

Memoria y postdictadura: *los museos de arte de Mendoza (1983-1989)*



Museo Carlos Alonso-
Mansión Stoppel,
Mendoza/Argentina, 2022,
fotografía de Marcelo
Álvarez (detalle).

María del Rosario Zavala

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad Nacional de Cuyo/Argentina (UnCuyo), Professora da Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da UnCuyo. mrosarioza@gmail.com

Memoria y postdictadura: los museos de arte de Mendoza (1983-1989)

Memory and post-dictatorship: the art museums of Mendoza (1983-1989)

María del Rosario Zavala

RESUMEN

En el vínculo interdisciplinario sobre arte y sociedad, este trabajo se propone indagar en los museos de arte para problematizar los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria en la postdictadura mendocina durante el primer gobierno democrático (1983-1989). En este sentido, a partir de comprender que las prácticas artísticas se desarrollan en un mundo del arte como una red de cooperaciones variables y flexibles, se desarrolla una investigación documental para obtener una descripción densa de las actividades programadas durante el período por los principales museos de arte locales para lograr algunas reflexiones sobre la construcción de la memoria.

PALABRAS CLAVE: museos de arte de Mendoza; postdictadura; memoria.

ABSTRACT

Within the interdisciplinary nexus of art and society, this work aims to investigate art museums to examine the connections between art management and memory management in post-dictatorship Mendoza during the first democratic government (1983-1989). In this sense, understanding that artistic practices unfold within an art world as a network of variable and flexible collaborations, a documentary investigation is conducted to obtain a dense description of the activities programmed during the period by the main local art museums, in order to achieve some reflections on the construction of memory.

KEYWORDS: art museums of Mendoza; post-dictatorship; memory.



En Mendoza, distintos espacios de arte, centros culturales, museos, salas de exposición y galerías propiamente dichas, son actores estratégicos para comprender los desafíos que se presentan a lo largo del tiempo dentro del mundo del arte local. Principalmente, dos instituciones se destacan fuertemente, cada una con rasgos distintivos. En primer lugar, el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader (MPBAEG-CF), lleva una trayectoria de más de 70 años, de los cuales, durante un largo tiempo fue el único museo de arte de gestión pública provincial.¹ Este museo es reconocido por albergar la mayor colección del artista Fernando Fader, a quien debe su nombre; además, desde sus inicios, cumple el rol en la promoción del patrimonio artístico, a través del premio más destacado de la plástica regional, el Salón Vendimia, uno de los aspectos que lo llevan a distinguirse como la institución de consagración y legitimación de artistas en el mundo del arte local. Mientras

¹ Ya que recién en 2008 la Secretaría de Cultura provincial inauguró la segunda sala museo para la provincia, el Museo Carlos Alonso-Mansión Stoppel, ubicado en la Ciudad de Mendoza.

que aquel se emplaza en el paisaje tradicional mendocino, en una zona caracterizada por los viñedos, en contraste, en plena ciudad se emplaza el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), destacando la urbanidad y el sentido cosmopolita del arte moderno y contemporáneo. Desde fines de los años 60, este museo desarrolla una activa programación sobre actividades de exposición y muestra, pero también de otras actividades, asumiendo un rol de centro cultural; aspectos que lo caracterizan como espacio joven y promotor de innovaciones artísticas, durante un largo tiempo, se definió como la puerta de ingreso al mundo del arte local. Así, mientras uno habilita la el acceso y circulación, el otro, legítima y consagra a obras y artistas dentro del arte de Mendoza y la región.

A estos, se suman otros espacios que amplían el mapa de los espacios de arte locales, entre los que se destaca el Museo de Bellas Artes Biblioteca M. Moreno de San Rafael, el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), en funcionamiento desde 1998 y cuya primera directora fue la museóloga Ana María Álvarez, ex directora del MMAMM, también el Museo Universitario de Arte, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, encargado de albergar y proyectar el patrimonio artístico visual de la universidad. Por otra parte, dentro de la región Cuyo, Mendoza es la provincia donde más tempranamente se institucionalizaron las artes visuales, con el Museo Provincial de Bellas Artes (1928), la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) y la Academia Nacional de Bellas Artes (1939), convirtiéndose en un centro de profesionalización de las artes visuales desde donde se proyectan referentes de este mundo particular. Por tales argumentos, estudiar estos temas implica adentrarse en una serie de cuestiones relativas a los modos de hacer, a las estrategias de circulación y a las distintas formas de participación en el mundo del arte local.

Con el retorno a la democracia en 1983 la sociedad argentina, en general, vivió procesos de cambio que se manifestaron a través de distintas prácticas y representaciones. El cambio del orden, las resignificaciones, la transición, la inestabilidad y la crisis, hicieron de este periodo un complejo entramado que no sólo fue un paso de dictadura a democracia, sino una fase de experiencias extremas. En un país convulsionado por reacomodamientos sociales, políticos y culturales, las instituciones del arte y sus prácticas se transformaron, algunas de manera parcial, otras más radicalmente, al punto de producir nuevas convenciones y modalidades artísticas. Si bien este proceso se dio a nivel nacional, en Mendoza el mundo del arte adquirió modalidades particulares que requieren ser atendidas. Así, en el cruce con los estudios sobre arte y sociedad, entre las múltiples elecciones, nos enfocamos en los modos de gestión de las prácticas artísticas en los principales museos de arte de Mendoza en la postdictadura. A partir de una premisa: la institución museo es un dispositivo de la memoria social y cultural de una comunidad en particular.

