MARÍA GRACIELA DISTÉFANO

Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX

Fundación Telefónica

FUNDACIÓN ESPIGAS

ANAR

Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

Presidente
Mauro Herlitzka

Vicepresidente
Luis Fernando Benedit

Secretario
Alejandro Gorodisch

Prosecretario
Adriana Rosenberg

Tesorero
Carlos Braun

Vocales
Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni
Claudia Caraballo de Quentin
Salvador Carbó
Eduardo Grüneisen
Gabriel Werthein

Vocal emmeritus
Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General
Marina Baron Supervielle

Asesora de proyectos especiales
Patricia Artundo

Bibliotecóloga
Analía Trouve

Asistencia General
Adriana Donini

Informática
Sebastián Guarino

Fundación Telefónica

Presidente
Eduardo Caride

Secretario General
Manuel A. Alvarez Trongé

Tesorero
Mario E. Vázquez

Vocales
Javier Nadal Ariño
Jorge Pérez Bello
José Luis Rodríguez Zarco
Francisco Serrano Martínez
Juan Waehner

Directora Fundación Telefónica
Carmen Grillo

Gerentes
Alejandrina D'Elia
Jorge Leiva
Bibiana Ottones

FIAAR

Comité organizador

Ethel R. de Martínez Sobrado
Guiomar de Urgell
Amalia Sanjurjo de Vedoya
Mauro Herlitzka
Julio Suaya Laprida
José Antonio Urgell

Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX

Fundación Telefónica

FUNDACIÓN ESPIGAS

Fondo para la Investigación del Arte Argentino

Créditos editoriales

Coordinación ejecutiva
Marina Baron Supervielle

Diseño gráfico
Estudio Marius Riveiro Villar

Traducción
Marta Merajver

Preimpresión e impresión
Artes Gráficas Ronor

Distefano, María Graciela

Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX / María Graciela Distefano. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN **978-987-1398-30-0**

1. Artes Plásticas. **2.** Argentina. I. Título.
CDD **730.982**

© 2007, Fundación Espigas
Impreso en la Argentina

Av. Santa Fe 1769 piso 1º | C1060ABD Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4815-7606 | Fax: (54-11) 4815-5648
arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX

x Premio Fundación Telefónica
a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas
año 2006

PRIMER PREMIO:
María Graciela Distéfano
Máscaras y laberintos de un mercado de provincia.
El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60.

JURADO:
Ana María Battistozzi, Marcelo Pacheco, Fernando Rocchi

Índice

11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación

13 Carmen Grillo, Directora de la Fundación Telefónica
Presentación

15 Ana María Battistozzi, Jurado
Presentación

María Graciela Distéfano
Máscaras y laberintos de un mercado de provincia.
El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60.
19 Introducción
27 Capítulo I: La realidad artística
45 Capítulo II: Las reglas de oro del mercado del arte
63 Capítulo III: Los dorados años 60
79 Capítulo IV: Los 60 en Mendoza
97 Capítulo V: Gestación del aparato institucional
155 Capítulo VI: Miradas sobre un mercado peculiar
199 Reflexiones para un provisorio final…
207 Bibliografía

213 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 1997-2006

221 Texts in english

Presentación

Fundación Telefónica, Fundación Espigas y FIAAR –Fondo para la Investigación del Arte Argentino– presentan aquí la publicación del premio otorgado en 2006 a la licenciada María Graciela Distéfano, por su trabajo *Máscaras y laberintos de un mercado de provincia. El caso del mercado de arte en Mendoza de los '60*, correspondiente al X Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*.

Queremos reseñar que en estos diez años ininterrumpidos hemos desarrollado uno de los proyectos mas complejos y mas sustantivos en el campo de las artes plásticas: la investigación histórica. Fue implementado para promover el desarrollo científico de los estudios históricos de nuestro arte y difundir sus resultados a través de publicaciones especializadas. Ello se materializa con la adjudicación de este premio, que es pionero en nuestro país y en Latinoamérica; con él han sido distinguidos trabajos de ardua investigación realizados por reconocidos profesionales en la materia, evaluados por prestigiosos jurados que se renovaron permanentemente, para dar pluralidad a la evaluación.

A la fecha, el conjunto de ensayos publicados conforma un corpus crítico e indispensable para la historiografía de nuestro medio.

En 2006 se otorgó el primer premio a la licenciada María Graciela Distéfano. Mientras que los estudios de mercado se han hecho en forma general o, en especial, sobre el de la ciudad de Buenos Aires, este trabajo tiene la particularidad de profundizar en un mercado de provincia, en este caso, el de la ciudad de Mendoza. El período tratado es el de la década del 60, periodo artístico y económico importante para nuestro país, que la autora supo reflejar y documentar en forma exhaustiva. Esta publicación seguramente será un estímulo para abrir nuevas investigaciones comparativas con el mercado de arte de otras ciudades argentinas.

El jurado que evaluó los trabajos presentados y adjudicó este primer premio estuvo integrado por Ana María Battistozzi, Marcelo Pacheco y Fernando Rocchi; a ellos nuestro agradecimiento.

Agradecemos muy especialmente a la Fundación Telefónica por su continuo apoyo a proyectos complejos y profundos que permiten conocer nuestra historia e identidad y que redundan en un aporte decisivo a nuestra cultura, con claras aplicaciones educativas en el país.

También manifestamos nuestro agradecimiento a la investigadora premiada por el logro alcanzado, y a todos los participantes de este concurso.

FIAAR
Comité Organizador
Septiembre 2006

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración

Presentación

La presente publicación se suma a casi más de una decena de textos publicados por Fundación Telefónica y Fundación Espigas como parte del *Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas en la Argentina* que, en el presente año, cumplirá una década de existencia.

Continuando con un nuevo desafío, la publicación del trabajo ganador se presenta en versión bilingüe español-inglés, con el objeto de que su circulación y distribución lleguen a otros ámbitos académicos como material de referencia y consulta. Asimismo, queremos que los autores e investigadores argentinos tengan mayor presencia en el exterior, accediendo con sus producciones a nuevos mercados.

Desde Fundación Telefónica, y en este caso en particular junto con Fundación Espigas, socia en varios proyectos, seguimos apoyando con mucho entusiasmo todas aquellas aspiraciones que posicionen a nuestros investigadores y artistas, no sólo en el medio local sino especialmente en el internacional.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Carmen Grillo
Directora

Presentación

Dentro de la abundante producción de investigaciones y ensayos sobre arte argentino que se ha dado a conocer en la última década, podríamos decir que las cuestiones relativas al mercado de arte han sido las menos frecuentadas. Una concepción idealista –insospechadamente extendida– que aún resiste abordar en la obra de arte la complejidad de su condición de mercancía, quizá se encuentre en la raíz de ese menguado interés.

La convocatoria de la edición 2006 del Premio FIAAR ha sido un importante desafío a actualizar visiones en ese sentido y la investigación de Graciela Distéfano respondió a él con gran originalidad.

Su trabajo, que se circunscribe a Mendoza en la década del 60 y trata de uno de los momentos más vigorosos de la producción artística de esa provincia, analiza las particulares relaciones de circulación y consumo que acompañaron esa producción desde la inexistencia de un mercado en el sentido formalmente articulado del capitalismo moderno. En esa dirección, podría decirse que la investigación tiene la virtud de apuntar a una visión alternativa que pone en escena la situación periférica de una provincia, en la Argentina floreciente del desarrollismo de la década del 60.

Para ello Distéfano se vale de oportunos dispositivos teóricos tomados del campo de las ciencias antropológicas que le permiten analizar las razones de esa falta de correspondencia con las formas clásicas de la economía y una mejor comprensión de su campo de trabajo. Su investigación analiza distintas modalidades de intercambio que sustituyen las formas ortodoxas del mercado y flexibiliza conceptos de la teoría clásica en pos de una visión que se propone explicar las características singulares de una cultura y una economía que, a aún en uno de los momentos más florecientes de su desarrollo, se encontró imposibilitada de afianzar los vínculos adecuados y necesarios como para consagrar al arte como consumo de elite en un mercado formalmente instituido

El jurado halló el trabajo de Distéfano sólido, tanto desde el punto de vista del relevamiento que lleva a cabo, como desde la actualidad del abundante marco teórico elegido lo que le confiere un gran interés y representa un importante aporte al creciente campo de investigaciones sobre arte argentino que este premio se ha propuesto alentar en los últimos años.

Ana María Battistozzi
Jurado

PRIMER PREMIO

María Graciela Distéfano

Máscaras y laberintos de un mercado de provincia
El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60

María Graciela Distéfano (San Rafael - Mendoza 1950)

Licenciada en Comunicación Social de la FCPYS y Magister en Arte Latinoamericano, ambas de la UNCuyo. Se desempeña como investigadora de la Secretaria de Ciencia y Técnica (SECYT) de la UNCuyo y como docente en esa casa de estudios y en la Facultad de Derecho de la Universidad Champagnat. Es corresponsal desde Mendoza para Arte al Día Internacional y colaboradora del suplemento Cultura del Diario Los Andes. Participa habitualmente de congresos nacionales e internacionales y realiza publicaciones en revistas especializadas. Curadora y crítica de arte, coordina proyectos culturales a nivel regional, nacional e internacional entre los que se encuentran el Proyecto Eutopía, el I y II Coloquio de Arte Latinoamericano (FAD) y como gestora independiente la creación del Foro Latinoamericano de Arte Emergente.

Introducción

No mucho tiempo atrás, en la tierra había dos mil millones de habitantes: quinientos millones de ***hombres*** *y mil quinientos millones de* ***nativos****. Los primeros poseían la Palabra, los otros sólo hacían uso de ella.*
Jean Paul Sartre
Prólogo a *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon

Durante algunos años mi interés sobre ciertos campos de la plástica incluyó un espectro en el que convivían distintas perspectivas y un abanico amplio y variado de actividades, intereses y lecturas. Sin lugar a dudas, formada inicialmente en el campo de las ciencias sociales, el goce personal de las producciones artísticas fue el necesario punto de partida desde el que me abrí a consideraciones más reflexivas que me estimulaban particularmente y con el tiempo mi interés recayó preferencialmente en la consideración de la producción latinoamericana.

Varios motivos confluyeron para que así fuera. En un lugar muy destacado, mi trabajo, primero como representante y luego como corresponsal en Mendoza de *Arte al Día Internacional*, empresa editorial argentina dedicada al arte latinoamericano. Este trabajo me llevó no sólo a frecuentar más íntimamente el diminuto universo de las artes plásticas y la amistad con sus integrantes, compartiendo sus sueños y aspiraciones, sino a percibir las necesidades que desde lo humano y vital campeaban en ese Olimpo y que se tocaban con las de cualquier hijo de vecino: la obligación de ganarse el pan, la demanda de reconocimiento y valoración material de su trabajo como artista, las búsquedas de contactos para lograr avanzar un pasito más allá, en ese curioso mundo donde el oficio linda con el don divino y la inspiración.

Por otro lado, el azar siempre gasta sus bromas, y merced los conocimientos empíricos que sobre el tema había logrado reunir, fui convocada a actuar como tasadora de la colección de cuadros de un banco y luego de la de sus clientes, que comenzaron a ser admitidas como garantías de créditos. Fue un momento fugaz que se eclipsó con la quiebra de la institución.

En estas andanzas estaba, cuando me invitó a fungir como curadora un grupo de artistas de Buenos Aires, el *Esencialismo*. Soy audaz, lo admito, también acepté y la experiencia fue gratificante y aleccionadora: compartir las expectativas que cada exposición generaba, poder palpar las diferencias idiosincráticas de los públicos de distintas localidades de la Argentina y de Chile. Como punto culminante de esta práctica en el campo de las artes pude experimentar con "mi" propia galería al ejercer la dirección y curatoría del espacio que en virtud de la crisis del 2001 quedó vacío y el shopping local lo proporcionó a la Facultad de Artes: eso fue mi muy querida *Eutopía*, un lugar de confluencia de artistas y público y de puesta a prueba de las teorías que hacía tiempo me andaban rondando.

Estas son, en somera descripción, las bases sobre las cuáles las relaciones entre arte y mercado se constituyeron en un problema a investigar. Una relación que desde mi punto de vista presenta distintos tipos de dificultades que conforman variadas máscaras. Por una parte la conceptualización misma sobre qué se entiende por "mercado de arte" debido a las frecuentes importaciones provenientes del campo de la teoría económica, e incluso la impregnación inconsciente debido a asociaciones de sentido común que equiparan un mercado con el lugar de asignación de precios en dinero a alguna mercancía.

La mercancía "arte" presenta múltiples facetas singulares, entre otras la de aparecer a menudo, dentro de las constelaciones compartidas de sentido, como aquello que "no tiene precio".

Por otra parte interesaba realizar un análisis determinado de los procesos de conformación de un mercado de arte particular, el de Mendoza, en un momento muy especial de la historia de la plástica en la provincia, la década del 60. En esos dorados 60, en los que transcurrió mi adolescencia y mi padre me regaló mi primera historia del arte y luego todas las revistas que sobre literatura, arte y política editaba el Centro Editor de América Latina.

Desde el punto de vista histórico, se trata de un momento que ha sido considerado de esplendor en la historia de la plástica mendocina: la década del 60, durante la cual produjeron sus obras artistas como Roberto Azzoni, Sergio Sergi, Zdravko Ducmelic, Víctor Dhelez entre los ya consagrados al comienzo de la década, en tanto fueron emergiendo como figuras relevantes Quesada, Bermúdez, Mario Vicente (muralistas y grabadores) Mariano Pagés y Lorenzo Domínguez (escultores), Enrique Sobisch, pintor y galerista. También hacia la mitad de la década comenzaban a exponer los jóvenes pintores Antonio Sarelli, Alfredo Ceverino, José Scacco, Angel Gil, Segundo Peralta, Pedro Zalazar, Sara Rosales, Eliana Molinelli, y se formaban colectivos de artistas a fin de crear condiciones de visibilidad y circulación para sus obras.

La forma bajo la cual realicé esta aproximación a la relación entre arte y mercado implicó dilucidar en qué sentido el arte pueda ser considerado como una mercancía. Para ello seguí las indicaciones teóricas de Kopyttof intentando indagar sobre los procesos a través de los cuales un objeto se constituye en mercancía, cuáles son las rutas por las que circula y los tipos de mercado posibles.

Desde esta perspectiva la noción de mercado de arte implica al menos dos restricciones que he procurado realizar a lo largo de esta investigación. Por una parte, la extensión de la noción de mercado a la economía simbólica, tal como la entienden Bourdieu, Baudrillard y García Canclini para hacerlas funcionar en nuestro medio mendocino. Por la otra, si la noción de mercado de arte implica alguna proximidad con la noción económica de mercado, el mercado simbólico tiene rasgos específicos, a la vez que no es posible aplicar en sentido estricto una idea de economía de mercado en el sentido asignado por la teoría liberal. Más bien el mercado de arte, al menos en Mendoza, en la década del 60 pareció seguir la lógica de lo que Geertz llama una "*economía de bazar*".

Justo es aclarar que nuestra noción de arte implica un recorte: nos referimos a las artes plásticas, y que adoptaremos para hacer más claros nuestros fines las categorías de Bourdieu, de *campo* y *producción artística*.

Si un mercado es el espacio en el que realizan sus transacciones productores y consumidores, la constitución de un mercado se liga necesariamente a la organización de lo que Bourdieu conceptualiza como campo, es decir un conjunto de relaciones que regulan la producción, circulación y consumo de bienes específicos según reglas compartidas por los integrantes de ese campo. En la década del 60 en Mendoza el campo de producción de la plástica, se hallaba ya constituido: con las instituciones funcionando, las reglas que investían a un sujeto como productor, así también como las instancias que permitían la consagración y la acumulación de capital específico, de allí que fuera posible explorar los conceptos y su adecuación para el análisis remontándonos hacia un pasado cercano, cuatro décadas atrás, visto en el recuerdo como esplendoroso. En ese escenario de los 60, distintos agentes del campo cultural local desplegaban estrategias para alcanzar el propósito de vender sus producciones artísticas.

El arte, más aún, un mercado de arte en la Mendoza de los 60 se presentaba ante mis ojos como un espacio cruzado de tensiones: modernización económica y ubicación periférica, una producción artística vista desde una cierta perspectiva histórica como esplendorosa, y sin embargo ninguneada en la muestra organizada con motivo del 150 aniversario de Mayo. Una producción que, a la vez que se postula como obra de arte, se produce en función de un conjunto de reglas que no son, como podría creerse, las de la estética pura o la crítica del arte sin más, sino las de un complejo entramado profano y a menudo invisible para los agentes, que contempla las estéticas, sin duda, pero también una serie de instituciones, prácticas, rituales, discursos, normativas que regulan el campo artístico invistiendo a los agentes, consagrándolos, regulando sus intercambios, jerarquías y conflictos.

Los continuos tropiezos conceptuales y la necesidad de navegar en diferentes espacios teóricos, me hicieron mantener una perspectiva atenta a las advertencias de Juan Acha, Ticio Escobar y Gerardo Mosquera acerca de los desniveles en los ritmos de la producción, distribución y consumo de bienes culturales en la periferia a la vez que una continua tensión en lo que a la consideración de los objetos artísticos se refiere.

Si se puede hablar de un mercado de arte, es preciso considerar que los objetos artísticos no son una mercancía cualquiera, aún cuando puedan tener un precio de mercado, a la vez que el mercado de arte presenta una serie de particularidades inherentes al tipo de bienes que en él circulan. Quien pretende vender obras de arte, pone en el mercado un producto que nadie ha demandado, dice Bourdieu.

Las dificultades patentes y las tensiones entre la tendencia a la reducción de la lógica del mercado de arte al mercado de bienes materiales y la que opera en dirección contraria, hacia la autonomización radical, me hicieron recurrir a investigaciones procedentes del campo de la antropología, al que arribé de la mano de la etnohistoria.

En Clifford Geertz encontré, en la descripción del bazar marroquí, una estructura institucional que involucra un complejo proceso de conocimiento en la circulación e intercam-

bio de mercancías y que no es solamente reductible a economías simples no industrializadas. Es Geertz quien sostiene que el bazar es una categoría analítica que bien puede aplicarse a las economías industriales contemporáneas. Hallé en la categoría de *bazar* una herramienta altamente productiva en orden a la explicación del proceso de constitución de un mercado de arte en el cual no existía una estandarización de precios: secretos, regalos, miradas furtivas, intercambios escasamente formalizados, y sin embargo existentes, hacían a la circulación y consumo de obras de arte en la Mendoza de los sesenta.

La obra de Appadurai, también del campo disciplinar de la antropología, me proporcionó el camino para explorar los *regímenes de valor* bajo los cuales circulan diferentes grupos de objetos económicos. Esta herramienta conceptual fue de gran utilidad para dilucidar la índole escurridiza de nuestro objeto de estudio: el mercado de arte en Mendoza.

