta (1973) *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*. México: Siglo XXI.

Tortti, María Cristina, dir. (2014) *La nueva izquierda argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*. Rosario: Prohistoria.