Podemos abordar al museo de arte como una “institución consciente”², un espacio cultural que desempeña un rol social, donde lo artístico es su objeto de trabajo, que media entre patrimonio y comunidad, al avalar que los objetos que alberga y exhibe son obras de arte. De manera que la exhibición en un

² CASTILLA, Américo. Una política cultural para los museos de Argentina. 2003. Disponible en <http://museosdesantafe.com.ar/descargas/35_texto14.pdf>. Acceso en 20 jul. 2024.

museo de arte se orienta a la contemplación, una experiencia estética plena, como objetivo principal, pero también, a partir de dicha experiencia, como patrimonio instituido. Los objetos exhibidos en un museo de arte detentan un valor único, en la medida que colaboran a la construcción de modelos, discursos y convenciones respecto a qué es arte, valoración que se torna oficial, pues, generalmente, es ese arte el que se estudia y promueve cultural y socialmente. En una concepción contemporánea, el museo como agente democratizador de cultura, puede concebirse como un espacio de construcción de ciudadanía, a partir del criterio accesibilidad, en la medida en que opera, entre patrimonio y visitantes, como un canal de comunicación.³ Los museos, como espacios sociales intencionados, representan, mantienen y ponen en valor aquellos elementos que ciertos grupos estiman significativos y representativos de su cultura e identidad, participantes de sus configuraciones. También sitúan cierta voluntad de resguardar, transmitir y reivindicar determinados capitales materiales, simbólicos y culturales que den cuenta de un pasado y una historia en común.

Por lo tanto, a partir de la descripción de la programación de actividades, un documento clave para las agendas de los museos, observamos las mediaciones establecidas entre los museos de arte Fader y Arte Moderno, sus actividades y el proceso de reconstrucción democrática, a partir de la relación arte y memoria en la postdictadura; proponemos la adjetivación emprendedoras para estas instituciones, a partir de algunas de sus actividades programadas y, procuramos algunas caracterizaciones del arte que circuló por estas instituciones en postdictadura.

Hablar de postdictadura nos lleva a problematizar la palabra transición, aquella que refiere a un proceso controlado de regularización del cambio político y social hacia la democratización. Aunque con dicho concepto suceden algunos equívocos y resquemores en el corte de lo post, que marca un después de la dictadura cívico-militar. Entonces la idea de postdictadura amplía la dualidad transición/postdictadura, para dotar de sentido a la complicada etapa dada entre dictadura y democracia. Más allá de los cuestionamientos semánticos, ambos términos refieren a legados de las dictaduras en los procesos democráticos posteriores, marca el énfasis en lo residual, “residualidad de las trazas de la dictadura”⁴, para describir el paisaje social, político y cultural sobre el cual recortar el análisis.

La postdictadura, como experiencia, se asocia a las figuras de la pérdida, ausencia y desaparición, del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que lo mantiene en una versión inacabada, transicional. A la vez, las imágenes que se configuran en esta escena cobran una fuerza movilizadora de historicidad, como lucha de sentidos, pues lleva consigo la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa, a ser explorada en nuevas direcciones simbólicas. Entonces, la postdictadura restableció el orden democrático/representativo como un modo legítimo de gobierno. En este sentido, se habilitó un nuevo campo para la intervención del arte en el marco de los procesos de simbolización, sobre las prácticas transformadoras en el campo artístico y cultural y en la reestructuración de las redes de sociali-

³ Cf. DECARLI, Georgina. *Un museo sostenible*. San José: Unesco, 2004.

⁴ RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998, p. 16.

zación, donde los lazos entre cultura, política y democracia perfilan el tratamiento de una dimensión más compleja de la problemática social.

En términos generales, tras el fin de la dictadura en la Argentina se perfila un nuevo paradigma de acción cultural que integra nuevas dinámicas culturales en un sentido democrático. Como afirma Wortman, “el vínculo entre cultura y política en Argentina adoptó nuevas significaciones en los años optimistas de la transición democrática”.⁵ Desde su lanzamiento como candidato presidencial y durante toda su campaña, Alfonsín se rodeará de intelectuales especializados para discutir la política cultural.⁶ Así, el nuevo gobierno democrático promoverá una política cultural basada en lo popular, la democratización, la descentralización del poder y se fundó sobre la base del valor de los derechos humanos tras los efectos de la dictadura. Todas las áreas y entes culturales debían rescatar y salvaguardar los derechos de los/as trabajadores culturales en todos sus órdenes y también, promovieron la libertad en todas las manifestaciones culturales. Cuestiones que se condensan en una característica de la cultura de los años 80, “el destape”. En Mendoza, el auge democrático se enmarca en la recuperación del quehacer cultural, en la misma línea que la propuesta nacional. Bajo el ala del Ministerio de Cultura y Educación, la Subsecretaría, a cargo de Damián Sánchez (músico), se propone como un ente que medie y regule entre las direcciones de cultura municipales y los organismos nacionales. Por otra parte, la idea era reactivar la actividad cultural reivindicando a quienes habían sido censurados en el periodo de dictadura.