Las vituperadas mercancías representan un tema de vivo interés tanto para historiadores, antropólogos, arqueólogos y desde luego, economistas ya que se sitúan en el centro de la teoría del intercambio y de la antropología social en general. Por eso la estrategia de Appadurai se centra en la corrección que hace Engels de la amplia definición marxiana, con la idea de que una mercancía es cualquier cosa destinada al intercambio y cambia la pregunta ¿qué es una mercancía? Por ¿qué tipo de intercambio es el intercambio mercantil? Para ello aborda dos tipos de intercambio que suelen oponerse formalmente al intercambio mercantil: el trueque y el intercambio de obsequios, que se efectúan al margen de la referencia al dinero. Al observar que estas modalidades han sido consideradas como fundamentalmente opuestas al espíritu mercantil en el discurso antropológico, objeta la tendencia a romantizar las sociedades a pequeña escala y a marginalizar y subestimar las características planificadoras de las sociedades no capitalistas.

El tipo de intercambio analizado por Appadurai existe y existió dentro del campo artístico. Para Appadurai una cosa no es por sí misma mercancía. Por esta razón este trabajo se centra en la situación mercantil en la vida social de cualquier cosa, en nuestro caso de productos estéticos de artistas mendocinos. En la trayectoria total cumplida por una cosa desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio-distribución, las cosas pueden atravesar por una *situación mercantil*, que se define como por la intercambiabilidad, pasada, presente o futura, por alguna otra cosa, y por el hecho de que esta intercambiabilidad se convierte en una característica socialmente relevante.

Intercambiabilidad y "teoría cultural del consumo", permiten comprender los escenarios donde se efectúa la lucha por la apropiación de los medios de distinción simbólica, herramientas inestimables que dejan vislumbrar de qué clase de mercado se trataba, cómo es posible explicar la diferencia entre una veloz e incluso brillante prosperidad económica y las manifiestas muestras de mezquindad conspicua en lo que al consumo de arte se refiere

Estas herramientas conceptuales me otorgaron una aproximación al mercado de arte en Mendoza en la década de los 60 desde un horizonte que nos permitió seguir sus curiosos laberintos de *economía de bazar*. Efectivamente, tal como habíamos establecido en la hipótesis que guiara este trabajo, se trataba de un mercado peculiar constituido en un momento

"bisagra" en lo que a la relación ente arte y mercado se refiere. En un contexto de modernización económica, esta sociedad provinciana y periférica, relativamente joven y de origen inmigrante, carecía de modelos que habilitaran para consumos de prestigio según los parámetros de ostentación legitimantes de las grandes metrópolis con burguesías de mayor arraigo y tradición aristocrática.

A esta altura, creo necesarias algunas observaciones relativas a la metodología empleada. Si por una parte es visible que llevar a cabo esta indagación ha implicado un largo esfuerzo de conceptualización y delimitación respecto de la noción misma de *mercado de arte* dado que el rastreo bibliográfico y crítico conceptual, ha ido remitiendo a cruces disciplinares osados, con categorías provenientes de la sociología y de la antropología, enfrentando conceptos arraigados, tales como la idea de una "historia del arte" sin más, del "desinterés" inherente a la labor del "artista", del don, las condiciones y la inspiración como los motores del éxito.

En cuanto a los aspectos empíricos de la investigación se trata, sin lugar a dudas de un trabajo exploratorio en persecución de las huellas del pasado. La tarea se inició con un intensivo rastreo de hemeroteca. Los diarios de los 60 fueron revisados día por día y se anotaron sistemáticamente todas las noticias referentes al campo de las artes plásticas, amén de las referencias políticas y económicas. De esta manera se constituyó un corpus de datos, que forma parte de los Anexos de este trabajo y que pretende constituir un aporte a futuros investigadores, facilitando la ubicación de datos.

La sistematización de estos datos implicó distintos tipos de registros estadísticos de frecuencia de muestras plásticas, de lugares de exposición, de viajes, de premios y concursos. Con ello intentába procurar sustento empírico a la hipótesis de la existencia de un campo artístico, dar cuenta, a través de los conteos de frecuencia y de los cuadros de la existencia de lugares, rituales, viajes que el diario registraba.

El relato va surgiendo de las páginas del periódico local, de las revistas de la época, de la literatura y el cine producidos en ese marco. Se trata de una época de fuertes conflictos políticos e inusitada innovación cultural, de un tiempo que los actores recuerdan en buena medida como una época heroica. Al menos esto es lo que surge del relato de nuestros informantes, seleccionados por haber ocupado lugares relevantes en ese complejo proceso de intercambios y reconocimientos. A ellos he puesto escucha. A través de sus voces se desgrana la singularidad de sus expectativas a la luz de sus recuerdos y ¿por qué no? de sus nostalgias.

La información ha sido recopilada a través de cuatro tipos de fuentes:

1. Información periodística vertida por el Diario Los Andes y revistas de la época, tanto locales como de distribución nacional.
2. Novelas y escritos sobre esta época en Mendoza, como los estudios sobre rock mendocino de Graciela Cousinet y la novela de Rolando Concatti *Nos habíamos jugado tanto*, que recrea el especial clima ideológico que aportó no pocas iluminaciones.

3. Trabajos académicos sobre galerías de Mendoza, estudios generacionales y críticos del movimiento plástico mendocino, realizados por el Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
4. Entrevistas en profundidad a los actores sociales del campo artístico mendocino, vivos en la actualidad o a algunos de sus familiares más cercanos, en caso de los fallecidos, escogidos como casos representativos de la época. Esto me ha permitido tratar de configurar un panorama de nuestro medio y distinguir la diversidad de estrategias que coexistieron en Mendoza. y conformaron la singularidad de su mercado.

Con respecto a estas fuentes debo decir que para la información puntual de las exposiciones, concursos, salones y ferias, hemos seguido al Diario *Los Andes*, por ser el matutino de mayor tirada en la zona, fundado en 1882. De orientación conservadora, este medio dio amplia difusión a estos eventos artísticos, aunque con variaciones que serán destacadas al analizar cada período.

Este intento ha apuntado a dilucidar los lugares asignados en la representación social a estos acontecimientos, a través de estas páginas y las de algunas otras publicaciones locales, que aunque efímeras en el tiempo lograron registros diversos. Este material me permitió elaborar cuadros comparativos de frecuencia de exposiciones en los distintos períodos, además de poder conocer la importancia asignada a cada evento, así como si contaban o no con algún tipo de patrocinio o mecenazgo a partir de los auspicios publicitarios.

Los trabajos académicos relacionados con el tema, en especial los realizados por Marta Gómez de Rodriguez Britos, versan sobre la historia de las galerías en Mendoza, material que permite visualizar la aparición y desaparición de lugares de exhibición y comercialización de la producción artística, sus trayectorias y vinculaciones.

Las entrevistas fueron realizadas siguiendo un protocolo de preguntas para lograr su sistematización. La elección de los entrevistados partió de un pequeño núcleo de reconocidos actores sociales consagrados por estas crónicas. Sin embargo muchas de las entrevistas se concretaron en función de referencias formuladas por nuestros entrevistados acerca de otros informantes, o de los contactos que las redes de relaciones que mi condición de integrante del campo a menudo me proporcionaban. A menudo, a la manera que Kuhn señala, me detuve a buscar en lugares insólitos atendiendo a los detalles que nadie había percibido en procura de las huellas de ese tiempo singular.

El trabajo ha sido organizado en seis capítulos y anexos metodológicos, los cuales refieren a la información recolectada de los diarios El primer Capítulo, *La realidad artística* aborda los obstáculos y tensiones en torno de las lecturas acerca del arte y del mercado; realiza un recorrido por distintas tradiciones para encontrar al artista como trabajador y sus modos históricos de ganarse la vida. El segundo, *Las reglas del mercado de arte* se interna directamente en la antropología económica y registra cruces disciplinares con la sociología para acercarse a una definición cultural de la mercancía, las reglas de circulación, el *bazar* como categoría analítica, las reglas del consumo. En el tercero, *Los años 60: arte y sociedad*, se dise-

ña una suerte de cartografía de los años 60: la modernización., las nuevas pautas del consumo, los conflictos políticos y la emergencia de una vanguardia estética en el escenario internacional y el nacional, mediada por la óptica de reconocidos historiadores de este fascinante perìodo.

El capítulo cuatro trata de *Los 60 en Mendoza* analizando la formación cultural mendocina con la combinación de tecnología productora de desarrollo, las relaciones humanas y su horizonte ideológico. He realizado tres cortes diacrónicos que conjugan las circunstancias sociopolíticas y económicas con la actividad del campo artístico.

El quinto, *Gestación del aparato institucional* es un recorrido a través de las instituciones y agentes que constituyeron el campo artístico mendocino de los 60: la educación artística, los viajes, los museos, las bienales, las galerías, los concursos y los premios, el patrocinio estatal y empresarial, los productores, los gestores y el reconocimiento. También la función de la crítica, donde se echa una mirada al papel cumplido por ese narrador ejemplar de los avatares del arte en Mendoza, Antonio Di Benedetto.

Finalmente el capítulo seis trata de las *Miradas sobre un mercado peculiar*, aquellas que podemos conocer al acercar la lupa y aguzar el oído para escuchar de cerca el relato de los protagonistas, que nos contaron sobre las valoraciones locales y las implicancias de la producción, distribución y consumo. Estas voces recrean la singularidad de esos momentos vividos al calor de la utopía de su "misión cultural".

Tengo presente, que en este tiempo de utopías perdidas, recrear aquellos años dorados pueda parecer excesivamente nostalgioso, pero abrigo la esperanza que el tratar de dilucidar aquellas bases culturales heterogéneas y atisbar sus conflictos irresueltos sea una modesta base para seguir investigando. Ha sido un trabajo placentero, porque cada pequeña pista era un hallazgo que remitía a un complejo laberinto donde quedan muchos excitantes vericuetos por explorar.

Capítulo 1: La realidad artística

"Los conocimientos importados deberían servirnos como instrumentos para producir nuestros propios conocimientos, conocimientos de nuestra realidad y de nosotros mismos, de acuerdo con nuestros intereses"
Juan Acha. Entrevista. 1982

La realidad artística

Me propongo trabajar la relación arte y mercado a partir de un marco espacial y temporal: la Mendoza de los años 60. Este recorte apunta a pensar nuestra realidad local tomando como foco de análisis un período de cambios drásticos en lo social y económico. Los 60, la década larga, los años dorados, la edad de oro del capitalismo... configuran un período de enorme progreso material, conseguido merced a los avances científico-técnicos.

El mundo capitalista desarrollado atravesó una etapa histórica excepcional en que regiones como América Latina y Extremo Oriente aceleraron su ritmo de crecimiento, mientras otras se fueron quedando atrás. Vistos retrospectivamente, el impacto de los cambios tecnológicos produjo una transformación de la vida cotidiana tanto de los países ricos como de los pobres. La escala y profundidad de estos cambios fue decisiva y repercutió en las estructuras políticas, sociales y culturales. Las alteraciones cuantitativas redundaron en alteraciones cualitativas, tan rápidas que no tuvimos tiempo de darnos cuenta.[1] Hoy, con la perspectiva que nos dan los años transcurridos vemos que aquellos cambios llegaron para quedarse.[2]

Trabajar sobre la producción artística y la formación de un mercado de arte en un país y una provincia periféricos nos enfrenta a la necesidad de producir categorías que den cuenta de las particularidades de nuestra región, y para ello recurrimos a teóricos latinoamericanos (y de otras latitudes) que enriquecen con su crítica un pensamiento logo y eurocéntrico sobre el arte que pretende la universalidad, mediante la exclusión de los *incómodos* procesos materiales que forman e informan sobre la vida de los seres humanos que están incluidos en lo que Bourdieu llama el campo artístico. Es que la mayor parte de los análisis sobre el arte han estado vinculados a una serie de supuestos filosóficos que Jacques Derrida ha denominado "falogocentrismo occidental". Desde la perspectiva sostenida por Derrida en *De la Gramatología* existe en el pensamiento occidental una fuerte dificultad para la asunción de la materialidad de los bienes simbólicos. La primacía asignada al sentido, a la abstracción pretendidamente universal han dificultado la atención a los anclajes espaciales, temporales y sensibles de los productos simbólicos [Derrida, 1998].

[1] Hacemos referencia a Eric Hobsbawn quien realiza una notable reseña de estos acontecimientos en *La historia del siglo XX*.

[2] Este extendido período de prosperidad económica será desarrollado en su magnitud y diversidad en el capítulo 3.

En orden a una perspectiva que busca privilegiar un punto de vista analítico situado, consideré pertinente el uso de una categoría sumamente productiva como es la de *realidad artística* del teórico peruano Juan Acha:

> Por *realidad artística*, entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemas artísticos que se suceden históricamente y que hoy coexisten, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños [Acha: 1983:276].

Esta definición, que su autor denomina constitutiva, ya que abarca actividades, sistemas y relaciones, amplía el espectro de lo analizable. Su crítica apunta a la sobrevaloración de la tríada producción-producto-productor que constituyó el eje del pensamiento occidental, y que constituye una reducción del proceso social en que se insertan el artista y su obra y de las relaciones de sentido que producen la circulación y consumo del trabajo artístico. Acha incorpora al análisis, la lectura de la circulación y el consumo, ya que entiende que la realidad se cercena si se enfoca un solo aspecto descontextualizado.

Entendemos con Acha, como *circulación* un triple circuito formado por:

1) el circuito comercial (galerías de arte) e institucional (salones, concursos y bienales)
2) el circuito de la difusión (academias, la educación artística, museos y políticas culturales)
3) el de creación de nuevas necesidades artísticas que opera cuando periclitan[3] las viejas o aparecen nuevas obras [Ibid:282]

El teórico caracteriza el *consumo* como "la objetivación de la relación sujeto-objeto" [Ibid: 283]. El consumo incumbe al público y es uno de los mayores problemas del arte, ya que es un proceso activo donde se produce la apropiación (real o simbólica) de la producción artística. Es el consumo el que hace visibles los juicios y da una sanción económica a la obra y por lo tanto a su productor.

Las transiciones histórico-políticas son momentos decisivos para el análisis de las transformaciones en los procesos de circulación y consumo. La década del 60, constituye un momento sumamente revelador por cuanto supuso cambios experimentados en el consumo artístico. Por esta razón tomé la decisión de revisar varias categorías: "obra de arte", "mercado" y "mercancía", para luego considerar la "mercancía artística".

Este trabajo nace de la observación de las tensiones que se producen entre la idea tradicional de arte como elemento residual "fijado" en el imaginario de sus mismos productores y la necesidad vital de los artistas. El "Artista" se contradice cuando las necesidades vitales de

[3] El término es del autor.

subsistencia lo enfrentan a encarar la perspectiva de "vivir del Arte". Por un lado vivir de su oficio es un reclamo totalmente legítimo, ya que ello fue posible durante diversas épocas (como veremos más adelante). Por otro lado la transformación del producto artístico en mercancía suscita tal grado de rechazo y presenta tal cantidad de tensiones reales, que conduce a un verdadero callejón sin salida. De allí surgen nuestras preguntas.

Durante los años 60, y aún antes, la introducción de nuevas tecnologías y la entrada de capitales extranjeros produjeron innovaciones en el paisaje urbano y en las prácticas. Por esto se hace necesario recuperar la importancia del consumo ya que éste hace visibles los cambiantes procesos de clasificación de las personas y de los acontecimientos.

Las maneras como se efectivizan los modos de consumo y el proceso de formación de un mercado de arte presentan rasgos peculiares en cada tiempo y lugar. Consideraremos, de acuerdo con Acha, que el espacio y tiempo delimitados constituyen una *formación cultural*,[4] en tanto coexistieron en ella varios modos culturales: los dominantes, los residuales y los emergentes.[5] Así, considera modos dominantes al área de las artes cultas, que consideran "natural y necesaria" como dice Williams, la autonomía de los valores estéticos. Como residual, en el caso de la producción cultural se considera la obra realizada en sociedades y épocas anteriores, pero todavía significativas, como es el caso de las artesanías. En tanto que emergentes son las obras de diverso tipo que suponen usos de tecnologías novedosas y pueden tender a absorber a la producción cultural dominante, que fue lo ocurrido con los diseños y el arte de los medios [Williams, 1981].

La idea de la autonomía de los valores estéticos es un obstáculo recurrente. Acha afirma al respecto que "nos nutrimos de mistificaciones inherentes a las ideologías en torno al arte generalmente dominantes, que van de oído en oído" y así es como nos encontramos en verdaderas encrucijadas a la hora de analizar con estas categorías nuestras prácticas, pues en términos tradicionales se podría decir que existe una *dicotomía natural* entre arte y mercado.

Autonomía del arte y mercado.

En las dos últimas décadas del siglo XX las revistas económicas y algunas páginas de los diarios comenzaron a dedicar una sección al mercado de arte.[6] El punto de vista era la promoción de las grandes subastas y los referentes obligados las, ahora,[7] neoyorkinas Sotheby's y

[4] Tanto el antropólogo brasilero Darcy Ribeiro como Raymond Williams utilizan la categoría de "formación cultural" con acepciones semejantes, aunque no exactamente idénticas. Como Juan Acha no especifica la fuente, por las características que le asigna optamos por homologarla a la de Ribeiro que se ajusta más al propósito de este trabajo.

[5] En su particular modo de escritura el teórico peruano no suele citar otros autores, pero estas categorías coinciden evidentemente con las acuñadas por Raymond Williams (1981)

[6] La revista *Negocios*, dedicada al mundo de las operaciones mercantiles, en su número especial de apertura anual *Dónde poner la plata* dedicaba una doble página al Mercado de Arte, suministrando consejos de consultoras expertas en inversiones en obras de arte.

[7] Tanto Sotheby's como Cristie's son antiguas casas subastadoras de origen inglés. Más adelante detallaremos sus respectivas historias.

Christie's y las subsidiarias locales, es decir, de Buenos Aires. En esta literatura, el mercado de arte es considerado un "nicho económico" por los especialistas en marketing y un "bien refugio" por los comentaristas económicos. Incluso surgen empresas que asesoran sobre diversos "portfolios" de acuerdo a una ecuación resultante entre la disponibilidad inversora, la edad y las preferencias estéticas del cliente. En tanto el pragmatismo económico recupera la capacidad "aurática" de la obra de arte para promover su producto, la teoría del arte desde diversas vertientes ha tratado esta relación en términos sumamente peyorativos. La prostituta es la metáfora que emplea Bourdieu para caracterizar al mercado y la relación ambigua de deseo-rechazo que produce el "cliente inhallable" en el artista, necesitado de vender su obra y ofuscado por la conversión de la misma en mercancía. El teórico alemán Hans Heinz Holz considera:

> La degradación de la obra de arte hacia la mercancía implica la pérdida del carácter especial de lo estético: el objeto estético ya sólo es destacado por un acto decisorio arbitrario frente a otros objetos de uso cualesquiera (o sus productos decadentes) [Holz, 1979: 31].