Considerando lo planteado hasta ahora, este trabajo se centra en la relación entre museos de arte, memoria y postdictadura, en el proceso de redemocratización a partir de 1983 en Mendoza. Nuestro punto de partida es la sociología. En el camino que el arte va abriendo, ésta se presta para ofrecer innovadores aportes en su conocimiento. Si bien son varios los temas que pueden abrirse al debate, este trabajo propone indagar sobre las gestiones de los museos de arte locales y a través de sus modalidades de funcionamiento, sus estrategias y los objetos y prácticas que se exhiben en su interior, es decir, el modo como fue el mundo del arte durante la postdictadura.

Musealidad: el trabajo con las fuentes

Un mundo del arte deposita en el museo un rol que define y asigna características a los entendimientos comunes dentro del mismo. Un museo de arte pone en funcionamiento a todo el circuito del arte (producción, circulación y consumo) al que se vincula, como parte de un entramado de complejas relaciones y roles; además, es parte de las prácticas rituales sobre testimonios de los restos de la sociedad. En su naturaleza dialéctica, un museo celebra el

⁵ WORTMAN, Ana. El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En: MATO, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: Clacso, 2001, p. 253.

⁶ El taller de cultura y medios de comunicación social se formó, entre otros, por Marcos Aguinis, Manuel Antin, Hebe Clementi, Carlos Gorostiza, Luis Alberto Melograno Lacuna, Pacho O'Donnell, Luis Torres Agüero. Véase TORRES AGÜERO, Luis y GREGORICH, Luis (coords.). *Cultura y democracia: documentos de trabajo del taller de cultura y medios de comunicación*, Buenos Aires: Centro de Participación Política, 1983.



pasado para el futuro, “sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado – con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido – y como sede de posibles resurrecciones, bien que, mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador”.⁷ Entonces este lugar actúa sosteniendo distintas memorias con cierto sentido de permanencia, pues “no hay memoria espontánea, [...] hay que crear archivos, [...] hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales.”⁸

Entonces, abordar al museo como lugar de memoria, nos permite pensar en términos de “musealidad”⁹, para establecer interrelaciones entre procesos de asociación y de connotación que permiten percibir con integridad los valores patrimoniales. La musealidad aparece desde la museología crítica, como un abordaje enfocado en las cualidades no materiales del objeto o de los conjuntos del patrimonio del museo en referencia a su contexto histórico, social, político y económico, es decir que es propiedad de tales objetos documentar y resguardar una realidad en otra. Es dentro del museo que un objeto adquiere dicha cualidad inmanente, que permite identificar información de tipo científica, a ser leída a partir de la observación fáctica y a la vez, información cultural, que se configura de acuerdo con el sistema de valores de la estructura ética, política y estética en torno a estos. Esas informaciones nos sirven para pensar los objetos como partes de la/s memoria/s patrimonial/es, que se transforman en información cultural para un colectivo de la sociedad; y que se liga a ésta no sólo por lo que ese objeto representa, sino por sus condiciones materiales. Así, la musealidad aparece para evidenciar la necesidad de construir patrimonio tanto material como inmaterial para resguardar las significaciones culturales de una sociedad.

Los documentos conservados en los archivos de los museos son fuentes de información de primera mano que contribuyen a la investigación científica y a la producción de conocimiento. La naturaleza del documento de archivo sirve para considerarlo como fuente de información archivística. Desde esta perspectiva, el estudio de los documentos relevados se constituye como un recurso clave para nuestro trabajo. Por tanto, entendemos a los documentos como cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social.

Las fuentes documentales son el elemento metodológico clave. Y entre las opciones, se hace foco en la programación de actividades, un documento del museo donde se registran tipos de actividad, su duración, las características y participantes de la misma; ésta funciona como una red donde se ponen en juego quienes algo tienen que ver con el arte y permite rastrear y visibilizar modalidades y vínculos al interior de dicho mundo. En el relato que se presenta sobre el mundo del arte de Mendoza, la programación de actividades de los museos permite profundizar sobre los vínculos entre los modos de gestión

⁷ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memorias en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001, p. 45.

⁸ NORA, Pierre. Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. En: *Les lieux de mémoire: tome 1: la République*. Paris: Gallimard, 1984, p. 23.

⁹ MAROEVIC, Ivo. El rol de la musealidad en la preservación de la memoria. *Memorias del VI Encuentro Regional del Icofom-CAM*, Cuenca, s./d.

de las prácticas artísticas y las de memoria en el proceso de redemocratización, orientando la mirada social hacia los documentos que estos archivan.

En consecuencia, se trata de un análisis documental que orienta sus interpretaciones sobre un mundo del arte local que reviste complejidades de poca indagación. Al hablar de arte y sociedad, nos proponemos asumir una posición pluralista en términos epistemológicos, y social, en cuanto al problema a analizar, que negocia entre valoraciones intra-artísticas y explicaciones externas de la obra de arte y los movimientos artísticos.¹⁰ Entonces nuestra investigación se sitúa en un nivel descriptivo, porque trata de rescatar el carácter interpretativo, pormenorizado y en profundidad de una circunstancia particular. Una descripción densa que busca interpretar lo observado sobre la realidad social.

Museos emprendedores: actividades artísticas en democracia

Elizabeth Jelin realiza una analogía entre los moral entrepreneurs de Becker y lo que ella llama “emprendedores de la memoria”.¹¹ En el campo de luchas de sentido, son emprendedores/as quienes realizan acciones concretas para alcanzar el reconocimiento y legitimidad de su versión del pasado y son quienes llaman la atención del público hacia esos asuntos considerados de interés. En definitiva, un/a emprendedor/a es alguien que se compromete e involucra con una causa y lo hace de manera creativa.