¿Cuáles son los principales obstáculos en la relación arte-mercancía? Coincido con Hadjinicolaou en que estas relaciones molestas ligadas a la comercialización, consumo, precio e incluso la enseñanza, conspiran contra la autonomía de la obra de arte. En una jugosa nota al pie, el estudioso griego critica el ensayo sobre *La ciencia del arte* de Heinz Ladendorf y enumera los temas que este autor considera *molestos* para su concepción de historia del arte: historia del gusto, relaciones entre artistas y comanditarios y entre el arte y los grupos sociales, entre el arte y la crítica de arte, entre el arte y la enseñanza del arte. No es casual, "las variaciones en el tiempo, o aún simultáneamente de una obra de arte, a las cuales no escapa ninguna obra ponen en tela de juicio el sacrosanto credo de la autonomía de la obra de arte". Estas variaciones tienen que ver con esa "serie impura y contingente" de las reacciones ante las obras de arte por parte de los seres humanos. [Hadjinicolau, 1981: 19-21]

La autonomía es la carga que el idealismo echó sobre los hombros de la obra de arte, convirtiéndola en una categoría imposible de ser asumida empíricamente y circunscribiéndola al terreno seguro de lo intocable universal. Walter Benjamin advertía:

> Es de decisiva importancia que el *modo aurático* de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil [Benjamin, 1989: 26].

En su reflexión sobre las condiciones de recepción de la obra de arte en la época de la reproducción técnica, Benjamin observa que la secularización del valor cultual es lo que desplaza en la mente del espectador la "singularidad empírica del artista" a la obra. Este es el servicio

profano que desde el Renacimiento siguió vigente: el valor exhibitivo de la obra artística. Benjamin, rastrea, en una extensa cita al pie, el elemento de devoción laica: el concepto de belleza, el elemento superior nacido del espíritu del hombre.

En la doctrina de Kant sobre la complacencia desinteresada, esencia de la sensación estética, se caracteriza la situación del siglo XVIII: la intención autónoma es la justificación contemporánea que funciona como una generalización especializadora de "las artes", alejándolas de la función instrumental (mágica, religiosa, representativa del poder) en la sociedad. Pero esto no se detiene allí: este criterio nos deriva hacia un segundo problema de gran interés sociológico ¿cuáles son las distinciones que nos permiten delimitar el valor real o supuesto por el cual prácticas específicas "son arte" o "no arte" o "no realmente arte" o "rutinarias" o "mediocres"? Todos podemos imaginar ejemplos a los que aplicaríamos estos juicios y los argumentos que aportaríamos.

El intento de distinguir el arte de otras prácticas es un proceso histórico y social sumamente importante. Y este intento de distinguir lo "estético" es un proceso aún más intrincado. Recordemos la categoría de "lo sublime" de Kant en la *Crítica del Juicio* que incluye la magnificencia de lo terrorífico, una cierta fealdad augusta, equiparable a la belleza. Esta segunda condición metafísica, aumenta el peso de nuestro lastre.

Pero esto no basta: el supuesto de la calidad "mala" o "buena" agrega una confusión más, ya que criterios históricos tienden a revalorizar categorías tenidas como inferiores (ciertas obras populares) y la línea divisoria es sumamente oscilante para establecer una coherencia estricta. Sírvannos como ejemplo las reflexiones de Hadjinicolau con respecto a la *fortuna crítica* que acompaña a toda obra.[8] Y estamos hablando de la obra *auténtica*, requisito *sine quanon* de artisticidad, lo cual representa otro problema y no de los menores: la autenticidad.

El problema de la *autenticidad* es un producto exclusivo instaurado en el siglo XIX. Autenticidad se opone a falsificación y a reproducción técnica, dos procesos mediante los cuáles el "aura" es sustraída. Benjamin aclara:

> ...el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultual). Pese a todo la función del concepto de lo auténtico sigue siendo terminante en la teoría del arte: con la secularización de este último la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye el valor cultual [Benjamin, 1981: 27].

[8] Nicos Hadjinicolau analiza los vaivenes de una obra paradigmática, *La libertad guiando al pueblo* de Eugene Delacroix. Esta obra, acumuló a lo largo de su historia múltiples lecturas y múltiples usos: desde los manuales escolares, la publicidad, la propaganda en carteles políticos de diversas ideologías, en *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

La *firma* convierte a la obra en *objeto cultural* –dice Baudrillard– y ya no es leída, sino percibida en su valor diferencial. La *emoción estética* se confunde a menudo con la percepción de las notas de diferenciación. En nuestros días la copia es ilegítima, inauténtica, totalmente descalificada, situación totalmente innovadora de prácticas que llevaban siglos[9] en nuestra cultura occidental y en culturas orientales como la china o la japonesa. Lo que ha cambiado son las condiciones de significación de la obra misma [Baudrillard, 1974:108-109].

> La exigencia mitológica de autenticidad –imperativo moral al que está consagrado el arte moderno, por el cual es moderno– desde que la relación con la ilusión, y por tanto con el sentido mismo del objeto artístico, han cambiado al mismo tiempo que el acto de pintar. [Ibidem].

En pocas palabras: la historia del arte y su crítica está poblada de estrategias que tienden a atemporalizar y autonomizar los valores estéticos: el distanciamiento respecto de las precisiones instrumentales, los juicios de valor, el remiso a la autenticidad para devolver a cada objeto el aura, la atemporalización, han sido las estrategias de defensa para impedir el derrumbamiento de los objetos de arte en la trivialización cotidiana.

Los objetos artísticos son objetos peculiares. Sin embargo, se hallan sujetos a procesos de valorización situados espacial y temporalmente. El proceso a través del cual se fue conformando un mercado de arte, las transformaciones sociales que posibilitaron este proceso en los países centrales y los modos como se fue organizando una suerte de mercado en Mendoza nos exige recurrir a algunas categorías de la antropología económica. Esta disciplina quizá nos sirva para pensar cómo se construye el criterio de *calidad*, que es la característica de las mercancías que son elegidas como *marcas de jerarquía*, o sea que emiten mensajes acerca del rango.

Un proceso de tres siglos

En la *Story of art*,[10] Gombrich comenzaba diciendo: "el Arte no existe, lo que existe son los artistas". Esta audaz afirmación de parte de un historiador del arte, precisamente, me dio el pie para una reflexión que debemos continuar profundizando, ya que refrenda lo expuesto en el apartado anterior y que tal vez sea la clave de este intrincado proceso que en los últimos tres siglos adquirió una relevancia particular.

El repertorio de objetos constituidos como "obras de arte" es arbitrario y delimitado históricamente e históricamente reinterpretado y adoptado de acuerdo a lecturas que responden a intereses diversos. Dicho de otra manera: a procesos de significación en que se narra lo social.

[9] Era una práctica habitual de los talleres tener *negros*, o sea ayudantes especializados que imitaban a la perfección el estilo del maestro.

[10] Ernst Gombrich, *La historia del arte*. (*Story of art*) El autor diferenciaba entre *history* y *story* (historia y relato o cuento). El se inclina por el relato (*story*) que distingue de la Historia (como disciplina) y que le permite flexibilizar los términos.

La figura del artista, según Raymond Williams, es una institución identificable en "sociedades relativamente tempranas y oficialmente reconocido como parte de la propia organización central". Si adoptamos la propuesta más abstracta y deliberadamente "neutral" del autor, de "productor cultural" la función social aparece escindida de otros menesteres de similar calificación. En distintas sociedades históricas su función no estaba diferenciada de la de "sacerdote" en algunos casos, o de "historiador" en otros. "La distinción de estas funciones fue parte del desarrollo interno, a medida que la función iba requiriendo más habilidad y tiempo". En sociedades aristocráticamente estructuradas se observan los cambios que podríamos llamar "reconocimiento oficial" como un acto social de elección variable que implica la decisión de actuar como patrón respecto de ellos. Dentro de estas relaciones sociales, el artista o productor cultural aparece como institución regular y los factores de intercambio totalmente integrados y en ese sentido, coherentes [Williams, 1981: 34 s.].

Las funciones de los artistas en los distintos contextos sociales son un quehacer especializado. Las diversas formas de patronazgo perduraron por centurias y las relaciones sociales variaron desde el artista retenido como parte de una familia o de una corte, a la de la comisión de un trabajo profesional individual. El artista como un trabajador, cuya especialidad era la pintura de retablos, por ejemplo, podía transitar libremente entre los castillos de los lugares donde fuera requerido, donde podía haber ido en virtud de alguna recomendación. Esta situación varió a fines de la Edad Media, donde las ciudades con sus burgueses y comerciantes se hicieron más importantes que los castillos, y por tanto celosas guardianas de sus prestigios en el comercio e industria. Por razón de esta competencia se organizaron los gremios, que en cierta medida se parecen a los sindicatos actuales. Su misión era velar por los privilegios y derechos de sus miembros y asegurar un buen mercado para su producción. Para ser admitido dentro de un gremio, el artista tenía que probar que era un *maestro* en su arte. Entonces se le permitía abrir un taller, emplear aprendices y aceptar encargos de retablos, retratos, cofres pintados, estandartes, escudos y cualquier otra clase de obras. Esta organización general de patronazgo se encontraba en la base de la relación del trabajador con la organización profesional y era vigente para los más variados oficios. Estos gremios y corporaciones eran organizaciones ricas y poseían voz y voto en el gobierno de la ciudad: no sólo contribuían a su prosperidad, sino que también se esforzaban en embellecerla.

Entre los siglos XIV y XV, los artistas italianos y los flamencos habían comenzado una exploración de las maneras de representar, adquiriendo cada vez mayor soltura merced a innovaciones como la perspectiva y la pintura al óleo. Los niveles de verosimilitud que se iban logrando fascinaron tanto a los patronos, como a los propios pintores y la idea de que el arte podía servir para representar no sólo temas sagrados entró a circular rápidamente. Mientras tanto estos artistas innovadores comenzaron a cobrar fama personal. Cuando Giotto (1306) cubrió los muros de una pequeña iglesia de Padua con pinturas que creaban la ilusión de profundidad sobre el plano, su concepción despegó de la pintura-escritura propia de Edad Media, sus figuras cobraron vida y su nombre, *reconocimiento*. Los florentinos

se interesaban por su vida y las anécdotas de su ingenio y habilidad, algo tan inédito como sus innovaciones formales. Es el primer *gran artista*, en el sentido que le atribuimos hoy.

Algo similar ocurre con el nórdico Van Eyck, cuyos cuadros se convirtieron en una especie de espejo del mundo, por la minuciosidad de los detalles, para lo cual tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura, con la invención de un nuevo procedimiento de preparación de los colores que le permitían trabajar más lentamente y lograr una mayor exactitud en la reproducción del mundo real: la pintura al óleo. Con el óleo como vehículo del color pintó el retrato de un mercader italiano y su novia, mundialmente conocido como *El matrimonio Arnolfini*. Su nombre colocado en lugar destacado con la leyenda *Johannnes Van Eyck fuit hic* (Johanes Van Eyck estuvo presente) a la manera del registro legal de un testigo ocular, instaura una nueva modalidad que hizo comprender las enormes posibilidades que yacían en este tipo de pintura.[11] El registro de los acontecimientos familiares comenzaba a ser una nueva fuente de trabajo para los artistas.

Las modalidades de trabajo de los artistas eran similares en las distintas ciudades. No existían escuelas de artes donde los jóvenes siguieran cursos. Si algún muchacho decidía ser pintor o escultor su padre le colocaba de aprendiz en el taller de alguno de los maestros de su ciudad. Sus primeras tareas serían moler los colores, preparar las tablas o las telas. Más tarde, ayudaría al maestro a pintar fondos y a medida de la destreza que fuera adquiriendo y del talento demostrado en imitar las maneras de su maestro a la perfección, recibiría tareas más importantes bajo su estricta supervisión. Esta manera de trasmitir la habilidad y experiencia de los maestros de cada ciudad, es lo que hizo las "escuelas de pintura" con una individualidad muy diferenciadora según los lugares, y lo que hasta hoy hace posible reconocerlas.

En tanto las costumbres cambiaban con la nueva prosperidad adquirida por las ciudades y los ricos burgueses construían sus mansiones con capillas individuales, la devoción privada requería elementos de culto de menores proporciones adecuadas a los oratorios familiares. Un campo laboral próspero del que participaron numerosos artistas, algunos muy conocidos, otros ignorados por la historia el arte, esa *Gran Ninguneadora*, según Gerardo Mosquera.

En la Holanda del siglo XVII, es que se produce la independencia no muy voluntaria del artista del patronazgo eclesiástico. Al impedir la Iglesia Reformada las imágenes en sus templos, las artes plásticas debieron decididamente secularizarse para sobrevivir. Es el nacimiento del arte burgués, de la obra como elemento de decoración interior. El paisaje, el bodegón, los personajes populares o los cuadros de la realidad cotidiana se constituyen en los temas que las acaudaladas familias compran ya por encargo o por elección en el taller del artista. Un Veermer o un Rembrandt, participan de estas características. Amsterdam se convierte en un puerto exportador de objetos artísticos seculares. Las obras de los maestros flamencos son equiparables a joyas, en el sentido de valor decorativo y de valor económico que podían tener

[11] Proceso semejante en el siglo XX, sucederá con las pinturas acrílicas y con las diversas posibilidades tecnológicas que brindó la electrónica. Cfr. Néstor García Canclini: *La producción simbólica*

en este opulento centro comercial. El lucro de la actividad no era para nada despreciable y los talleres de pintura como los de cerámica son una fuente de ingresos importante de la población de los Países Bajos, cuya fama de excelencia en el oficio se había extendido por el mundo europeo.

El triunfo del protestantismo en Inglaterra y la hostilidad puritana hacia el lujo supuso un duro golpe para la tradición artística inglesa y para lo único que se solicitó el concurso de la pintura fue para los retratos. El resto de las obras se importaba, porque se preferían las obras extranjeras de las que se enorgullecían de ser coleccionistas algunos elegantes caballeros. Según Gombrich, a William Hogarth (un muy buen pintor inglés reducido a ilustrador de libros) le irritaba esta costumbre de sus contemporáneos y ante la pregunta ¿para qué sirve un cuadro? decidió que, para atraer a las personas formadas en la tradición puritana, debía tener alguna *utilidad*. Es así como se dedica a pintar temas edificantes para demostrar las recompensas de la virtud y las consecuencias del pecado [Gombrich, 1992: 330s].

Esta insatisfacción de Hogarth nos da la pauta de que un nuevo tipo de artista buscaba un nuevo tipo de cuadro para un nuevo público. La pintura había dejado de ser una profesión como las otras para comenzar a trasmitirse como un conocimiento similar a la filosofía. Prueba de ello es el nombre de *Academia*, que adoptaron los lugares de reunión en equiparación con la villa platónica y con el saber al que se concedía tanta importancia. En el siglo XVIII se fue abandonando el viejo sistema del taller y los aprendices por el del discípulo que estudiaba con diligencia las obras clásicas y sus técnicas. Pero, para que las artes florecieran –como subraya Gombrich– tenía menos importancia que estas escuelas estuvieran bajo la protección real que la circunstancia que hubiera personas dispuestas a adquirir las obras de los artistas contemporáneos. Y es que al poner el acento en la grandeza del pasado, los compradores se inclinaban por las obras de estos pintores antiguos. Para poner remedio a este verdadero contratiempo se comenzaron a organizar, primero en París, luego en Londres exposiciones de los miembros de las academias. Estas exposiciones eran anuales y constituían un acontecimiento social, pero su proyección pública recién se produjo a mediados del siglo XVIII cuando los ideales ilustrados llevaron a la apertura de los "salones" que rompieron el restringido círculo profesional y abrieron sus puertas a todo el mundo.

Un importante proceso había comenzado: las exhibiciones periódicas para un público indeterminado donde se mezclaban clases, sexos y edades. Esto demostraba una voluntad política que confrontaba los cánones académicos con el éxito de público o como dice Calvo Serraller "el juicio supuestamente docto o interesado frente a la opinión libre y espontánea, la minoría frente a la mayoría" [Calvo Serraller, 1992:21]. Lo que el Salón también abría era una nueva posibilidad: la que ofrecía la encuesta pública que medía la "popularidad" alcanzada por un artista, que redundaba en canales de comercialización y por lo tanto de mayor prosperidad económica. Esto produjo una constante progresión en reclamar cada vez más espacio público y también una demanda de mayor flexibilidad en los jurados de admisión, más oportunidades de exponer y mejores condiciones de exhibición. Y así el Salón se prolongó en la Galería, el espacio más allá de las dos primeras columnas del Salón (del Louvre)

donde se realizaban las exposiciones. El Salón oficial fue muy pronto insuficiente y se generaron nuevos Salones: de los Rechazados, de los Independientes y de

> ...cuantas denominaciones alternativas existieron para que nadie quedara afuera de la única posibilidad que existía entonces de darse artísticamente a conocer, con lo que no es difícil imaginar que la multiplicación geométrica pero siempre insuficiente, de las opciones de espacios públicos oficiales terminaran, hacia el último tercio del siglo XIX, con la creación complementaria de galerías privadas, cuyo número actual tampoco es capaz de colmar unas siempre mayores expectativas por parte de a su vez un mayor número de artistas [Ibid: p.34].

De la mano de este proceso surge la crítica de arte como juicio en términos de actualidad. El artículo de Diderot sobre el Salón de París de 1765, escrito para la *Correspondence Littéraire*, definió un oficio y un medio: el crítico de arte, un intelectual que juzgaba las novedades artísticas presentadas como acontecimiento público y que utiliza como soporte un medio de comunicación periódico. A medida que los salones se multiplicaban crecía también el número de críticos de diversa laya. Los había con talento y conocimientos (Diderot, Baudelaire) que pertenecían a la subcultura creciente de escritores y un "ejército de reserva compuesto por los desempleados literarios productos de la Ilustración. La nueva, ufana *Republique des lettres* anunciada por Voltaire" que parecía ofrecer a los jóvenes de provincia un nuevo medio de promoción social que por nacimiento y fortuna les estaban vedados [Ibid: p. 26]. Algunos encontraban trabajo y otros tenían que sobrevivir gracias a su esfuerzo e ingenio, escribiendo en la naciente prensa, casi siempre marginal. De todas maneras era un oficio mal pagado y con ellos comenzó el curioso fenómeno de la "bohemia", "una positivación rebelde de la marginación social de los artistas que empezaron a ver al público como a un enemigo a 'conquistar', eufemismo bélico que implica doblegar y vencer" [Ibid: p. 23].

Es en esta carrera de los salones que comienza la ruptura de la tradición y el cambio en la situación en que vivieron y trabajaron los artistas. La Academia, las exposiciones, los Salones y la crítica, los compradores y coleccionistas comenzaron a establecer una distinción: la del Arte, con A mayúscula. La vida del artista no había dejado de tener sus inquietudes y penalidades, pero había algo que podía considerarse positivo del "feliz tiempo pasado": ningún artista tenía que preguntarse a qué había venido al mundo. Siempre existirían retablos de iglesias que realizar, el retrato de los señores, la decoración de la villa de campo... Había líneas de trabajo preestablecidas. Entregando el trabajo en el tiempo y forma estipulados, la subsistencia estaba asegurada. No había muchas posibilidades de innovación y la diferencia estribaba entre un trabajo satisfactorio y uno superlativo que podía llegar a ser una obra trascendental. Pero la ruptura de la tradición había abierto un campo infinito de posibilidades y el camino de la inseguridad.

El problema residía en que mientras mayor se había hecho el campo para elegir más difícil era que los gustos del artista coincidieran con los gustos del público. La demanda tan fácil

de satisfacer en el pasado se había vuelto un enigma. El comprador quería algo que ya había visto en algún lado, el artista quería realizar algo inédito. Si estaba necesitado de dinero, se veía muchas veces en la necesidad de hacer "concesiones", pero así perdía su propia estima y la de demás. El imperativo era "seguir la voz interior", aunque ello implicara morirse literalmente de hambre. Así un profundo abismo se abrió en el siglo XIX entre el público y el artista: satisfacer la demanda del público significaba consentir los convencionalismos y hubo quienes optaron por el aislamiento, deliberadamente aceptado.

Si algo vino a empeorar las cosas fue la revolución industrial y la aparición de una nueva clase adinerada sin tradición. El hombre de negocios consideraba al artista un impostor que pedía precios absurdos por algo que apenas podía considerarse trabajos. Al artista se le convirtió en un pasatiempo sacar de sus casillas al burgués.

> Los artistas comenzaron a sentirse de una raza aparte, dejándose crecer la barba y los cabellos, vistiendo de terciopelo o pana, sombreros de alas anchas y corbatas anudadas de cualquier modo, y por lo general extremaron su desprecio por los convencionalismos de la 'gente respetable' [Gombrich, 1992:397].

Los finales del siglo XIX fueron de gran prosperidad, pero a la vez de insatisfacción de los artistas. El triunfo de los impresionistas, luego de la primera incomprensión del público y de los críticos tal vez fue el alerta lanzado y cimentó su leyenda áurea: sus obras despreciadas se cotizaron enormemente, muchos hicieron fortuna, sus compradores pasaron a ser astutos inversores. Esto condicionó mucho a la crítica que no volvió a objetar lo nuevo, so pena de convertirse en un "retrógrado" o volverse a equivocar. Su papel fue acompañar los nuevos movimientos, muchos se convirtieron en sus teóricos y adalides.[12] Este cambio de orientación en la crítica influyó en la aceptación del público y en una nueva voracidad: la novedad. París se convirtió en el centro del arte occidental, la flor y nata de los movimientos de vanguardia se radicaba allí. Nuestros artistas latinoamericanos (aquí es donde comienza nuestra historia paralela de transferencias de conocimientos, prácticas y modalidades) consideraban obligatorio su paso por la ciudad luz, lo mismo que nuestros intelectuales. Esta es una herencia irrenunciable y como tal he decidido asumirla. Lo que hacemos con ella es harina de otro costal. Revisarla, para introducir los cuestionamientos a su dependencia es una de las tareas que se está dando la nueva teoría del arte latinoamericano.

En tanto este era el trasfondo laboral de los artistas, desde la teoría surgen las obras que iban a converger para constituir la base del controvertido criterio de autonomía. Pero esto será tema de otro apartado.

[12] Baudelaire se convirtió en el campeón de la causa del romántico Delacroix, Zola del naturalismo de Manet, Natanson de los Nabis, Apollinaire del surrealismo, y así hasta nuestos días, en distintos medios. Veremos la importancia del papel desempeñado por Romero Brest y Marta Traba en la segunda mitad del siglo XX en Argentina.

Historias de dos orillas

A esta altura de los acontecimientos, las flotas de distintos países europeos habían surcado raudamente los mares en busca de territorios inexplorados donde habían construido sus posesiones coloniales, base de sus hegemonías. En 1604 los ingleses habían comenzado a entrar en la India. Hacia 1700 la capital británica era un gran mercado de productos exóticos incluidos pájaros y animales salvajes. En el Coven Garden, actual distrito teatral de Londres, el librero Samuel Baker celebró el 11 de marzo de 1744 la primera subasta de la que hoy es una de las dos empresas líderes en el campo de los remates. En ese momento, Baker ofreció sólo libros, como no podía ser de otro modo en pleno siglo de la Ilustración. El negocio familiar se dedicó durante su primer siglo a la reubicación de grandes bibliotecas, entre ellas la de Napoleón. John Sotheby, sobrino de aquel primer rematador fue quien impuso su nombre por varias prestigiosas operaciones. Pero recién a principios de 1900, la asociación comercial Sotheby's, Wilkinson and Hedges comenzó a probar fortuna en el mercado de arte.[13]

En el mismo terreno, sólo a 22 años de la primera había surgido ya la competencia: Christie's, otra casa de subastas con la mira puesta en el coleccionismo de arte que ya había vendido las joyas de la guillotinada Madame Dubarry, las colecciones del poeta romántico Horace Walpole y tenía como cliente predilecto a la National Gallery de Londres. La carrera se había desatado y las dos firmas competían en un ajustado cabeza a cabeza. Sotheby's aceleró su ritmo con el impulso brindado por Wilson, que con agudo sentido comercial abrió nuevos mercados, aprovechando el especial clima de posguerra, e incorporó marchants privados a las subastas.

En tanto en Estados Unidos existía desde 1883 una muy importante casa de subastas: Parke Bernet. y asociada a ella, hace su entrada Sotheby's en ese país en 1964. De esta manera la primera casa internacional de subastas se instala en Madison Avenue. Christies no se demoró en realizar un movimiento similar y ubicó por su parte una filial en la elegante Park Avenue, a pasos del Central Park, lugar donde aún permanece. De ahí en más la competencia se tornó feroz. Ambas casas abrían sucursales en Ginebra, Amsterdam, Montecarlo, Tokio y en Berlín apenas cayó el muro. También las principales capitales latinoamericanas tuvieron su representación como la instalada en Buenos Aires. El austero prestigio británico y las técnicas de venta de los '50 implementadas por Wilson, cedieron su paso a estrategias financieras y de marketing de neto cuño norteamericano. Los años '80, con el singular desplazamiento de la economía volcaron las inversiones del mercado inmobiliario al del mercado de arte. Las resonantes sumas[14] alcanzadas en ese momento fueron tal vez las fundantes de una moderna mitología, que alimenta el imaginario de los artistas y del público en general.

[13] Ana María Battistozzi, Dos siglos y medio bajando el martillo, *Clarín* (Buenos Aires) 26/2/94

[14] El más sonado de los casos fue el protagonizado por la venta de *Los lirios* de Van Gogh a un magnate australiano. La suma de 53 millones de dólares que Alan Bond pagó por la obra estaba compuesta en parte por capital propio y 27 millones proporcionados por un préstamo de la misma casa subastadora. Cuando Bond no pudo hacer frente a la obligación contraída debió vender la obra al Museo Paul Getty de California por una suma que nunca se dio a publicidad.

El pequeño círculo de coleccionistas y "amateurs" se había comenzado a ampliar con la bonanza económica de la "edad dorada de los 60" donde los cambios de las pautas económicas y del consumo dieron un giro sustancial a la historia, según veremos en el capítulo 3.

La orilla oeste y la transferencia ilustrada

En América –dice Diana Weschler– "el siglo XIX presenta un panorama conflictivo en donde cada uno de los estados emergentes, a su tiempo y a su manera diferencial, luchan por definir su forma y su identidad" [Wechler; 2000: 18]. Es la época del tránsito de la colonia a la independencia, y el tema nación está asociado al de emancipación, problema fundamental de los siglos XIX y XX.

Al recorrer las historias del arte de nuestros países vecinos latinoamericanos, encontramos similares patrones ya que las culturas de las periferias se caracterizan por su "capacidad de recepción y apropiación de los saberes generados en los centros" [Ibidem].

¿Cómo se realizaba esta recepción y apropiación en nuestros países latinoamericanos? Nos interesan las condiciones materiales de vida, las posibilidades de las artes como trabajo, tal como hemos ido reseñando a través de la historia europea. ¿Cuáles de aquellas condiciones se transplantaron y cuáles se obviaron? ¿Cuáles fueron los modos de estas transferencias? ¿Había modos propios que sobrevivieron a la colonización?

Durante la colonia el espacio iconográfico es detentado casi exclusivamente por la imaginería religiosa. Tal como hemos visto esto representaba el seguro patrocinio de la Iglesia, cliente añorado si los hay. Veamos para muestra como eran aquellos codiciados encargos tal como figura en los Anales de la Academia Guatemalteca:

> ...Treinta y tres lienzos grandes y dieciseis chicos con la vida de N.S.P.S. Francisco, conforme está la del Claustro del Convento principal desta Ciudad de México, de suerte que todos sean cuarenta y nueve liensos.[15]

Este encargo realizado al pintor mexicano Cristóbal de Villalpando en el año 1691 nos muestra varias características de lo que en términos de movilidad e ingresos podía representar un encargo de estos. Según el contrato, el valor que se pagaría a Villalpando por las 49 pinturas incluían:

> ...trabaxo, materiales, lienso y paga de oficiales esta concertada dicha obra en dos mill y nuevecientos setenta pesos.[Ibid: p. 106]

La importancia de la pintura religiosa y su tránsito, al igual que toda la imaginería (esculturas y pequeñas tallas) como trabajos de restauración, marquería y dorados configuraban un

[15] *Anales*, Academia de Geografía e Historia. Guatemala, Tomo LV- 1981.

campo laboral de importancia y existían familias enteras dedicadas a este menester como gremios que otorgaban la maestría en el oficio mediante exámenes rigurosos y contratos muy claros que estipulaban la obligación de las partes.

Esta rica tradición se circunscribe al arte religioso. La otra práctica era el retrato "en función directa de las necesidades oficiales, o por lo menos de los personajes prominentes de la sociedad" [Lauer; 1978: 107]. En siglo XIX, con la creación de las Academias en las nuevas repúblicas, conforme a la tradición ilustrada que las inspiraba las tendencias migran hacia los temas laicos y los artistas hacia las metrópolis europeas en busca de nuevas iniciativas en materia de arte y estilo, que el nuevo orden burgués propiciaba. Esto era fruto de una migración inversa anterior: la de artistas europeos que oficiaron como maestros en los países latinoamericanos, según podemos advertirlo en los registros de las respectivas historias del arte.[16]

El floreciente mercado que constituían las pinturas religiosas, no lo fue para las otras expresiones de las artes plásticas. Prueba de ello es la poca repercusión de la exposición y venta de pinturas organizada en 1817 por la Sociedad de Buen Gusto, fundada por sugerencia de Rivadavia. La segunda exposición con destino a ventas se efectuó en 1828 y constituyó otro fracaso: de las 368 piezas que figuraban en el catálogo de Mauroner,[17] que incluía autores como Tintoretto, Caravaggio, Rafael, Murillo, Velásquez, Zurbarán, Brueghel, Rubens, junto con otros mediocres o desconocidos, ninguna fue vendida. Ninguna de estas obras quedó en Buenos Aires. Si bien la época era políticamente conflictiva,[18] para emprender esta empresa debió haber existido una cierta confianza sobre la plaza en la que se proponía operar, tanto desde el punto de vista de la sensibilidad y cultura de las élites como desde la potencialidad económica del lugar. También es probable que la esperanza del comerciante estuviera fundada en vender su colección al gobierno para la formación de un museo. Pero Rivadavia, que era quien posiblemente lo había invitado, había desaparecido del escenario político y debió empacar sus seis cajones hacia rumbos más favorables [Heber; 1975: 1].

Convergencias y divergencias: la Ilustración y la autonomía del arte

La reestructuración de los saberes tradicionales provocada por la Ilustración, particularmente por Kant, dio por resultado la división del conocimiento en campos y la profesionalización de los ámbitos en que las prácticas tenían lugar. La separación entre ciencia y creación, entre saber objetivo y subjetivo, entre estudio del pasado y del presente dejó como saldo en nuestro campo la formación de distintas disciplinas a las que se asignó condición y lugar, y

[16] En nuestro país: Emeric Essex Vidal, marino inglés, estuvo entre 1816 y 1820; Augusto Quinsac Monvoisin, francés, en 1842;, Ignacio Manzoni, italiano entre 1857 y 1866; Juan Mauricio Rugendas, alemán, en 1845. Según Julio Payró de una larga lista, sólo 28 merecen ser considerados. La mayoría de ellos pasaron por Mendoza, por algún corto período y algunas de esas obras se encuentran en el patrimonio provincial.

[17] Mauroner se había embarcado en Europa en 1825 pero llegó a Buenos Aires en 1828, posiblemente el retraso se debió a dificultades de navegación y al bloqueo del puerto de Buenos Aires.

[18] Juan Lavalle, gobernador interino de Buenos Aires se disponía a combatir con las tropas de Juan Manuel de Rosas y el puerto se encontraba bloqueado.

que debieron afrontar el camino del método para conseguir su estatuto de legitimidad. La universidad albergó a la Historia del arte y a la Estética; la prensa, a la Crítica de Arte.

La definición de los respectivos objetos de estudio se fue conformando lentamente, pero a mediados del siglo XIX la grey universitaria sabía a qué atenerse. Los historiadores del arte se dedicaron a la erudición documental y a la catalogación positiva. La orientación de la historiografía académica estableció una escrupulosa separación entre historia y crítica, so pena de perder credibilidad científica.

La Estética, cuyo estricto creador fue el alemán Baugarthem que publicó en 1750 una obra titulada, precisamente, *Aesthetica*, instituyó el asunto; el de la *esencia de lo bello*. Pero fue Kant, quien definió su naturaleza y significado en la *Crítica del juicio* (1790). En esta obra el filósofo establece, por un lado, que el gusto no es cognoscitivo, por lo tanto no es lógico, por lo tanto es estético, es decir subjetivo, mientras que por otro le reconoce universalidad, aunque no reglada. Kant trata al juicio estético como lo que hay de a priori en el sentimiento. El juicio estético es un juicio de valor, distinto de los otros juicios de existencia y de los axiológicos, ya que en la adecuación de lo bello con el sujeto no hay satisfacción de un deseo ni correspondencia moral sino "agrado desinteresado". El desinterés caracteriza la actitud estética, en el mismo sentido en que el juego es la actividad puramente desinteresada, la complacencia sin finalidad útil o moral. Por eso lo estético es independiente y no puede estar al servicio de fines ajenos a él; es en sus propias palabras "finalidad sin fin". Hegel convertiría lo bello en manifestación de la Idea y Schopenhauer distingue al artista del hombre vulgar como el que contempla serenamente las objetivaciones de la Voluntad metafísica. [Benjamin; 1989: 28s.]

Mientras la Historia y la Estética gozaban de prestigio académico, a la Crítica de arte le estaba reservado el rol de la subversión. Mientras las dos primeras se atenían a criterios conservadores, la crítica se unió a la experiencia de las vanguardias dándose la tarea de la redefinición permanente del Arte, ese arte que ya había empezado a sonar con mayúsculas.

Diderot en el siglo XVIII y Baudelaire en el XIX, serán los críticos paradigmáticos y sentarán una posición:

> En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, esto es, para estar fundamentada, la crítica debe ser parcial, apasionada y política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra el máximo de horizontes".[19]

Mientras la Historia del Arte daba la espalda a la actualidad y a la valoración y la estética se refugiaba en la torre de marfil del *desinterés* y la *finalidad sin fin*, los artistas ya estaban divididos por un abismo insalvable entre académicos y vanguardistas, la forma de darse a conocer era la de las periódicas exposiciones públicas compitiendo en Salones y en Galerías,

[19] Charles Baudelaire, Salón de 1846.

reproduciendo las dicotomías entre lo aceptado oficialmente y lo rechazado, cuyo canal de comunicación con el público sería la prensa y los intermediarios cualificados, los críticos de arte. [Calvo Serraller.]

El esfuerzo por dilucidar qué cosa sea la "obra de arte", recorrió senderos que procuraron liberarla del "lastre metafísico" y situarla en el contexto de producción. Más o menos afortunados según se desprende de las críticas realizadas posteriormente, estos aportes señalan un camino donde explorar diferentes vertientes. Ya hemos señalado dentro del desarrollo de este capítulo, los aportes de Nicos Hadjicolaous, de Raymond Williams, de Walter Benjamín, de Pierre Bourdieu, de los teóricos latinoamericanos Ticio Escobar, Juan Acha, Gerardo Mosquera y Néstor García Canclini, a través de cuyos enfoques intentamos sortear los escollos que nos permitan llegar a nuestro objeto: el mercado de arte.

Como vemos a través de este seguimiento de las condiciones de trabajo a través de los tiempos y en diferentes lugares, encontramos a los artistas integrados al mundo del trabajo: el artista es un trabajador. Son las singulares condiciones del siglo XIX, donde la teoría de la autonomía de la obra que cumplía su primer siglo a ese momento y unas prácticas signadas por las singulares condiciones del modo de producción capitalista, ya plenamente instaurado mediante la revolución industrial, hacen converger en la figura del artista rebelde y solitario y en la "teología del arte por el arte" al decir de Benjamin, una ilusoria autonomía asumida como dogma y como tal difundida y publicitada. Es un lastre con un peso nada despreciable. ¿Cómo aprehender los alcances de esta dimensión metafísica tan enraizada en la teoría como en el imaginario popular?

Una autonomía condicionada

La historia del arte reconoce el surgimiento del mercado del arte como una de las consecuencias de la progresiva autonomía que el campo artístico ha ido conquistando a lo largo de los últimos siglos. Independizada la obra y su autor del poder eclesiástico y de los príncipes, perdida esa función social de representatividad, reacciona con una teoría del *arte por el arte*. Ésta, en el decir de Benjamin es una *teología negativa del arte*, ya que en la idea del "arte puro" rechaza toda función social, y hasta todo contenido objetual.

Paralelamente a este proceso de liberación de la *intención creadora* se va produciendo un alejamiento del artista y su obra respecto del público, que conduce a la formación de círculos cada vez más especializados. Las investigaciones marxistas y no marxistas aparecidas tras la *Crítica de la razón dialéctica*, de Adorno y Horkheimer, y que abarcaron campos como la sociología, la semiótica y psicoanálisis relacionaron el arte con la estructura social y la teoría y la historia del arte debieron reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, circulación y consumo de los bienes artísticos. Según H. Holz:

> El proceso histórico de la disociación entre arte y sociedad empieza en tiempos del surgimiento de la burguesía, aumenta hacia el final del siglo XIX y alcanza su más alto nivel en la actualidad [Holz, 1978: 26].