Dicha analogía podría trasladarse a nuestro caso. Mientras que un museo garantiza la preservación de un determinado patrimonio, se convierte en un promotor de la cultura en términos materiales e inmateriales. Es decir, los museos poseen colecciones y su tarea es conservarlas en beneficio de la comunidad a la que pertenecen. De ahí que, a través de sus actividades, asumen un rol emprendedor.

En sus formas, son actividades típicas de un museo de arte, exposiciones y actividades de extensión. Entonces, la caracterización de las actividades promovidas por los museos se da por sus contenidos asociados a la modalidad y también por el tipo de participantes en las mismas, lo que, de alguna manera, refleja particularidades de un período.

Esas instituciones, al conseguir una adjetivación de emprendedoras de memoria, asumen un rol como formadoras del sentido sobre el pasado. En el imaginario de quienes participaron de estos museos, se encuentra una identificación entre actividad y democracia. En general, de este listado, para Arte Moderno se reconocen las muestras de Arte por los Derechos Humanos en Cuyo (1984), Arte y Juventud (1985), Jóvenes artistas en la Casa de Fader (1987) y No Convencional. Expresiones artísticas experimentales (1985-98), como una condensación entre propuestas al mundo del arte y al contexto social en general. Mientras que para el Museo Fader, ocurre una identificación sobre la asunción de José Martí en diciembre de 1983, un evento de repercusión mediática que plantea un quiebre en la modalidad de gestión del museo y las actividades de convocatoria popular como el Paseo cultural de la familia

¹⁰ Cf. ZOLBERG, Vera. *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

¹¹ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 48.

(1983-85) y los encuentros al aire libre de artistas. Consolidada como rememoración del mundo del arte, cada una de estas actividades, al relocalizarse en el contexto de postdictadura, asume un uso público y político que se hace de la memoria (tabla 1).

Tabla 1. Actividades de la programación de actividades de los museos de arte¹²

Fecha	Museo	Nombre de la actividad
12/1983	MPBAEG-CF	Asunción nuevo director: José Martí
04-11/1984	MPBAEG-CF	Paseo cultural de la familia
09/1984	MMAMM	Afiches por la paz. Ciclo itinerante del Consejo Argentino por la paz
09/1984	MMAMM	Recitales a beneficio del PAN (Programa Alimentario Nacional)
11/1984	MMAMM	Muestra de arte por los derechos humanos en Cuyo
05-11/1985	MPBAEG-CF	Paseo cultural de la familia
08/1985	MMAMM	Arte y juventud. Muestra interdisciplinaria
11/1985	MMAMM	Muestra No Convencional. Expresiones artísticas experimentales
11/1985	MMAMM	Encuentros en el arte al aire libre
08/1986	MMAMM	“XIX aniversario del MMAMM”. Incorporación de obras donadas
09/1986	MMAMM	Muestra interdisciplinaria El niño y el arte
11/1986	MMAMM	1º Congreso de museos mendocinos: Museos y futuro del patrimonio: señal alerta. En adhesión a la XIV del ICOM
08/1987		Muestra Jóvenes artistas en Casa Fader
09/1987	MPBAEG-CF	Encuentro de jóvenes artistas en los jardines del Fader
11/1987	MPBAEG-CF	Retrospectiva de Luis Quesada
02/1988	MPBAEG-CF	Festejos vendimiales en la Casa Fader
03/1989	MMAMM	Julio Le Parc en Mendoza
10/1989	MPBAEG-CF	VI encuentro nacional de directores de museo: Los museos como generadores de cultura e instrumentos para la educación

¹² Listado extraído de la Matriz de relevamiento de actividades programadas de los Museos Fader y Arte Moderno de Mendoza. Véase ZAVALA, María del Rosario. *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) – UnCuyo, Mendoza, 2017.

Aunque las gestiones de la política cultural muestran inestabilidad a lo largo del periodo, la idea “la cultura es de todos” se convertiría en un lema institucionalizado en la democracia. En este sentido, los museos también intervinieron restableciendo redes de cooperación en el mundo del arte, en amplios niveles, que intensifican su rol comunicativo y, por ende, educativo, que se refleja en la participación, producción o adhesión a eventos sobre políticas culturales en general y de museos en particular.

Por otra parte, el estado de sitio durante la última dictadura cívico-militar impuso restricciones a la vida social en los espacios públicos, así las prácticas artísticas tuvieron una suerte de repliegue hacia el interior, pero con el retorno de la democracia estas actividades también se vincularon a nuevas espacialidades, al aire libre, el paseo o el desplazamiento de las actividades a otras sedes como escuelas, las vidrieras del Banco Mendoza o el traslado de obras a otras sedes públicas departamentales, implican nuevas formas de pensar el alcance territorial del museo, para la construcción de redes de cooperación con otros/as participantes que hasta el momento no accedían a las actividades realizadas dentro de los límites espaciales del edificio, llegando a nuevos públicos locales fundamentalmente, sobre todo con el uso de los espacios exteriores, la plaza en el caso del MMAMM o los jardines en el caso del Museo Fader, demuestran cierta apertura a nuevos públicos, que en los 90 iría hacia la hibridez de lo masivo.