Así, la secularización del arte produjo el surgimiento de: "instancias específicas de selección y consagración", con el nacimiento de los primeros Salones vimos que esta fue una necesidad planteada, un intento de democratización que a su vez complicó el seguro mundo de antaño y el artista se vio compelido a buscar su sustento. Los museos y galerías otorgan ahora la "legitimidad cultural" a la obra de arte, originándose también la necesidad de patrocinio económico que sustente la labor del artista [Bourdieu, 1995:137].

Esta autonomía significó para el artista la posibilidad de independizarse de las formas de poder religioso o político en función de un determinado proyecto artístico. Estamos de acuerdo con García Canclini cuando se refiere a que "en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte" aunque también hay que convenir que para una gran mayoría el arte como oficio no ha sido la mayor fuente de sus ingresos. El mismo autor destaca "la apertura y la pluralidad" como los rasgos distintivos de nuestra época, que derivan en una "autonomía condicionada" por las políticas económicas y sociales. [García Canclini, 1990]

Pierre Bourdieu en *Campo intelectual y proyecto creador*, refiriéndose al campo artístico lo denomina "*universo relativamente autónomo por su relativa dependencia de los campos económico y político*". Concibe a la obra de arte como portadora de valores comerciales y simbólicos con una relativa independencia uno del otro. Es decir que el crecimiento de uno no implica necesariamente el del otro [Bourdieu; 1995. 139].

El mismo autor en *Las reglas del arte*, afirma que como consecuencia de la especialización creciente encontramos "una producción cultural especialmente destinada al mercado" frente a "una producción de obras puras y destinada a la apropiación simbólica" [Bourdieu, 1995: 213].

De alguna manera el arte posee una intencionalidad que trasciende a la obra, pero la total autonomía es algo impensable, y así lo hemos visto a lo largo de su historia: el arte estuvo siempre vinculado a algún tipo de funcionalidad: mágica, ritual, religiosa, política, ideológica, estética y hoy podríamos agregar económica.

Pero la relación arte y mercado ha sido, y todavía es, de difícil aceptación en los círculos intelectuales, "una relación impúdica"[20] como la denomina el historiador Juan Antonio Ramírez. Vemos de esta manera como esta genealogía cuya transferencia diferida hemos heredado, adquiere un corte hacia finales del siglo XIX que se profundizará con la radicalización de las vanguardias y los tiempos que nos ocupan, aquellos dorados años 60, la relación se vio impulsada de manera indirecta por la aparición de nuevas tecnologías, tanto de producción como de difusión y a la vez que se creaban nuevos espacios para la comercialización, entraba en sus más profundas contradicciones.

[20] Juan Antonio RAMIREZ, "Una relación impúdica", *Lápiz.*

Capítulo 2: Las reglas del mercado de arte

"La calumnia persigue al comercio y la culpa a la propiedad"
Mary Douglas. El mundo de los bienes.

Definición cultural de la mercancía

En este capítulo abordaremos la importancia del consumo de arte y las dificultades que la formación de un mercado de arte conlleva, tanto en lo que al tipo de mercancía se refiere como a los rasgos específicos de ese "mercado" en América Latina.

Esta intención de estudiar el mercado de arte, nos lleva a considerar la circulación de las producciones artísticas como mercancía y por lo tanto a internarnos en los terrenos de la economía. Por esta razón, debemos delimitar desde qué enfoque la enfrentaremos, delinear una concepción de mercancía para luego irnos acercando a los tipos de intercambio.

Teniendo en cuenta las advertencias de los teóricos latinoamericanos Juan Acha y Gerardo Mosquera sobre las categorías a emplear para analizar nuestros fenómenos culturales, es que vamos a problematizar varias nociones provenientes del campo de la economía: desde la noción de mercado a la de mercancía. Por eso es que observamos que considerarlas desde un único punto de vista, el de la economía capitalista –sujeta a la oferta y la demanda– nos demuestra como los modelos y valores hegemónicos son naturalizados, y debemos recurrir a otro enfoque que nos brinde los elementos para interpretar estas prácticas. A estos paradigmas que reflejan una noción totalizante del dominio conceptual queremos oponerle la resistencia discursiva de la antropología, aprovechando su experiencia de la diversidad para cuestionar la lógica en que descansan estas "universalizaciones".

Aunque la racionalidad económica puede contemplarse como el modelo en la que descansan las representaciones actuales de la racionalidad, en especial el llamado criterio maximizador, y a menudo se supone que el mercado es el espacio en el cual los actores se mueven sobre la base del cálculo racional de la ganancia, *todo mercado* funciona según estos criterios.

La antropología económica es la disciplina a la que arribé a partir de la etnohistoria y que me fue conduciendo, de autor en autor, al descubrimiento de un campo de conocimientos que me ayudaba a despejar ciertas incógnitas, me ayudó a situarme en lo local y escuchar a los sujetos. Además, me interesó el efecto paradojal por el cual esta ciencia nacida de la expansión imperialista para el conocimiento de unos "otros" para su dominio y colonización, produjera que los sujetos al observar a los "otros" descubrieran en sí mismos reflejos inesperados que les hicieron reflexionar sobre sus propias imágenes y sobre el sentido de su propia cultura. Esta vertiente especular me permitió utilizar herramientas de la antropología en la lectura de los procesos de formación de un mercado de arte en una sociedad de provincias en la edad dorada del capitalismo, y a la luz de esta mirada indagar el funcionamiento de sus códigos y de su lógica cultural.

En esta instancia, la antropología económica me permitió hallar nuevas categorías, y sus casos, pequeñas historias de pueblos remotos, tenían algunas tales semejanzas que provocaron mi asombro de neófita y mi audacia de investigadora. También, el constatar que –tal como decía Levi-Strauss– el totemismo no se ha retraído en esta sociedad. Tanto es así, que el *pensamiento salvaje* y el pensamiento burgués tienen más coincidencias de las que aceptamos reconocer.[1] Tal es el potente telescopio que coloca en nuestras manos la antropología, en el decir de Mary Douglas.

Para esto, el "hallazgo" (que debo a Ana María Lorandi) de la compilación del antropólogo hindú Arjun Appadurai fue la providencial punta de este hilo de Ariadna. Una postura desprejuiciada y novedosa, que parte de un grupo de investigadores de países periféricos, dispuestos a apropiarse y crear herramientas conceptuales para invertir las observaciones, antes reservadas a los países coloniales para dominio de los colonizados. Es desde esta perspectiva que cuestiona la mercancía como representación material típica del modo de producción capitalista, es decir como una subclase de bienes primarios, manufacturados y cuya circulación estaría estrictamente ligada al dinero. Lo que este estudio propone es que las cosas como las personas tienen una "vida social" y que "mercancía es cualquier cosa intercambiable por otra", ya sea ésta productos, objetos, bienes, artefactos. Aclara que las mercancías son uno de los principales objetos de interés de arqueólogos, antropólogos, historiadores y obviamente de los economistas. En tanto objetos de valor se sitúan en el centro de la teoría del intercambio y de la antropología en general, como parte de la cultura material de una sociedad. Ni las mercancías ni el comercio son patrimonio de la cultura occidental, ni invento de la economía liberal. De esta manera ataca la romantización de los "primitivos", que oculta los prejuicios etnocéntricos del discurso antropológico y subestima y marginaliza las características mercantiles de las sociedades no capitalistas cuyas prácticas asumen formas complejas de economías alternativas, a la vez que desconoce las características culturales de las sociedades complejas modernas. Pero además proporciona elementos para observar nuestras culturas locales y advertir la coexistencia de estas formas económicas alternando con diversas manifestaciones del capitalismo.

Por ello, Appadurai comienza definiendo las mercancías como "*objetos* de valor económico". Y define el *valor económico*, de acuerdo a Simmel en *La Filosofía del Dinero*, no como una propiedad inherente a los objetos sino como "un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos". Sugiere, de acuerdo con el mismo autor, que los objetos no son difíciles de adquirir porque sean valiosos "sino que llamamos valiosos a esos objetos que se resisten a nuestro deseo de poseerlos". La distancia que existe entre el deseo y el disfrute se cubre a través del intercambio económico, que implica un *sacrificio* de algún otro objeto, y donde el valor de los objetos está determinado recíprocamente [Appadurai, 1991].

[1] Citado por Marshall Sahlimns en "*Economía y Razón Práctica*". Cr. Biblio.

Las cosas tienen significados, que no son significados *en sí*, sino conferidos a través de las transacciones, de las motivaciones y atribuciones humanas. Los usos de las cosas inscriben sus trayectorias y estas dependen de transacciones y cálculos. Dicho de otra manera, rescata los conceptos acuñados por Marx en la economía política: los hombres producen valores de uso para otros, que son valores de uso sociales.

Así, mercancía es cualquier cosa destinada al intercambio, con lo que se aparta al problema del producto y la intención del productor, problema en el que se enreda el objeto artístico. Lo que ha cambiado es la pregunta ¿qué es la mercancía? por otra más amplia centrada en el intercambio. De esta manera abarca formas que tradicionalmente se consideran opuestas al espíritu mercantil como el *trueque* y el *obsequio*, porque se efectúan al margen del dinero.

Definición de algunas categorías analíticas

Habida cuenta que intento ocuparme de la emergencia de un mercado de arte en la Mendoza de los años 60, y que sus lineamientos apuntan a una economía alternativa delinearé sintéticamente algunas categorías de análisis que por sus características toman distancia tanto de la teoría económica liberal clásica como de la óptica marxista.

Desde esta perspectiva nos centraremos en el potencial mercantil de todo tipo de cosas, y en esto rompemos con ciertas perspectivas dominadas por la producción y retomamos la *trayectoria total*,[2] desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio/distribución, curiosa coincidencia entre el antropólogo hindú y el teórico peruano.

Por esta razón nos centraremos en la *situación mercantil* en la vida social de cualquier cosa (en nuestro caso de productos estéticos de artistas mendocinos), la que se define como la "situación en la cual su intercambiabilidad, pasada, presente o futura, por alguna otra cosa se convierta en su característica socialmente relevante". Esto quiere decir que hay un aspecto relevantemente temporal en la mercantilización de las cosas. Por esto para definir esta situación mercantil Appadurai, toma como referencia el estudio de Kopytoff y de acuerdo a él, observa los siguientes aspectos, que intentaremos aplicar a los productos artísticos: 1) *fase mercantil* en la vida social de las cosas 2) *candidatura mercantil* de cualquier cosa y 3) el *contexto mercantil* donde puede ubicarse cualquier cosa.

Por esto viene a cuento recordar la coincidencia de estos antropólogos con el teórico peruano Juan Acha al referirse a la relación objeto-contexto:

> El pan en una panadería es una mercancía porque tiene relaciones con un sujeto comprador y un vendedor. Ahí es objeto, pero recobra su condición de pan cuando alguien lo come. Así la obra de arte existe tan luego hay un receptor que la consume sensitivamente [Acha. 1992: 26].

[2] Este modo de consideración también es propiciado por Juan Acha y Gerardo Mosquera, teóricos del arte latinoamericano que propician una mirada no colonizada, antieurocéntrica para considerar nuestra realidad artística y sus prácticas y no caer en naturalizaciones, posición a la que adhiero.

Hechas las conexiones, estos aspectos de la "mercantilización" necesitan ser explicados y aplicados a nuestro objeto:

1) *Fase mercantil*: las cosas pueden entrar y salir del estado mercantil, esta es una idea central del ensayo de Kopytoff en su enfoque biográfico de las cosas. Además estas "entradas" y "salidas" están implicando un movimiento que puede ser lento o rápido, reversible o terminal, puede ser más o menos notorio pero nunca es irrelevante. Nuestro autor propone que las cosas tienen una biografía y por lo tanto les formula preguntas similares a las relacionadas con las personas. Estas preguntas son:

> ¿Cuáles son las posibilidades biográficas referentes a su "estatus", período y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora y cual es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las "edades" o períodos reconocidos en la "vida" de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de estos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y que sucederá cuando llegue al final de su vida? [Kopytoff, 1991: 92].

¿Qué expectativa biográfica tiene por ejemplo una pintura o una escultura? Supongamos: una obra de Fader, o de Azzoni o de un artista contemporáneo que termina en un incinerador es tan trágica, a su manera, como la biografía de una persona que termina asesinada. Me remito a un episodio reciente, en que el pintor Gastón Alfaro, en virtud de una protesta de los artistas por el posible cierre de un espacio, en un acto simbólico prendió fuego a un cuadro suyo. La reacción de los presentes fue de un solemne horror. Las críticas aparecidas en los periódicos aludían al "sacrificio de un hijo", algo equivalente a Abraham con su puñal dispuesto a matar a Isaac. Pensemos que cuantas agresiones se hayan perpetrado a una obra han sido severamente sancionadas.

Hay también otros acontecimientos en la biografía de una obra artística que transmite mensajes sumamente sutiles ¿qué ocurre si la obra va a parar a una colección privada y resulta por tanto inaccesible al público? ¿Qué pasa si la obra permanece abandonada en el sótano de un museo como ocurre en nuestra provincia y en tantos otros lugares? ¿Qué ocurre cuando se descubre la sustitución de "originales" por falsificaciones, como recientemente (marzo 2004) en el Museo Nacional de Bellas Artes?

Las respuestas culturales revelan una intrincada maraña de juicios estéticos, históricos y políticos y son distintas en París, en Nigeria o en Mendoza. Además las personas tienen biografías parciales: familiar, psicológica, profesional, económica y cada una selecciona algunos aspectos y descarta otros. En las obras de arte también existe una ficha técnica con sus dimensiones, material utilizado, restauraciones. Y una biografía económica: un valor estimado inicial, un precio de venta y de reventa, en los casos de obras famosas los precios de subastas, seguros de traslados. Esto nos habla de una biografía culturalmente construida que se carga de significados, que es permanentemente clasificada y reclasificada.

Pero volvamos a nuestra pregunta ¿qué hace de una "cosa artística" una mercancía? La cosa (en general) tiene valor de uso y puede intercambiarse por una contraparte. En el hecho mismo del intercambio indica que la contraparte posee, en el contexto inmediato, un valor equivalente. Este intercambio puede ser directo, o indirecto a través del dinero, cuya función es ser un medio de cambio. En Occidente, dice el antropólogo, se considera a la *venta* como indicador inequívoco de la situación mercantil, pero ¿acaso no existen otras transacciones destinadas a obtener un valor de la contraparte? ¿son las cosas mercancías en sí?

De acuerdo a este criterio, una pintura o una escultura pueden haber sido concebidas por su autor sin intencionalidad comercial, pero si están expuestas en una galería para su venta son mercancías. Si el pintor o el escultor canjearon una obra por pasajes, una heladera o un televisor o útiles para los chicos o estadía en un hotel[3] están realizando una transacción y obteniendo un valor de cambio.

2) *Candidatura mercantil*: es un rasgo conceptual y se refiere a los estándares y criterios (simbólicos, clasificatorios y morales) que definen la intercambiabilidad de las cosas en un contexto social e histórico particular.

Esto tiene que ver con las estructuras taxonómicas que clasifican y dividen el mundo de los objetos, sus valores y significados y que suministra las bases para las reglas y convenciones en que se basan las prácticas. Por lo tanto nos remite a las fronteras culturales en que ciertos estándares son compartidos, y que Appadurai prefiere llamarlos *regímenes de valor* que implican que el grado de coherencia del valor puede variar de situación en situación y de mercancía en mercancía.

El autor explica que la mercantilización tiende a homogeneizar mientras la cultura tiende a dividir, a discriminar, entre los bienes (de subsistencia, de prestigio, derechos). Las sociedades necesitan colocar aparte cierta porción de su entorno y al hacerlo las singularizan, las sacralizan. De esta manera encontramos inventarios simbólicos: los monumentos, las colecciones de arte estatales, las joyas de la corona, los objetos rituales, la parafernalia del poder político, el mar territorial o las zonas de exclusión. Pueden descubrirse en estas singularizaciones algunos aspectos prácticos, a veces desde el punto de vista ecológico pero lo que queda claro es el alcance visible del poder. El no ser una mercancía puede asegurar una alta estimación, o no. El ser "inapreciable" su valor, en el sentido más completo del término, puede significar lo extraordinariamente valioso hasta lo singularmente carente de valor. Y este es uno de los puntos de quiebre en que los objetos artísticos se encuentran atrapados. Este es un conflicto que atañe al plano cognoscitivo.

En mi experiencia en el campo de la tasación de obras, encontré un pequeño rectángulo de cartón pintado de una deliciosa ingenuidad, colgado con una cinta de papel en la cocina de la empresa que me había encargado la tasación de una colección. Al mirarlo

[3] Operaciones que fueron realizadas en el contexto epocal que nos ocupa, según versiones de nuestros informantes. En cuanto a la estadía de hotel, era una oferta que realizaba un hotel de alta montaña situado en la localidad de Los Molles, departamento de Malargüe.

atentamente, descubrí que el cartoncito en cuestión era una obra de Menghi, autor argentino de principios del siglo XX (uno de los pintores de La Boca), cotizado en un valor considerable. La cocinera se sintió muy dolida, y para que no se sintiera tan afectada le proporcioné en sustitución un bonito almanaque y el "cartoncito" fue a parar honrosamente al tesoro del banco, junto con sus hermanas, el resto de las obras de la colección (muchas de ellas desenmarcadas, desnudez que las había hecho pasar inadvertidas). Pero no sólo la cocinera no sabía del "valor" de la obra, la mayoría de los ejecutivos del banco (de ese tipo de empresa se trataba) tampoco tenían idea de él. La anécdota es risueña, pero da la pauta de cómo la economía se apega a las clasificaciones culturales y como estas satisfacen la necesidad cognoscitiva individual de discriminación.

El autor cita como ejemplo el arte africano, que hasta mediados del siglo XX estaba destinado a la esfera cerrada de lo sagrado. Si los objetos habían sido reunidos por un coleccionista tenían para él valor sentimental, científico o estético según el caso. Para los antropólogos o investigadores era deshonroso comprarlos y generalmente los obtenían como regalo. Para los africanos era deshonroso venderlos o trocarlos por víveres o algún otro elemento occidental. Hoy no se censura que objetos de arte africano sean adquiridos en una subasta, como tampoco que sean comprados en una tienda en África. ¿Qué cambió? El régimen de valores.

Otro caso es el de la conversión de objetos de desuso que pasan a decorar las salas de una vivienda, desde la plancha a carbón de la abuela o los viejos sifones de vidrio, y los mismos pueden ser adquiridos en un mercado de pulgas o en casas de decoración. Una conversión en "antigüedades" de objetos cotidianos que pasan por el mismo proceso de deshistorización que los objetos rituales africanos. En cuanto se convierten en cosas coleccionables, adquieren un precio y se transforman en mercancía desde latas de galletas a pinturas de principio del siglo pasado. Un caso extremo me parece haberlo observado en la residencia campestre de Susana Bombal en San Rafael. La antigua vivienda señorial está dedicada ahora a "residencia turística", merced a la originalidad de la decoración, y los "tesoros culturales" que conviven en este ambiente, como poemas manuscritos de sus amigos poetas Borges y Mujica Lainez, o tapices o cuadros. Uno de ellos, un trozo de tela chamuscado se exhibe en un marco y al lado, la aclaración: se trata de restos de una bandera perteneciente a la Iglesia del Pilar, encontrada en la calle luego del 16 de junio de 1955, cuando se produjo el ataque y quema de templos católicos en Buenos Aires. Un recuerdo de la barbarie que no debía repetirse, según la escritora. Mediante esta singularización, el trozo de tela podría ser subastado y adquiriría, con seguridad, un buen precio.