Sobre todo, con la reapertura democrática, se incorporan al espacio institucional y público lenguajes y formas artísticas performáticas. Estilos y modalidades de las que resultan objetos y prácticas como dispositivos en los que ocurre una simbiosis entre ética y estética.¹³ En esos años los/as artistas se agrupan, trabajan en colaboración, realizan distintas producciones ya sean estos de carácter teatral, de diseño gráfico o de vestuario, que se condensan en una obra no uniforme, no lineal y directa, más bien explosiva y desorganizada como una modalidad de resistencia, que permite ejercer la absoluta libertad de las formas sensibles, tras los años de disciplinamiento del sistema represivo que comenzaba a desarmarse.

La transición va de la represión al destape, de lo individual a lo grupal, de la aceptación al debate y la reflexión, cuestiones sobre las que el mundo del arte, entre fervor y moderación, propone modalidades y contenidos que luego adopta como convención. En este contexto efervescente, las artes plásticas y visuales experimentaron una conjunción de estilos, lenguajes y prácticas artísticas, en cierto modo “Los años Ochenta se caracterizaron por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de antiguas tendencias” como un rasgo distintivo que se visibiliza a través de retrospectivas hacia el “arte de los 80”.¹⁴

Al mismo tiempo, los museos comenzaron a incorporar fuertemente en sus actividades actores/as sociales que hasta el momento se encontraban confinados/as al ámbito privado. La juventud se convierte en una consigna a atender, en vistas del auge democrático y la renovación cultural como lema. Joven y artista figuraban en la auspiciosa primavera; “juventud, que había



¹³ Cf. BELL, Vicky. *The art of post-dictatorship: ethics and aesthetics in transitional Argentina*. Nueva York: Routledge/Glasshouse, 2014.

¹⁴ Los primeros años. *Escenas de los 80*, Buenos Aires, Fundación Proa, s./d., s./p.

sido sinónimo de subversión hasta ese entonces mutaba con un valor agregado para los nuevos tiempos. Los artistas jóvenes ahora eran llamados a ocupar espacios antes vedados. Y así lo hicieron”.¹⁵ En el proceso mundial de jerarquización de la juventud, ya que las Naciones Unidas celebraron en 1985 el primer Año Internacional de la Juventud, ésta se convierte en un actor y modelo cultural, que en nuestro país adquirió ribetes propios, determinados por el contexto de postdictadura, identificando lo joven con el nuevo orden democrático.

En este clima, el MMAMM desde la reinstitucionalización de la democracia, con la dirección de Ana María Álvarez, realiza convocatorias destinadas a artistas jóvenes: Arte y juventud, Arte y derechos humanos, No Con y Recitales de rock, entre otras. Estas instancias no sólo convocan a jóvenes a exponer, sino fundamentalmente, los/as incorpora como colaboradores/as en la organización de los eventos, al punto que se amplían las formas de trabajo del museo a través de las mesas de trabajo, que producen el evento y tras éste, realizan a una puesta en común sobre los resultados. Fundamentalmente, estas estrategias horizontales y democráticas se llevan a cabo durante los primeros años de recuperación del régimen y luego, hacia finales del período el interés sobre la juventud vira hacia identificar los roles de artistas en el mundo del arte y sus circuitos de consagración (premios, circulación, capacitación, entre otros).

El Museo Fader también realizó algunas convocatorias a jóvenes a través de encuentros o la apertura del espacio joven para algunos salones. Pero, principalmente, este museo mantiene su misión consagradora de los/as artistas, ampliando las ternas premiadas para el Salón Vendimia; y, por otra parte, se enfoca en actividades pedagógicas dirigidas a las infancias: reproducciones didácticas, el museo en la escuela y visitas guiadas dirigidas a escuelas; también, con la apertura al público nuevo: los paseos culturales, el uso de los jardines, muestras retrospectivas, son un ejemplo de ello.

Las juventudes trabajan de forma colectiva, como una reacción a la estética academicista y la representación romántica de artistas. Intervenciones, performances e instalaciones, se reproducen en distintos espacios públicos, donde se incluyen los museos. Además de jóvenes, agrupados/as para crear obra, entonces, emergen los grupos con identidad colectiva (un nombre o una consigna), como actores/as sociales en el mundo del arte. La figura del/a artista creando de forma aislada se vio desplazada por su rol colectivo.¹⁶ Los grupos no perduran por mucho tiempo, de hecho, los/as artistas transitan por varios de estos, produciendo obra colectiva. Trabajar en grupo fue una constante.

Desde estas caracterizaciones dadas por los sentidos que adquieren estas actividades, se pone en juego el rol de los museos de arte asociados a un adjetivo: emprendedores, catalogados a partir de su correspondencia al contexto, emprendedores de memoria. Las actividades artísticas se centran en consignas propias del régimen democrático, que otorgó una nueva fisonomía a los contenidos típicos de los museos de arte. Con la intención de una tarea

¹⁵ USUBIAGA, Viviana. Imágenes de la Argentina en la postdictadura. *Ramona: Revista de Artes Visuales*, n. 23, Buenos Aires, 2002, p. 20.

¹⁶ Cf. GIUNTA, Andrea. *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

reparadora que cabía al proyecto cultural, las prácticas artísticas emergen oponiendo la libertad de las formas al anterior disciplinamiento dictatorial y abarcan todos los espacios en los que se incluyeron en estos museos.

Entonces, dentro de sus programaciones los museos de arte resignificaron, ampliando o modificando, sus contenidos entre pluralismo y libertad de expresión. Conjunciones tales como arte y derechos humanos, arte y juventud o caracterizaciones como experimentaciones artísticas, aparecen a modo de signos de esta amplitud en los contenidos. También la interdisciplinariedad o lo didáctico, intensifican el perfil de las modalidades. Además, el carácter popular y la alta convocatoria de las actividades.