Esta singularización que es llevada a cabo por grupos, revela mucho de la sociedad: quién controla las instituciones y cómo lo hace. Esta información nos dice también sobre la presentación de la sociedad ante sí misma.

3) *Contexto mercantil*: alude a la variedad de arenas sociales, dentro o *entre* unidades culturales, que ayudan a vincular la candidatura mercantil de la cosa a la fase mercantil de su carrera. Ej. Las subastas acentúan la dimensión mercantil de objetos tales como las obras de arte. Los contextos de bazar promueven otro tipo de flujo de mercancías.

En consecuencia la mercantilización descansa en la compleja intersección de factores temporales, culturales y sociales. En la medida en que las cosas se hallen con frecuencia en la fase mercantil, cumplan con los requisitos de la candidatura mercantil y aparezcan en un contexto mercantil, estas cosas *son mercancías*.

A propósito de producciones estéticas, Appadurai divide a las mercancías en cuatro tipos:

a) mercancías por *destino*, es decir, objetos dirigidos por sus productores al intercambio. Dentro de esta categoría podemos ubicar el arte producido para el turismo, las artesanías y los diseños
b) mercancías por *metamorfosis*, cosas destinadas a otros usos que son colocadas en estado mercantil. Máscaras rituales, huacos peruanos, utensilios sagrados o domésticos destinados a la venta como objetos artísticos "étnicos".
c) mercancías por *desviación* (un caso especial de metamorfosis) se trata de objetos colocados en estado mercantil, aunque originariamente hallan estados protegidos contra él. Otro caso reciente: el sudario de Eva Perón, subastado por la casa Christie's en Roma en 130.000 euros (161.000 dólares) fue la vedette del lote de pertenencias del expresidente. Otro de los curiosos objetos que entró en la subasta y encontró comprador fue la lápida de la tumba ¡del perro! del general, adquirida en 1.500 euros. [La Nación, 18/03/2004]
d) *Ex mercancías*, cosas retiradas, ya temporal o permanentemente, del estado mercantil y situadas en otro estado. Discos de pasta de Gardel, destinados al Museo del sonido, o el caso paradigmático del mingitorio o el secador de botellas de Duchamp, comprados en un negocio de ferretería y colocados en calidad de objeto artístico en una exposición. En este caso, todo lo que se entró a llamar *objet trouvé*.

Creo que con estas distinciones el autor da cuenta del proceso de mercantilización, es decir del movimiento que implica la conversión o no en mercancía, sus entradas y salidas iluminan el principal objetivo que es aproximarnos a las formas sociales en que los objetos estéticos son convertidos en mercancías o algunas mercancías convertidas en objetos estéticos. Y que esto es cuestión de competencias sociales y gustos individuales en distintas sociedades. Y como diría Kopytoff: "mercancía no es un tipo de cosa en vez de otro, sino una fase en la vida de algunas cosas" [Ibid, 33].

El consumo y la economía moral

De acuerdo con lo dicho, Kopytoff afirma que la producción de mercancías es "un proceso cultural y cognoscitivo": las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. Los cambios y diferencias de cuándo y cómo una cosa se convierte en mercancía revelan la *economía moral* que está detrás de la economía objetiva de las transacciones visibles. Este es un proceso de transformación social que involucra sucesión de fases y modificaciones de esta-

tus. Este enfoque sugiere que la mercantilización puede ser considerada como una parte de la configuración cultural de las biografías de las cosas. Es en este proceso cultural, donde se plantea el máximo conflicto, esta transición donde los valores que supuestamente la sociedad deposita en una obra de arte deben ser traducidos en un precio. Esta tensión revelará el "juego profundo"[4] entre singularización y mercantilización. [Kopytoff, 1991:89]

La singularización y la mecantilización son procesos de valoración que funcionan a manera de esquemas entre las clases y los grupos de una sociedad y plantean conflictos muchas veces irresolubles. Es posible vislumbrar en las sociedades complejas situaciones verificadas en las de pequeña escala. Kopytoff lo ilustra con el *sistema tiv*[5] de las esferas de intercambio a las que corresponde una jerarquía moral. En la más baja jerarquía están los bienes de subsistencia (altamente comercializables: vasijas, semillas); le siguen los objetos de prestigio (de mercantilización restringida aunque intercambiables entre sí: esclavos, ganados, vestimentas especiales) y los objetos sagrados (fuera de la comercialización). La singularidad de los objetos estaba en relación con su jerarquía moral. Si creemos que en nuestras sociedades complejas no se verifica este tipo de situación, pensemos que en el área de nuestra economía las estrategias de ventas (marketing) se fundan en operaciones de singularización y en el cambio de estatus de los objetos. Una alfombra oriental es un objeto de uso, pero se alienta su compra como una *buena inversión*. Un automóvil de cincuenta años, que haya conservado sus piezas "originales" es un objeto de *colección*.

La connotación moral puede revestirse de los más variados ropajes. Por ejemplo: un cliente deseaba ofrecer al banco en garantía por un préstamo una obra del pintor Azzoni. Al momento de ser tasada, según los estándares del momento, el precio estimado no respondía a los intereses de la transacción. Las argumentaciones del cliente mostraban la actitud del que pone los objetos de arte muy por encima del mundo del comercio, en el preciso momento en que estaba ofreciendo precisamente uno de ellos, como prenda de una operación comercial. Cuando las cosas participan de esferas cognoscitivas distintas, pero eficazmente mezcladas, nos encontramos con las paradojas de la cuestión del valor. Por un lado nos sentimos ofendidos cuando se pone precio a un cuadro cuyo valor es "inapreciable", pero su naturaleza inapreciable deviene del alto valor mercantil asignado. Recordemos los ejemplos de los precios pagados por los cuadros de Van Gogh, o los maestros impresionistas en la década del 80, o el escándalo generado en los 90 por el empresario Constantini cuando los altos impuestos a los bienes suntuarios (manera en que la ley considera las obras artísticas en Argentina), encarecían la entrada al país del cuadro de Frida Kahlo comprado en una subasta en Cristhies, por un millón de dólares. Su naturaleza inapreciable hace que valga más que el montón de dólares que deben acumularse para comprarlo. Hoy el cuadro se exhibe en el

[4] Clifford Geertz, citado por Appadurai en *La vida social de las cosas*, pag 92.

[5] Igor Kopytoff cita un estudio de Bonhannan de 1959 sobre la cultura tiv del centro de Nigeria en el período precolonial y describe lo que constituye un análisis clásico de una economía multicéntrica basada en esferas de intercambio claramente diferenciadas que son las mencionadas arriba. [Kopytoff, 1991: 97]

MALBA, museo privado que el empresario organizó para albergar su colección de arte latinoamericano, pero que es de acceso público. Es decir la singularidad del objeto no se centra en su posición estructural en el sistema sino:

> … en las extracciones intermitentes de la esfera mercantil, seguidas de las inmediatas intromisiones a la esfera cerrada del "arte" singular. Empero ambos mundos no pueden permanecer separados por mucho tiempo, puesto que los museos deben adquirir seguros para sus colecciones. En consecuencia, los museos y los negociantes de arte sugerirán precios, serán acusados de transformar el arte en mercancía y, en respuesta se defenderán culpándose mutuamente de la creación y mantenimiento del mercado artístico [Kopytoff, 1991, 110].

Pero si este párrafo es jugoso y develador, el que sigue apunta al centro de la cuestión:

> Aquí, lo que resulta significativo en términos culturales es precisamente la existencia de una compulsión interna a autodefendernos ante los otros y ante nosotros mismos, en contra de la acusación de "mercantilizar" el arte" [ibid].

Por lo tanto es en la vida real, donde se consuman las transacciones donde el estatus mercantil está fuera de duda. El resto del tiempo navega en la ambigüedad y está abierta a las presiones sociales surgidas de acontecimientos y deseos. Así, la demanda es la expresión económica de la lógica del consumo. Consumo que es eminentemente social, correlativo y activo, como sostiene Néstor García Canclini de acuerdo con Appadurai y me atrevo a sostener con él que el consumo envía y recibe mensajes sociales.

La demanda surge como función de la diversidad de prácticas y clasificaciones sociales, no como respuesta mecánica a la publicidad o a una "misteriosa necesidad". Está más bien ligado a la ostentación, al patrón de vida. Encarna los valores sociales vigentes. Por tanto si el consumo comunica, el no consumo también. Trataremos de encontrar cual era el patrón de consumo en materia de objetos artísticos de los mendocinos de los sesenta.

Las reglas de circulación. El bazar como categoría analítica

La dificultad para obtener datos sobre precios, tipos y cantidad de transacciones en torno a la producción artística mendocina, su falta de registro y los variados ocultamientos configuran un silencio muy sospechoso.[6] Ni marchants, ni artistas, ni compradores facilitan datos. La información sobre "mercado de arte" parece conllevar un aspecto mitológico donde grandes o medianas sumas de dinero intercambiables por obras de arte, ocurren en las grandes metrópolis, siendo la capital del país la más cercana.

[6] Los datos de los informantes como puede comprobarse en las entrevistas están plagados de subterfugios y olvidos.

Este laberinto informativo me llevó a Clifford Geertz, que mediante la descripción del bazar marroquí, muestra una estructura institucional que involucra un complejo proceso de conocimiento en la circulación e intercambio de mercancías y que no es solamente reductible a economías simples no industrializadas.

El propio Geertz sostiene que el *bazar* es una *categoría analítica* que bien puede aplicarse en las economías industriales contemporáneas.

> ...La búsqueda de información tipo bazar caracterizaría todo escenario de intercambio donde la calidad y la apropiada evaluación de los bienes no esté estandarizada, a pesar de que puedan variar enormemente los motivos de esta carencia de estandarización, de la volatilidad de los precios y de la calidad incierta de cosas específicas de cierto tipo [citado en Appadurai, 1991:62].
>
> El intercambio de objetos valiosos, aunque ocurra en escenarios culturales e institucionales muy diferentes, pueden involucrar economías informativas tipo bazar Ibid: 63].

Estas consideraciones acerca de los laberintos informativos por carencia de estandarización constituyen la base de nuestra hipótesis sobre el tipo de mercado que es el mercado de arte, al menos en una sociedad provinciana, relativamente joven y de origen inmigrante, donde los consumos de prestigio no siguen, al parecer los parámetros de ostentación legitimantes de las grandes metrópolis con burguesías de mayor arraigo y tradición aristocrática.

Si a esto le agregamos el conflicto (ya aludido) que se genera entre valor económico y valor cultural, la paradoja inherente al arte: lo inapreciable que halla precio... es decir precios descomunales en los juegos agonísticos de las grandes subasta internacionales como en los provincianos juegos laberínticos que veremos acaecer entre los actores de nuestro "mercado mendocino de los '60", donde nuestros informantes dejan entrever esa trama oculta que analizaremos en el capítulo 6.

Las reglas del consumo

Appadurai considera el consumo como un aspecto de la economía política total de las sociedades y este es en general el consenso de la antropología económica, que considera a la economía como una práctica social de alto valor simbólico y que su sentido reside en *las transacciones* de que está compuesta y por tanto, en la *calidad de las relaciones* que estas transacciones crean, expresan, sostienen y modifican.

Para Mary Douglas el consumo es la base del proceso social y explica el impulso para trabajar, como necesidad de relacionarse con otras personas, que a su vez implica otra necesidad: la de disponer de *objetos de mediación*. Esto implica la comprensión metafórica de las mercancías como señales transitorias de las categorías racionales y que conforman un universo inteligible: son el informe físico y visible de la jerarquía de valores. [Douglas y Ishenwoord 1990].

¿Cuáles son los valores implícitos en el acto de consumo? Por un lado un conjunto de mercancías representa una serie coherente y deliberada de significados, por otro estas mismas mercancías implican instrumentos de bienestar y ostentación.

Podemos diferenciar un mecanismo para medir la inserción social mediante el análisis comparativo de modelos de consumo que consiste en distinguir los elementos que integran las relaciones sociales y descubrir la esencia de los modelos que los elementos ocultan.

La autora inglesa critica la teoría de la demanda como trivialización de los objetivos racionales y con ella la teoría económica clásica, ya que interpreta que el cambiante medio social afectó la percepción de los problemas morales. Las interpretaciones doctrinales y éticas sólo son *parte* del objeto de estudio. Según la antropóloga inglesa, lo que la teoría económica no advierte es que es parte de una *particular cosmovisión religiosa y moral*, merced al divorcio institucionalizado entre las esferas del conocimiento.[7]

Por tanto la demanda surge como una función de la diversidad de prácticas y clasificaciones sociales. A propósito del ensayo de Alfred Gell, *Los recién llegados al mundo de los bienes*, que ilumina especialmente el proceso del cual el consumo forma parte junto con la producción y el intercambio, el proceso de reproducción social donde el primero nunca es terminal [Gell, 1991].

> El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a referentes personales, cuando dejan de ser "bienes" neutrales para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones y obligaciones interpersonales específicas [Ibid: 146].

El estudio de este autor sobre los gondos-muria verifica que su consumo está estrechamente vinculado a la ostentación colectiva, al igualitarismo económico y a la sociabilidad. Invierte a Veblen, en lo que llama "mezquindad conspicúa". Esto me llevó a reflexionar sobre los patrones de vida que informan el consumo de arte, tema que nos interesa en este estudio.

Nos encontramos con una sociedad relativamente pequeña que experimenta un cambio rápido, como es el caso de Mendoza de los 60, merced a la formación de una pequeña burguesía a partir de las políticas económicas del peronismo de los 50, reafirmadas por el desarrollismo de los años subsiguientes. ¿Cuál es la estructura de valores dentro de los cuales los bienes

[7] Nurit Bird-David, antropóloga israelí dedica un extenso artículo a describir esta "cosmología nativa occidental" cuya base es el hombre como criatura de necesidades movilizado por la escasez. La consecusión de estas necesidades individuales funciona en aras del "bien común". Una idea totalmente moral que figura como clave de la "mano invisible del mercado", conjunto providencial, benéfico y totalizante. El modelo centrado en el individuo, actor racional. La mente 'racional' somete al cuerpo existencial o vivencial, a escoger entre las alternativas disponibles. Esta racionalidad instrumental sopesa la utilidad correspondiente a la necesidad. De esta manera el hombre racionalizador y maximizador asigna correspondientemente sus recursos limitados. Una visión dualista, donde las necesidades primarias y por tanto moralmente lícitas son las del cuerpo (alimento, abrigo) y las del espíritu, secundarias. Mary Douglas se dedicará a demoler esta suposición.

generan interés o preocupación? ¿Aportan a la identidad grupal? ¿Se integran a una homogeneidad suntuaria? ¿Representan una igualdad económica? ¿Existe una sociabilidad hedonista?

La respuesta a estas preguntas apunta a lo que podríamos llamar una "regulación colectiva de la demanda". Esta regulación del deseo de bienes nos explica ciertos patrones de consumo a pesar de que se hayan alcanzado las "condiciones técnicas y logísticas". Por eso veremos que una estructura económica floreciente y un aparato institucional relativamente completo no lograron introducir a los objetos artísticos dentro de los ritos de consumo ostentatorio.

> El consumo implica la incorporación del producto consumido a la identidad personal y social del consumidor [Ibid].

La Baronesa Roschtchil compra un cuadro de Renoir y pasa a formar parte de su personalidad como integrante del círculo de consumidores de este artista, tal como el abogado Patiño Correa, mendocino, compraba y difundía a través de su galería obras de los artistas de su tiempo en Mendoza. Pero ¿cuáles eran las metas económicas de la familia mendocina? ¿Cuáles eran sus bienes deseables o sea los estándares con que esto se evaluaba? ¿Qué era considerado un gasto responsable y cuál irresponsable? ¿Cuáles eran los considerados "bienes de prestigio"? La historia económica de Mendoza nos informará en otro capítulo sobre ello.

Valor económico y valor simbólico

Afirmar que el arte se ha transformado en una mercancía es un lugar común y tiene por ello poco valor explicativo, de dónde proviene su valor económico sería la pregunta que debemos hacernos.

Para ello hay que situar al artista y a la obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales, directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Es lo que Acha llama el *aparato institucional* y que incluye: artistas, marchantes, coleccionistas, galerías, museos, bienales, premios y concursos, publicaciones especializadas, críticos y público y que podríamos asimilar a la categoría de *campo artístico* de Pierre Bourdieu. Esta categoría es sumamente útil para observar los procesos político-sociales ya que esta metáfora espacial tiene la virtud de ubicar visualmente los agentes actuantes en el proceso. Este campo en el que se libra una lucha simbólica no está ajeno a las intersecciones de otros campos como el político y el económico.

La autonomización del campo artístico produjo, con el desarrollo de la burguesía, un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras de arte son valoradas con criterios propiamente estéticos a la vez que nacen los lugares para exponer las mercancías.

¿Cómo entender la constitución del valor? Una manera de entenderla sería como la suma del costo de producción, la materia prima y el trabajo del artista. Pero no es en lo *qué* hace el artista y en *cómo* lo hace, sino en el especial *modo de consumo* que se genera en el campo artístico.

Por lo tanto *el valor se construye* a través de dos vías que se entrecruzan. Por un lado los mecanismos propios del campo artístico, como las ya mencionadas instancias específicas de consagración que constituyen los premios en salones, la crítica, las exposiciones. Y los propios del económico como las subastas y las diversas estrategias de venta.

Para comprender el mecanismo de producción de valores recurriremos al concepto de *habitus*, según lo entiende Bourdieu

> Los grupos de agentes se identifican por referencias mentales conformadas históricamente, que condicionan su forma de actuar. Es el *habitus* personal y de clase que programa el consumo de los individuos de una formación social [Bourdieu, 1983].

Para gozar de una obra de arte contemporáneo es necesaria una disposición estética o artística que va a expresar un *habitus* de clase. Así podemos hablar de gustos diferenciados por el nivel cultural.

Bourdieu hace una distinción entre el *gusto legítimo*[8] (García Canclini prefiere llamarlo *burgués*) gusto medio y popular. Asigna a la estética burguesa el privilegio de una disposición (*habitus*) para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, producto de una posición privilegiada en el campo social que guardaría una estrecha relación con el consumo de bienes culturales.