Artistas, objetos y prácticas artísticas: arte en postdictadura

Existen experiencias socio-visuales que se constituyen en el equipamiento mental de una sociedad. Se conforman capacidades visuales compartidas, como inclinaciones y disposiciones para ver de un modo común el arte producido en un momento dado. Estas tendencias generan interpretaciones comunes dentro de un mundo del arte que construye significaciones con relación a su contexto social, pero también para otros estadios de la sociedad, otros momentos, donde la mirada tiende a ver tales producciones de modo mancomunado. Así se retoma la relación entre obra producida y obra recibida planteada por Furió¹⁷, donde los museos median a partir de la exhibición, aquella obra que, montada durante un tiempo en el espacio museal, alcanza un reconocimiento legítimo dentro del mundo del arte. Los museos consagran el valor de una obra y aportan a la reputación del/a artista a través de distintos mecanismos: la adquisición de la obra, los galardones, las muestras exposiciones y homenaje y la infraestructura que se monta en torno a ésta, que se van registrando en la programación de actividades. De este modo, la mirada se enfoca en las obras exhibidas como imágenes que configuran la memoria cultural y colectiva de la postdictadura a través de sus cualidades y características. En este punto, aunque partimos de sus condiciones de circulación, nos centramos en la producción artística.

Por eso, al visibilizar las obras exhibidas en los museos de arte de Mendoza durante la postdictadura, se pueden agrupar tres tendencias artísticas a la que se vinculan los/as artistas, en identificaciones propias del periodo en el mundo del arte local. A lo largo del siglo XX diversos/as artistas con diferentes enfoques emergen, se forman y consagran con la idea de construir una cultura estética regional. Desde la primera vanguardia local llamada nueva sensibilidad (1930), pasando por segundas generaciones de posguerra, también a través de las disputas por el control del canon artístico entre la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes, y, entre las conductas de artistas conservadores/as, progresistas y críticos/as independientes, el proyecto poético por una pintura nacional se consolida en una tradición plástica propia.¹⁸

¹⁷ Véase FURIÓ, Vincenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2012.

¹⁸ Cf. ZALAZAR, Oscar. La crítica de arte: desde la "pintura nacional" a los actuales desafíos de la globalización. *Huellas*, n. 3, Barranquilla, 2003, p. 49.

De modo que la primera identificación se denomina “tradición plástica local” y agrupa distintos/as artistas que participaron de actividades desarrolladas en los museos Fader y Arte Moderno. Ésta no es una calificación generacional, ni de espacio de formación, sino netamente se asocia a la poética común. A través de las exposiciones, los/as adherentes a esta tendencia atraviesan un momento de reconocimiento y consagración, al romper con las prácticas censoras del régimen anterior, como de la propia autocensura estratégica para la sobrevivencia.

A nivel nacional, los 80 implican el retorno a la pintura, a través de la nueva imagen, la pintura salvaje y las relecturas de la “transvanguardia italiana”¹⁹, en Mendoza, los lenguajes propios de la plástica (pintura principalmente, luego grabado, dibujo y escultura) predominan en la producción de arte. Y ya hacia el final de la década, cuando en el mundo del arte emergen manobras para la exportación del arte argentino, son los/as discípulos/as de esta poética los que comienzan a circular, al tiempo que los/as consagrados/as ocupan mayoritariamente las programaciones de los museos con incorporaciones de obra al acervo de cada uno y un plan de puesta en valor de estos/as a través de exposiciones retrospectivas individuales y colectivas con características comunes: la infraestructura montada en torno a la muestra, el destaque de la figura, el énfasis en la reputación y la trayectoria en el “arte mendocino”.

Frente a las experiencias del nuevo marco democrático, si bien hay variaciones en la conformación de la trayectoria del/a artista, prima de esta tendencia la condición formal, el sentido estético de lo local plasmado en la obra y el espíritu modernista. Ésta se constituye como un modo de hacer el arte en Mendoza, respaldado sobre figuras modélicas de artistas desde principios del siglo XX y aunque produce ciertas variaciones en el concepto y las técnicas, mantiene ese sentido esencial. Así la tradición plástica local se convierte en una tendencia consolidada que convive con modalidades de experimentación en la plástica y también con prácticas innovadoras, como las instalaciones y la producción colectiva de obra.

Por ella, se identifica un segundo agrupamiento de aquellos/as artistas partícipes de una producción reconocida como “experimentación artística”. La misma se orienta hacia prácticas artísticas modernas que se constituyen sobre la necesidad de un lenguaje plástico puro, caracterizada por una nueva productividad que incorpora la renovación y la puesta en crisis de elementos mágicos, románticos, como parte del proceso artístico. Aunque la investigación artística sobre el objeto, la metodología y los resultados de la obra es una tendencia minoritaria, igualmente se conforma como una línea de trabajo significativa en la técnica y el estilo fundamentalmente.

A lo largo de la década del 80 se consolida como una actitud artística autorreflexiva, que apela principalmente a un lenguaje abstracto fundamentado en el manejo de la técnica, es decir, aquí no hay tradición local ni rupturas estéticas. Entre quienes se agrupan en esta tendencia predomina una formación profesional consolidada, principalmente, en la Facultad de Artes y Diseño (UnCuyo). Dentro de esta se cuentan algunos/as artistas que perduraron en la transición dictadura y postdictadura, tanto como docentes o estudiantes.

¹⁹ USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 18.

La condición del artista se conserva como “generación intermedia”²⁰ en el mundo del arte local, pues en su mayoría son artistas que se encuentran en un plano de reconocimiento, con un perfil moderado, dado por la trayectoria de su producción.

Son artistas que participan en las programaciones de los museos de arte de Mendoza a través de exposiciones colectivas e individuales, pero también construyen su reputación por intermedio de primeros premios y menciones en salones regionales y nacionales. El Salón Vendimia se convierte en su espacio legitimador, para la que se reproducen componentes puros, lenguaje de las formas y la adopción de su autocalificación de obra como de higiene visual. Las renovaciones en la práctica pictórica se proponen con la pureza visual y la economía de los recursos, asociadas a un artista profesional que se encuentra en la búsqueda de un cierto internacionalismo²¹ de forma incipiente hacia fines de los 80 y profesado en la década siguiente, con el estímulo del mercado del arte local.

Por último, en contraste y conformándose como una identificación de corte generacional, se define la tendencia “Proto arte contemporáneo”, un emergente del contexto post y asociado a las Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales (No Con) del MMAMM. En sus cuatro ediciones las No Con se constituyó como un espacio donde se presentan expresiones artísticas que hasta el momento no encontraban lugar oficial. La estrategia principal serían las innovaciones artísticas, a través de géneros como instalaciones, performance y ambientaciones, también, donde el concepto, las formas colectivas de hacer arte y el recurso a la parodia entrarían en la acción.

En plena etapa de formación, los/as artistas representantes de esta tendencia, en su mayoría, serían calificados como “artistas emergentes”²², y sus producciones reconocidas como propias de la primavera democrática. Entonces, sus trayectorias se construyeron principalmente bajo el ala de Arte Moderno, cuando en la década del 80, incorpora al espacio museal el arte experimental con una modalidad de muestra colectiva y multitudinaria, en la gestión de Álvarez y en los 90 con la de Marta Artaza, cuando se ocupa por su circulación internacional y su inserción al mercado del arte, con una actitud más bien selectiva sobre la obra y el artista.

La No Con se desarrolla en el marco institucional del museo y, si bien en su primera edición (1985) sufre algunas experiencias de censura, “propias del desconocimiento, porque la gente no tenía miedo, pero era conservadora, sobre todo lo el arte, o lo que esperaba de él”²³, en la tercera edición del 94, las obras presentadas adquieren cierto carácter convencional, pues la convocatoria es a artistas consagrados/as del mundo del arte local, con una temática clara, la experimentación. Además, se acentúa el nivel de institucionalización, en la selección intencional de los/as artistas nacionales invitados/as.



²⁰ PETRINA, Alberto. *Arte de Mendoza: programa Argentina pinta bien*. Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor, 2004, p. 19.

²¹ Una característica que se destaca en los catálogos de muestras y notas periodísticas sobre estos/as artistas.

²² PETRINA, Alberto, *op. cit.*, p. 25.

²³ ALVAREZ, Ana María. Entrevista realizada por María del Rosario Zavala, en abr. 2014.

Por consiguiente, estas tres identidades se presentan como parte de una imagen fija sobre el estado de situación del mundo del arte local desde 1983, a través de los museos Fader y Arte Moderno como principales programadores de actividades artísticas. En estos años se representan en el mismo mundo, un conjunto de prácticas artísticas relativamente distintas y dispersas, consolidadas y marginales, marcando una heterogeneidad carente de un programa explícito en cuanto al arte local. Dicha identificación realiza un trayecto que va desde una argumentación necesaria de libertad en las obras, hacia una homogeneización en las modalidades de enunciación de tales tendencias, a partir de las cuales podemos identificar características comunes, que nos permitan poner a prueba nuestras estrategias de análisis, para construir la categoría arte en postdictadura.

Sobre este recorrido cabe una advertencia: identificar la obra de un/a artista a veces puede caer en rígidas adjetivaciones que no se condicen completamente a lo largo de su trayectoria. Pero en este caso sirven para visualizar la agitación en las prácticas artísticas de una etapa. Así, los años 80 tienden a caracterizarse por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de nuevas tendencias, que en los 90 comienzan a distanciarse y reorganizarse.

A partir de lo expuesto podemos recuperar algunas características de la producción artística de aquellos años, para poder crear significaciones sobre un arte sujeto al contexto local. Se destacan tres aspectos: la necesidad de situar al arte, el sentido de las obras y el lugar del/a sujeto (artistas, cuerpos y públicos) en la obra.

En primer lugar, el contexto social, político y cultural se articula de forma dinámica en la producción de obra, principalmente en los primeros años de la postdictadura. Transformación y redefinición se enarbolan como consignas implícitas y explícitas en el arte local, haciendo del espacio público aquel donde el arte conseguía situarse.

Por otra parte, la valoración de consignas democráticas en los sentidos dados a la obra se prefigura trascendiendo tendencias y estilos, por más encriptados que estos parezcan. Aunque no toda la obra puede asociarse a cuestiones de arte y política, la reconstrucción sociocultural se constituye como la arena propiciadora para atravesar los procesos de transición y crisis. Tales representaciones pueden considerarse a partir de tautologías que se presentan de modo integrado o rebelde, figurativo o abstracto, como estrategias modernas o (proto)contemporáneas, entre otras.