Para el pensador francés, mientras que adjudica a estos sectores hegemónicos la prerrogativa del gusto por el arte, la estética de los sectores medios estaría constituida por la industria cultural que incluye los medios masivos de entretenimiento y comunicación, valorando la fotografía y al turismo como prácticas distintivas. Para los sectores populares Bourdieu señala como regla de gusto la necesidad o la funcionalidad. Este modelo, es discutido por Mary Douglas, básicamente porque su garantía es una investigación basada exclusivamente en población francesa, por lo cual su problema es ser... "*demasiado francesa*", en el decir de la antropóloga inglesa. Pero por otro, la crítica apunta a las variables elegidas: "ni la demografía, ni los ingresos, ni la educación revelan la tendencia cultural". [Douglas, 1992] Ya que el problema consiste en determinar algún principio que esté en la base de la discriminación.

Esta búsqueda apunta a un modelo que contemple no sólo la jerarquía social, sino otros vínculos laterales, las agrupaciones, las adhesiones y los patrocinios, las solidaridades rivales y las pautas de equilibrio. Nuestra inquietud busca atender a los códigos rituales, a cómo se libran las luchas entre las jerarquías, cómo cada uno define su posición relativa en virtud del uso de elementos, de lo que puede dar y recibir y de las personas con quienes puede hacer estos intercambios.

[8] En el prólogo de la edición en español de *Sociología y cultura* de Pierre Bourdieu, García Canclini formula su crítica a esta categoría proponiendo su reemplazo por considerar que la calificación de legítimo al gusto se está usando desde un punto de vista hegemónico.

Necesitamos interpretar las claves que tienen que ver con los obsequios y la hospitalidad y como interactúan las reglas, cuál es su complejidad. Nuestros patrones de consumo informan sobre estilos de vida: qué elecciones son incompatibles con otras, en qué se basan los cambios de tendencias. ¿Qué competencias se polarizan a través de las clases? ¿Cuál es el modo de ilustrarlo?

Avizoramos como condición trascender la simple enumeración de objetos y establecer categorías de clasificación más amplias, para superar el concepto de qué status más elevado o inferior (medido en virtud de la riqueza o la educación) predice el gusto ¿cuál es la base de esta discriminación? "La gente es demasiado inteligente para entregarse a la simple emulación. Un modelo de conflicto que tenga en consideración otros aspectos explica mucho mejor el asunto que la escala unidimensional ascendente y descendente". [Douglas, 1992: 17]

¿Cuáles son las fuentes institucionales de las que provienen los pensamientos? ¿Qué cosmovisiones nos informan de la presencia de un conflicto cultural? Recordemos la sentencia de Levi-Strauss. "los animales que no sirven para comer sirven para pensar" que está en la base de la totemización y que la antropóloga inglesa traslada al consumo: "el consumo sirve para pensar" ¿qué opciones están en juego en esta perspectiva de análisis? ¿Qué es lo valioso aceptado por la comunidad?

> En un contexto político, el rótulo "material" ha llegado a constituir una crítica contra quienes están en posesión de la riqueza y el poder. Lo que los ricos y poderosos dicen en defensa de sus métodos podría ser juzgado como materialista; los críticos culturales se apropiaron de otro rótulo, "espiritual", para designar sus propias preferencias: en virtud de la lógica de la oposición, lo espiritual es incompatible con la acumulación de poder o de riqueza [Douglas. 1992].

Lo espiritual, es una preferencia considerada en nuestra sociedad como más valiosa, es una estimación acordada. No olvidemos que vivir en sociedad siempre implica juicio y persuasión y que culpar y criticar constituyen procesos sociales esenciales. Además toda elección a "favor de…" es también una elección "en contra de...", elementos fundamentales a tener en cuenta a hora de estimar la formación de valor.

Habíamos visto en el capítulo 1, como fueron variando históricamente las consideraciones de la obra de arte y los artistas, y como una doctrina del desinterés y la inutilidad (en lo social, político y religioso) se extiende de manera que totemiza el objeto artístico, es decir lo pone fuera del circuito de los objetos cotidianos, lo convierte en demarcador de sus propietarios y por lo tanto en un procedimiento de clasificación social. De todo esto se deriva que el valor de la obra de arte proviene fundamentalmente de su *valor simbólico*, íntimamente ligado a la pureza y el desinterés que constituyen el prestigio, el cual hay que distinguir del *precio*.

Así vemos en la economía capitalista tendencias aparentemente contradictorias: una, la expansión del mercado mediante el aumento de consumidores y otra, la tendencia a formar

públicos especializados en ámbitos restringidos, como anotáramos al describir los procesos de singularización. ¿Es conciliable la multiplicación de producción para el incremento de las ganancias con la promoción de obras únicas?

Ante esta aparente contradicción, Bourdieu observa la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, que sirven para construir y renovar la *distinción* de las elites. Comenta García Canclini que:

> ... en las sociedades modernas no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, por lo tanto el *consumo* se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las *diferencias* [García Canclini, 1990: 136].

Es muy significativa la aparición de los nuevos métodos y técnicas que presta el orden económico a la comercialización de obras de arte. La publicidad de los productos artísticos se centra en la glorificación del artista, en su "misión casi profética" y en su separación del mundo común, ya sea por sus extravagancias como por

> ... la intención de reconocer solamente un alter ego, es decir otro intelectual contemporáneo o futuro, capaz de seguirlo en su creación o comprensión de las obras" [Ibid: 142].

Esto forma parte de una cosmovisión compartida por artistas y público (al menos una parte de él como pudimos notar en las entrevistas).

La cuestión del conocimiento en la generación del valor

La distribución del conocimiento afecta de manera muy compleja a las mercancías, ya que estas representan formas sociales. Este conocimiento puede ser de dos tipos: el que acompaña a la producción del objeto, que puede ser de índole técnica, o bien social y estética, que acompaña su consumo adecuado. O sea hay un conocimiento productivo y un conocimiento de consumo, pero las variaciones que se producen difieren por causa de la distancia social, espacial y temporal entre productores y consumidores. Y no se trata de que un conocimiento sea exclusivamente técnico y el otro exclusivamente ideológico. En ambos polos hay una interacción dialéctica donde se entrecruzan componentes tanto técnicos como valorativos y mitológicos. El conocimiento técnico está altamente compenetrado con presuposiciones cosmólogicas, sociológicas y rituales, las cuales son ampliamente compartidas.

Veamos el caso del producto artístico en nuestra sociedad. Vimos como el lugar social del productor fue variando y con él, el lugar del producto. Del taller del maestro a la academia y de allí a las escuelas o facultades de artes los requerimientos de competencia pasan más por criterios ideológicos que estéticos. Es justamente la época que nos ocupa, cuando estos

criterios encabalgados en las vanguardias se hicieron más evidentes. Unicidad y originalidad serán la especificidad de lo artístico culto, en tanto que manualidad, artesanía, folklore serán las categorías apropiadas para definir otros conocimientos técnicos del ámbito de lo estético, salvo que despojados de su función pasen a formar parte de ese arte de los "otros", exótico o como dice Galeano de los bajos "fondos del arte":

> La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdo apenas de antiguos cortes pero frontera al fin.
>
> Ella marca los lindes entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza a la gran obra de arte [Escobar, 1985: 17].

Es así como al requisito de inutilidad, o sea al privilegio puramente formal del objeto, se añaden el mito del origen: la autenticidad, señalada por la firma que acredita a un productor cuyas credenciales se transfieren por este acto al producto.

La autenticación requiere del peritaje o conocimiento especializado, una forma de proteccionismo, ya que esta distancia cognitiva involucra distintos aspectos del flujo mercantil e influye en las fluctuaciones de los precios. A primera vista el sistema mercantil de la sociedad capitalista no sólo representa un diseño tecno-económico sino un sistema cultural complejo, cuya historia particular es la de occidente moderno, y sus exponentes, con sus características institucionalizadas y burocráticas, lejos del alcance de la sospecha de mitos y mecanismos de sociedades en pequeña escala. Esta es una impresión falsa. Encontramos mitologías producidas por los comerciantes, por los consumidores y por los productores, las cuales son capaces de rendir buenos dividendos si se las manipula correctamente. Una de ellos son las *contiendas de valor*, profundamente centrada en el simbolismo de los bienes, una especie de metafetichización donde no sólo las mercancías se convierten en sustitutos de las relaciones sociales, sino que la fluctuación de los precios se convierte en sustituto del flujo de las mercancías. Es el caso típico de las grandes subastas en los mercados de artes y antigüedades, donde lo que se comercia es el conocimiento especializado de las mercancías en cuestión. Todo un sistema gira alrededor de la autenticidad y la peritación, donde pujan la historia del arte y la historia económica para resguardar el aura de la obra amenazada por la reproducción, ya sea copia, falsificación o imitación. De esta manera los objetos se convierten en signos dentro de un sistema de signos de estatus.

De manera similar a esta fetichización de los objetos hay mitologías que se encuentran introducidas entre los consumidores. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en los *cultos de cargo*, que se vinculan a la transformación de las relaciones de producción de las tempranas sociedades coloniales. Estos eran movimientos que imitaban y protestaban en contra de las formas sociales y rituales europeas. En sus simbolismos se podía advertir el intento de

duplicar aquello que se consideraba como las formas sociales más favorables para la producción de bienes europeos, especialmente aquellas que eran particularmente propicias para el mantenimiento de las desigualdades en las sociedades locales. Tal es el caso de los objetos valiosos de la kula[9] y otras formas de intercambio especializado, considerados metonímicos de todo el sistema de poder, prosperidad y estatus. Es un rito asociado, imitativo, donde las creencias del cargo constituyen el ejemplo de las teorías que suelen proliferar cuando los consumidores se mantienen en ignorancia de las condiciones de producción y distribución y carecen de un libre acceso a ellas. Tal privación crea la mitología del consumidor alienado.

Dentro de esta mitología se puede encuadrar la que rodea al consumo de grabados. El grabado, dentro de sus variedades de estampación, es tal vez una de las artes que presenta mayor problemática de consumo. Y es que, paradójicamente, es a la vez un arte popular que ha perdido su popularidad, y justamente porque como dice Benjamin "ataca de raíz la cualidad de lo auténtico" [Benjamin, 1989: 20s.]. Su cualidad de reproductible induce una depreciación con respecto a la pintura.

> Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma. Elaborar estas distinciones ha sido una función muy importante del comercio de arte [Ibid].

Esta incertidumbre ¿el grabado es un original? que acompaña al comprador neófito y poco ilustrado conspira contra sus grandes posibilidades de venta. La distancia cognoscitiva que media entre su producción y su consumo, el complejo de inferioridad de la "copia", aunque esté numerada, firmada, en el caso de muchos grabadores actuales intervenida manualmente por el autor, lo que la hace única, no convence al posible consumidor que no compra esta que podría ser de precio accesible, ni compra pintura porque el precio sobrepasa sus posibilidades. El fetiche de la originalidad y la autenticidad es el *culto de cargo* que pesa sobre el grabado.

Según el grabador José Lopez Díaz, integrante del Club del Grabado, esta fue la forma preferida de los grupos de izquierda. Este club formado en Mendoza tenía la declarada intención de acercarse a la gente mediante la figuración realista y su mensaje político, su precio accesible (se accedía a las obras por suscripción) y la posibilidad de generar trabajo entre los artistas. Lo que ellos estaban haciendo era subvertir los valores del "gran mercado" y sus consumidores no necesitaban grandes recursos para acceder a una obra.

[9] La kula es un sistema de intercambio del grupo perteneciente al estado de Papúa, Nueva Guinea. Los principales objetos intercambiados son de dos tipos: collares decorados (circulan en una dirección) y brazaletes de concha (que circulan en dirección contraria). Este sistema fue originariamente estudiado por Malinosvki en 1973. Hay diversas interpretaciones de sus implicaciones. La valuación monetaria está fuera de este intercambio pero mediante un juego de acuerdos privados se llega a algo similar a un precio.

Entre los ritos de producción y sus mitologías asociadas abordaremos uno muy curioso procedente de las minas de estaño de Bolivia, recogido por Michel Taussig. Estos reflejan las tensiones de una sociedad donde la mercantilización no se ha vuelto un lugar común, donde el fetichismo de las mercancías, debido a esta hegemonía incompleta, se considera maligno y peligroso, y para reducirlo tiene lugar un intento paradójico de envolver al demonio en ritos recíprocos. Esta demonización tan literal de las transacciones "incontrolables" de la "mano invisible del mercado" ¿no es acaso comparable con la mitología que rodea al "mercado de arte" donde la trayectoria económica de una obra está sujeta al conocimiento especulativo de los intermediarios?

En efecto, el mercado de arte, tal como se lo entiende de la modernidad en adelante, no fue ni es precisamente un lugar común en Mendoza, salvo para denostar de sus posibles maléficas consecuencias. Para exorcizarlo se necesita el "desinterés" de artistas y galeristas, que en una misión salvífica de esta "inculta sociedad" trajeran el mensaje de su arte escamoteándolo de la peligrosidad de su comercialización. ¿la galería? ¡Un hobby carísimo!

En apretada síntesis podríamos sistematizar algunas ideas útiles, a modo de estimaciones provisorias a ir teniendo en cuenta, que surgen de este capítulo:

1) Una flexibilización de la noción de mercado, que contempla otras alternativas como las transacciones no monetarias como el trueque, que lejos de limitarse a sociedades exóticas precapitalistas, forman también parte de economías complejas.
2) La tensión arte-mercancía, se desdramatiza si la enfocamos desde el punto de vista de la biografía social de una cosa, que puede entrar y salir del estado mercantil, ya que podemos aplicar la concepción de Kopittof: mercancía no es un tipo de cosa, sino una fase en la vida de algunas cosas.
3) La idea de que el mercado de arte sigue los lineamientos de una economía tipo bazar, se acerca mucho más a la realidad artística mendocina por sus laberintos informativos que la de un mercado convencional según la idea liberal.

Todo esto confluye en una serie densa de núcleos problemáticos en el proceso de constitución de un mercado de arte en Mendoza, donde precisamente los consumos pueden investirse en la única marca de distinción.

Capítulo 3: Las dorados años 60

"La utopía máxima de la década prefiguraba un desenlace inexorable y alentaba concepciones que sintonizaban la innovación estética y las urgencias revolucionarias"
Guillermo Fantoni. Arte, Vanguardia y política en los años 60.

Los años 60: arte y sociedad

Denominados dorados, por el historiador Hobsbawm, los 60 fueron el período del siglo XX donde se condensaron los cambios más radicales en todos los órdenes cuyas implicancias están inextricablemente unidas y que para mayor claridad diferenciaremos en: *económicos*: representaron la edad de oro del capitalismo; *políticos*: marcados por la guerra fría y los procesos de descolonización; *tecnológicos*: el crecimiento de la electrónica transformó el mundo conocido; *sociales*: el juvenilismo y transformaciones de los lazos familiares; *culturales*: innovación en los soportes y patrones de consumo y *artísticos*: cambios en la percepción.

La "década larga" arrastra una carga mítica de opulencia y revolución[1]. Sexo, drogas y rock n' roll definen para otros el imaginario de los legendarios '60. Pero este fenómeno social y artístico venía de la mano de profundos cambios que desde la posguerra se habían gestado. Sólo señalaremos ciertos hitos que son ineludibles por su importancia y que (algunos de manera directa y otros tangencial) impactan en nuestro tema: la relación arte y mercado en una sociedad en proceso de cambio.

El intento de comprender implica un acercamiento en forma paulatina y para ello delineamos cartográficamente los escenarios de las transformaciones: internacional, argentino y local, en la convicción de que la historia, aquello que nos estaba sucediendo y que sólo ahora, a la distancia, podemos advertir modificó para siempre los estilos de vida hasta en los más recónditos lugares del planeta. Hemos utilizado este modelo de escalas que Gerardo Mosquera denomina "cartografías concéntricas" para poder ir evaluando esas repercusiones en nuestro medio provinciano y su contexto de inscripción.

A la experiencia propia de una adolescencia nebulosa y pueblerina, moldeada por libros, revistas y diarios de la época, la he revisado y cotejado con obras de prestigiosos autores cuyas percepciones aclaran, completan y en algunos casos modifican la curiosa sensación de esa historia vivida y recreada. Es por esto que en forma frecuente he ido cruzando la versión de historiadores con la percepción subjetiva de personas cercanas y la mía propia.

[1] Esta denominación surge de la observación de la expansión de la opulencia, en el mundo desarrollado, experimentada en el período de la segunda posguerra mundial y que alcanzó hasta casi mediados los 70.

El escenario internacional

Al siglo XIX se lo ha caracterizado por la expansión de un puñado de países (situados la mayoría a orillas del Atlántico norte) que conquistaron al resto del mundo no europeo, donde la economía del capitalismo penetró de la mano del imperio y transformó todas las regiones del planeta. La cartografía señalaba dos mundos: el imperio y sus colonias. Tras la revolución de octubre esta expansión se detuvo (provisionalmente) ante las fronteras de la URSS, que se transformaría en potencia y en alternativa político-económica, según las ensoñaciones a que dio lugar.

Al finalizar la segunda Guerra Mundial se acomodaron las cartografías a un nuevo diseño de tres mundos: el Primer Mundo o mundo capitalista, con asentamiento en ambas orillas del Atlántico norte, de los cuales Estados Unidos era la superpotencia emergente y sus aliados europeos, el viejo león que comenzaba a restañar las heridas (económicas) que el largo conflicto bélico les había infligido. El Segundo Mundo quedó conformado por la otra gran potencia emergente y sin cuya intervención no hubiera sido posible ganar la guerra: la URSS, el mundo comunista, el "enemigo rojo" formado por la vieja Rusia y los países (asiáticos y europeos) que quedaron bajo su órbita.

Otra transformación afectó a la cartografía política: la descolonización y las revoluciones. En los países coloniales las élites ilustradas, a veces muy exiguas en número, ejercieron una extraordinaria influencia. Sus convicciones oscilaban entre el asimilacionismo y la total desconfianza a Occidente, aunque algunas confiaban en que sería posible combinar la innovación con la preservación de los valores autóctonos. Así el período de entreguerras vio surgir numerosas revoluciones que terminaron en independencias que se sumaron a la temprana descolonización de América en el siglo XIX, que dio por resultado una veintena de países latinoamericanos, a los que la nueva descolonización añadió una docena más. En Asia la cifra de estados independientes reconocidos internacionalmente se quintuplicó y en África, donde en 1939 había uno, surgieron cerca de cincuenta[2]. Los países así surgidos pasaron a formar un Tercer Mundo, un mundo "atrasado", "subdesarrollado" o en "vías de desarrollo" según la crudeza o los eufemismos con que se quisiera presentar la situación. El mundo así repartido, entró a mitad de siglo en una cierta estabilidad en la que quedaba medianamente claro que los nuevos estados poscoloniales, eran "no alineados", elegante manera de ser anticomunistas sin ser tan pro-yanquis. Hoy evaluamos que los cambios que ese mundo tripartito experimentó, de dimensiones sin precedentes, afectaron la economía mundial y en consecuencia a las sociedades humanas.