Y, por último, la representación del/a sujeto ya sea el/a propio/a artista u otro/as, es el aspecto relevante en las producciones artísticas. No hay una única modalidad de representación, sino por el contrario hay una perspectiva amplia que se visibiliza en distintas imágenes. El/a artista objeto y la mirada introspectiva, o la alegoría de la identidad local, la colaboración para terminar la obra (la participación del público, por ejemplo) y las modalidades de abstracción, se conforman como formas de representación de sujetos y cuerpos en la postdictadura.

Durante este largo y complejo periodo hay objetos y prácticas artísticas que se convierten en imágenes reveladoras de una sociedad en convulsión permanente, marcada por la euforia y la libertad, pero también por la incertidumbre y la conmoción, propias de una sociedad que transita diversas crisis

integrales y a la vez, postula enfáticamente la significación de la democracia recuperada. Puede que esta significación del arte en postdictadura sea parte de una recuperación de los procesos desarrollados en la historia reciente.

Entonces, diversos lenguajes se encuentran, se cruzan y conjugan a través de exposiciones individuales, colectivas o como premios con la posibilidad de expresarse sin represiones ideológico-políticas omnipresentes. Por todo esto, en estos años de elaboración de la imagen de una memoria de la postdictadura, se planteó una negociación entre las tradiciones locales y los lenguajes internacionales, lo cual provocó una reformulación de la práctica artística y una reconfiguración del campo artístico. En instancias de redemocratización y alta conflictividad social la imagen, como objeto artístico, se encuentra alterada, entre una imprecisión formal y la paradoja de lo irrepresentable, presentándose como imágenes inestables “que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas”.²⁴

El arte en la postdictadura no pertenece apenas a los/as artistas o al mundo de la estética, porque es una manera como las subjetividades de las nuevas generaciones se constituyen y entrelazan con cuestiones de responsabilidad, ética y justicia.

Memoria y musealidad

El Museo Fader y Arte Moderno han gestionado el arte en Mendoza desde más de 70 años atrás. En tanto museos, exhiben, promueven y difunden producciones locales, nacionales, regionales y, en menor medida, internacionales. A través de distintas estrategias se han ocupado de la formación de públicos para el arte de Mendoza. Todas estas actividades son planificadas y registradas en distintos documentos, uno de ellos es la programación de actividades. El interés sociológico está dado sobre este documento, plausible de mostrar vínculos sociales dentro del mundo del arte: las relaciones entre artistas, personal de apoyo y especialistas, las redes de cooperación, las formas de gestión de las actividades; y algunas formas de producir arte, al menos de aquel que se exhibe; es decir, la programación se convierte en un testigo del funcionamiento del museo, como un mundo dentro de otro mundo, el del arte, cuyas modalidades y estrategias ponen en acción una red de redes del arte en sus instancias de circulación.

Desde sus objetos, prácticas y documentos el museo de arte se convierte en un promotor y difusor de un relato legítimo sobre sus temas, también en un guardián y traductor de las interpretaciones sociales y culturales a futuro, para el desarrollo de proyectos sociales concretos. Por otra parte, enfocarse en los documentos del arte, como la programación de actividades, conduce a estudiar cómo estos permiten visibilizar las inconsistencias de la historia, cuestionar los relatos y los registros y, sobre todo, resignificar las lecturas en torno a los archivos de una sociedad.

²⁴ USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 17 y 18.

De modo que los museos cuentan con un patrimonio que genera valores materiales e inmateriales, para considerar la capacidad de almacenamiento de significaciones, de su musealidad. Esa memoria que guardan y reproducen los museos no es igual a la de otros espacios de la sociedad, sino que se trata de una memoria cultural. Como mecanismo transformador, un museo gestiona la memoria pública, los rastros y testimonios materiales e inmateriales de la misma, y se constituye como una expresión de identificación social, que devela la cultura y genera sentidos de pertenencia sobre acontecimientos ubicados en tiempo y espacio.

Por ello, consideramos que en postdictadura estos museos de arte de Mendoza aportan a una memoria que se torna necesaria para los procesos de reconstrucción democrática, al menos en términos simbólicos, y que permiten caracterizar las producciones artísticas que circularon durante ese período, arte en postdictadura. A partir de 1983 las coordenadas variaron entre la primavera democrática y precisamente, los museos de arte locales organizaron sus prácticas de acuerdo con la escena pública. Estos cambios se dieron según las particularidades del mundo del arte local, las tendencias estéticas y artísticas se renovaron, pero también se consolidaron y nuevas prácticas, innovadoras para el mundo local, se concretaron en las tendencias que, a lo largo del período, adquirieron un rol significativo. El nuevo panorama de democracia dio una visibilidad notoria al mundo del arte local en sus formas de interacción y en sus redes de cooperación.

Así pues, aunque con dificultades y sin ser parte de una política integral, en sus gestiones durante la postdictadura, los museos de arte locales realizaron y promovieron algunas actividades estratégicas. Aunque de dos formas distintas, una referida al reconocimiento y el fomento de una cultura local fundamentalmente y la otra, a la formación a la cultura artística contemporánea, el objetivo en común parece haber sido la promoción y difusión del arte, sujetos a las condiciones propias de la postdictadura, como parte del proceso de restitución simbólica de la democracia.

Artigo recebido em 9 de julho de 2024. Aprovado em 7 de setembro de 2024.