La edad de oro del capitalismo

"Jamás nos ha ido tan bien" fue la frase de campaña de un primer ministro británico en 1959, percepción que también compartían mis padres desde su horizonte de pueblo de pro-

[2] Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (capítulos VII, *El fin de los imperios*; XII, *El Tercer Mundo*).

vincia. Y es que durante los 50 la gente de los países desarrollados más prósperos cayó en la cuenta de que los tiempos habían mejorado notablemente, sobre todo si se tenían en cuenta los años anteriores a la segunda guerra. El comportamiento de la economía fue excepcional: nunca fueron tan portentosos los índices de crecimiento. En Estados Unidos el PBN aumentó en dos tercios. En los países en que partían de una base mucho menor, las diferencias fueron aún más notables, como lo fue nuestro caso.

Las ventajas de la opulencia recién se hicieron notar y se generalizaron en los 60. El arma secreta de la sociedad opulenta popular fue el pleno empleo (logrado en esta década) en los países capitalistas desarrollados. La producción mundial de manufacturas se cuadruplicó y el comercio mundial de productos elaborados se multiplicó por diez. La producción agrícola mundial alcanzó un notable incremento gracias al aumento de productividad debida a la tecnificación. El rendimiento por hectárea se duplicó. Las flotas pesqueras triplicaron sus capturas. Las consecuencias vendrían en un aspecto en ese momento inadvertido: la contaminación y el deterioro ecológico.

También se produjo un incremento en la disponibilidad de combustibles, ya que permanentemente se descubrían nuevos recursos. El consumo de energía se triplicó, y el precio de los combustibles se abarataba. El modelo que ejemplificaba este asombroso estallido económico era Estados Unidos, y el automóvil se convirtió en el icono de esa sociedad. La baratura de los combustibles hizo del camión y del autobús los principales medios de transporte del planeta. Hasta los países de escala más modesta arribaron al mundo del transporte. La multiplicación de los coches particulares pasó, por ejemplo, en Italia de 469.000 en 1938 a 15 millones en el año 1975.

Descolonización y tercermundismo

El impulso descolonizador generó el Tercermundismo, un imprevisto retorno de los nacionalismos (en los países oprimidos) como fuerza histórica y una voluntad de restaurar las "culturas propias" como fuente primordial de la identidad nacional.

La revolución cubana de 1959 produjo el quiebre de un hemisferio americano dirigido impávidamente desde la Casa Blanca. América Central y el Caribe ya no eran el patio trasero de Estados Unidos y sí el primordial obstáculo de la administración Kennedy.

En Latinoamérica, la lucha tuvo el matiz de ser contra el *Neocolonialismo* caracterizado por formas de dominación no inmediatamente políticas como las económicas o culturales. La *Alianza para el Progreso*, programa de asistencia económica y vigilancia política, creado por el presidente Kennedy fue el más eficaz caballo de Troya introducido en el ámbito latinoamericano y que gravitó sobre las creaciones de los artistas, amén del impulso de las políticas desarrollistas del subcontinente. "*Desarrollismos a punta de revolver*", como decía Marta Traba, Fuerzas Armadas imbuidas de un nuevo estremecimiento por la función social que se les asignaba y que nunca antes habían tenido: la hipótesis del conflicto interno [Grieco y Bavio, 1995].

También en una institución tan conservadora como la Iglesia soplaron aires de transformación: el Concilio Vaticano II propaga la Doctrina Social de la Iglesia, bajo el magisterio

de Juan XXIII, se forma el movimiento de Sacerdotes Tercer Mundistas y se divulga la Teología de la Liberación.

Tecnología: urbanización, transporte y eléctrónica

El pronóstico de Marx de que la industrialización terminaría con el campesinado ya era una realidad en la década que nos ocupa, no sólo en los países centrales sino también en América Latina. Un éxodo silencioso se había producido del campo a la ciudad. La cantidad de maquinarias que disponían los países desarrollados duplicaban las cosechas mientras reducían la mano de obra.

El mundo se urbanizó hacia la segunda mitad del siglo XX. Los edificios de altura fueron la consecuencia de los precios de la propiedad inmobiliaria. En las ciudades del Primer Mundo y en algunas de Latinoamérica, los que había sido núcleo vital de sus ciudades se transformaron en cascarones administrativos y comerciales, que se vaciaban apenas terminaba la actividad, mientras la gente se deslizaba hacia los alrededores instaurando verdaderas ciudades satélites.

Asociado a ello, una nueva revolución del transporte público vigorizó las redes periféricas de circulación subterránea. En caso de las grandes urbes, el tiempo de los viajes de rutina hacia el trabajo, compras o entretenimientos se dilató. Muchas horas de la jornada se consumían en estas verdaderas peregrinaciones.

En el Tercer Mundo se establecieron cordones marginales, multitud de barrios formados por la ocupación ilegal de espacios abiertos sin utilizar.

Juvenilismo y transformación de los lazos familiares

El ocaso del campesinado, la migración de las familias a las ciudades, las nuevas pautas laborales, estimularon nuevas necesidades. Una de ellas fue el aumento de la escolaridad, ya que la educación pasó a ser un requerimiento imprescindible y la alfabetización plena, un imperativo para los gobiernos. Comienza el auge de las profesiones que requerían de estudios secundarios y universitarios. Un fenomenal incremento se registró en la población estudiantil. Las familias que podían disponer inscribían a sus hijos en la universidad, aún a costa de grandes sacrificios económicos, con la seguridad de estar invirtiendo en el futuro de su prole. El estado de bienestar proporcionaba ayudas para el estudio.

Esta multitud de jóvenes, congregados en campus universitarios serían un nuevo factor tanto en la cultura como en la política. Este nuevo colectivo estudiantil, más grande en proporción que en ninguna época de la historia, comenzó a convertirse en una masa crítica y disconforme, que cuestionaba *esa* sociedad. Un abismo generacional se abría entre unos padres que disfrutaban sus beneficios comparativos con los hijos que no habían pasado las privaciones de una guerra ni las angustias del desempleo. Lo querían *todo ya*.

Un espíritu de protesta caracteriza desde los tempranos 60 a la nueva generación con revueltas estudiantiles a lo largo y ancho del planeta. Encabezan las protestas por la guerra

de Vietnam y adhieren al movimiento de contracultura. Joven e iracundo es el nuevo modelo, que se aleja del conformismo de los 50.

La guerra personificaba la expresión más brutal de la sociedad decadente. "*Paz y Amor*", era el lema del movimiento *hippie* cuya actitud negativa frente a la sociedad debía mostrarse tan radical como fuera posible. Una antiestética con el fin de huir del hombre de saco y corbata representante de todo lo execrable. Denostaban de los prejuicios de la sociedad occidental, y sin sus estorbos proclamaban la revolución sexual (la píldora anticonceptiva, de venta autorizada a partir de los 60, no fue ajena a este cambio en las costumbres). Los alucinógenos favorecían la quimera de un mundo ideal. El mito redimió y exaltó la comunión esperanzada de los jóvenes, y las productoras discográficas y las cadenas de televisión propagaron el suceso del *hippismo* hacia todo el mundo occidental

Una gerontocracia había regido el mundo hasta los 60, tanto en el mundo capitalista, en el comunista como en el neocolonial. El advenimiento de líderes de menos de cuarenta años ocasionó gran impacto: Fidel Castro, Jonh Kennedy, el Che Guevara coincidían de alguna manera con el héroe romántico promocionado por el cine. La victoria del líder demócrata John Kennedy en Estados Unidos marca la llegada de otra generación: la del estilo juvenilista, la de las nuevas condiciones e ímpetus en la vida americana. Un triunfo que consagró a través de los medios y el dinero invertido en ellos, al sexy, joven e vehemente defensor de los negros. La esperanza suscitada no tardó en mostrar su ineficacia mediante una política exterior que iba a determinar, en no pequeña medida, el estado del orden mundial. Un país que experimentaba una riqueza sin precedentes que se distribuía con una nada imprecedente desigualdad.

En tanto en la America Latina, como parte de ese Tercer Mundo recientemente alumbrado, surge el *Hombre Nuevo*, la configuración de una radicalidad utópica que enfrenta la endémica venalidad de la política cuya figura insignia es el Che (Guevara).

Entre el Mundo Comunista (segundo Mundo, o Mundo Rojo) y el Capitalismo (Primer Mundo) se levanta el Muro de Berlín, que se convierte en el emblema ignominioso del estado-prisión, aunque la Unión Soviética, luego de la muerte de Stalin y bajo el mando de Kruschev, comienza a aproximarse a Occidente. El "teléfono rojo" es el ícono de la comunicación entre la Casa Blanca y el Kremlim. Muy lejos en el Oriente, la Revolución Cultural China cristaliza otro modelo (incontestable) para la intelectualidad de izquierda occidental.

Este juvenilismo está muy presente en nuestro tema, ya que los actores sociales de los que nos ocuparemos, contaban en aquella época menos de treinta años y participaban de esa ardiente euforia que los haría protagonistas de sus propias utopías provincianas.

La innovación en los soportes y patrones de consumo

Los medios de comunicación masiva (*mass media*) habían comenzado una descomunal expansión en la década de los 50. Las nuevas tecnologías modificaban los hábitos de pensamiento y las características de los intercambios comunicativos, producen cambios en las costumbres familiares y se convierten en tema de discusión entre los intelectuales.

Un fenómeno demográfico: el 65 % de la población mundial tiene menos de 18 años. La juventud pasa a convertirse en un nuevo grupo consumidor que demanda atracciones radicalmente nuevas. Es el baby-boom.

Los Beattles, el famoso grupo musical de Liverpool, con su acento proletario difunden el rock como música de la clase trabajadora. El mercado discográfico catapulta nuevos grupos de esta revolución musical nacida del "underground" que produce negocios millonarios e impacta en los movimientos musicales de todas las regiones.

Las pautas de consumo se habían diversificado: el mayor acceso a bienes materiales y culturales modificó los hábitos de una gran parte de la sociedad. La venta de televisores entre el primer año de la década y el último se centuplicó. Los aparatos reproductores de música y los discos (simples y LP),[3] la aparición del cassette se constituyeron en elementos de consumo popular. La sociedad de consumo latinoamericana quiso una integración plena a la internacional y se entregó a sus presupuestos morales e ideológicos. La circulación de sus mitos estimuló la circulación e intercambio de objetos culturales y absorbió la contracultura que teóricamente intentaba suprimirla. Muchos de sus intelectuales se convirtieron en superestrellas [Grieco y Bavio: 1995 243s].

Artes: los cambios en la percepción

Completando el retrato del apartado interior Grieco y Bavio describe con gracia y soltura aquel mundo lejano de las capitales, que ni desde las revistas hubiéramos logrado atisbar. El tiempo transcurrido nos muestra qué recoge la memoria. Coincido a la luz de los documentos con sus aseveraciones. El *pop art* saqueaba su iconografía de la vida cotidiana.: los *comics* de Roy Lichstenstein, las sopas, las Marilyn y Maos de Andy Warhol, nos dan una pauta de ello. El pop era una celebración y no una crítica de la vida contemporánea, una especie *de realismo capitalista*, que con lógica inexorable fue inmediatamente popular. Pero pronto apareció una reacción abstracta, el arte óptico (*op art*) cuyas imágenes intentaban crear la ilusión del movimiento perpetuo. Su correlato escultórico era la escultura kinética. Para los europeos este arte estaba ligado a la ciencia y a la tecnología, y a la producción y distribución masiva. Su retórica era antiartística y también anticonceptual. Se parecía mucho al diseño textil y cosechaba lisonjeros y copiosos comentarios en las páginas de moda de las revistas y los diarios (basta hojear las pàginas de *Primera Plana*). Pero también tenía otra mirada apologética: la de la exploración del proceso de la percepción, de la que daban cuenta hasta revistas como *Mecánica Popular*.[4]

Muy pronto el *op* y el *arte cinético* concertarían el encuentro (inevitable, considera) con la psicodelia. Los happenings op-cinéticos-psicodélicos se valían del prestigio, estremecedor

[3] LP: long play (larga duración).

[4] Encontré en una de estas revistas que proporcionaba "información sobre los últimos inventos de las 'artes mecánicas', y que cuidadosamente coleccionaba mi padre, un artículo que celebraba el descubrimiento del LSD, como droga euforizante probada como estimulante para las tropas de Vietnam.

e inquietante, de las nuevas tecnologías: rayos láser, luces de cuarzo, películas de poliéster cubiertas por una capa molecular de aluminio. Con el consabido énfasis en la percepción, creían haber arribado mediante el cóctel psicodélico-multimedial de drogas-luz y sonido a la recuperación de experiencias tribales de intensidad y desenfreno.

Nada podía frenar el avance de la televisión. La industria cinematográfica, especialmente de Hollywood, afronta problemas de índole económica y para ello apela a "películas monstruos" con despliegue estelar y costos altísimos. Pero las obras valiosas surgieron al amparo de realizadores que produjeron una transformación temática, tanto en sus personajes como en su visión del mundo. Quedaban atrás las edulcoradas visiones de los 50 del New Deal y del American Way of Life. El cine se convierte en un nuevo medio expresivo "como lo han sido antes que él las otras artes, particularmente la pintura y la novela".[5] Nacía así el cine de autor y un nuevo público para él, un espectador intelectual, pródigo consumidor de revistas especializadas, de elaborada marginalidad.

La industria editorial experimenta un alza de ventas de un producto de la sociedad de consumo: las revistas. Este fue el primer *Boom*, gracias al cual nuestro mundo provinciano participaba de los fenómenos culturales y artísticos. El segundo fue el de la literatura, fenómeno preparado por el primero: las revistas contribuyeron a la difusión y creación de demanda de la nueva literatura. "Los jóvenes novelistas leían a los jóvenes iracundos ingleses y a la trinidad modernista James-Proust-Kafka, a los existencialistas y objetivistas franceses, a los beatniks norteamericanos, a Pavese". Escritores faro eran William Faulkner y Carlos Fuentes cuya narrativa unía inconexos mundos y hacía estallar las estructuras en donde el tiempo y el espacio se desplazaban libremente. El escritor mendocino Antonio Di Benedetto reconoce su deuda con la revista *Leo Plan*, que lo introdujo al mundo de la literatura con su difusión de novelas completas. De esa manera las letras pasaron a ser un producto masivo, con éxito de crítica y de público. Un paquete de producciones de las más diversas procedencias impulsó la idea de "una polifonía que parecía reunir las voces de todo un continente". Con las traducciones vino la internacionalización. "Una venganza en el plano simbólico de la dependencia latinoamericana": lo que impedía el crecimiento en el plano económico por su posición subdesarrollada en el orden capitalista proveía las herramientas para un éxito editorial en los mercados internacionales [Grieco y Bavio, 1995: 245s.].

El escenario nacional: libros, alpargatas... y botas

Notables intelectuales argentinos se han abocado al estudio del escenario nacional de estos años y se encuentran aquí citados y muchas veces parafraseados, ya que la coincidencia en las apreciaciones se torna en reconocimiento y tributo.

En forma paralela a esta expansión capitalista, en los años 50 en la Argentina se produjeron golpes militares. En diciembre de 1955, el golpe autodenominado Revolución

[5] Alexander Astruc, en el manifiesto de la "caméra stylo". L'Ecran Francais N° 144.

Libertadora, que depuso al peronismo del gobierno, inició un proceso político y cultural que daría características propias al impulso modernizador. "Hacer salir al país del aislamiento" era la consigna acuñada desde diversos frentes, en el que el cultural respaldaba al económico en este ímpetu renovador que enfrentaba con saña todo lo que recordara al "régimen depuesto". Bajo estos presupuestos se pretendía arribar a esa edad dorada de la que Argentina no quería estar ausente. Aunque sus problemas, como en el resto de Latinoamérica subsistían: la inestabilidad política alternaba gobiernos de "de iure" y "de facto" con una economía subdesarrollada, básicamente agroexpotadora y con una embrionaria industrialización que lidiaba por afirmarse. La estabilidad de la moneda y el saneamiento financiero, problemas centrales de la economía, eran logros a los que se abocaron en las alternancias civiles y militares, la plataforma que cualquier expansión desarrollista debía alcanzar en la realidad.

Las expectativas despertadas por Arturo Frondizi, presidente electo en 1958 con apoyo de los votos peronistas y que había reclutado adherentes entre la izquierda tradicional y la nueva izquierda "un político que entendía al país y tenía libros en su casa... Un Rooselvet que conocía a Lenin, la síntesis de libros y alpargatas... el Gran Proyecto que pondría el país al día" pronto se verían defraudadas [Terán, 1993: 119/20].

Entre los intelectuales, las medidas referidas a la política petrolera y a la privatización de la enseñanza universitaria (anunciadas en julio y setiembre del 58, respectivamente) fueron las principales causas de estremecimiento e irritabilidad. Bastaron unos pocos meses para enajenarle a Frondizi la voluntad de sus anteriores adherentes de izquierda, dice Oscar Terán, que a la vez analiza el vuelco dado por estos intelectuales que pasan de opositores al peronismo, luego de su derrocamiento, a realizar una relectura positiva en pos del acercamiento de los intelectuales con el movimiento obrero, lo que quebraba la anterior alianza con el liberalismo.

Un economicismo a ultranza fue proporcionado por el superministro Alsogaray que acuñó el aforismo "hay que pasar el invierno", en su intento de aplicar las recetas de Erhard (responsable del "milagro alemán"). Las impopulares medidas –no emitir moneda (se pagó con bonos), no gastar más de lo recaudado, racionalizar, privatizar– no expandieron la economía pero sí la estabilizaron y las reservas de oro aumentaron. Las favorecidas fueron las grandes empresas, mientras las pequeñas y medianas quebraban irremediablemente. En la gran confusión ideológica suscitada, la izquierda se sintió traicionada y la derecha, temerosa del fantasma de izquierdización de los sectores populares.

No por ello los festejos del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1960) dejaron de estar impregnados de un mesianismo del "tiempo nuevo", augural, abierto al progreso. Con gran despliegue se puso en escena la representación del país deseado y la cultura fue la más eficaz de las herramientas de esta escenificación. Las estrategias que se articularon pensaron en el arte como embajador de un país floreciente, en plena industrialización, estabilizado institucionalmente (cosa que los hechos políticos se dedicaban a desmentir diariamente, causando la impotencia de los embajadores artísticos de este "congo blanco"). La Dirección General de Cultura organizaba la exposición "*150 años de Arte Argentino*" en

el Museo Nacional de Bellas Artes. Luego se montó sobre ruedas en camiones que recorrieron el país: 548 obras (hablaremos de esto en el próximo capítulo) entre pinturas y esculturas representaban los orígenes desde 1810 hasta las jóvenes generaciones. El país se mostraba a sí mismo en una marcha ascendente hacia la modernidad [Giunta, 2001].

La "puesta en hora" del reloj modernizador requería de la internacionalización, de lograr un lenguaje equiparable a los países avanzados y con ellos debía poder confrontarse, así lo entendían al menos los gestores culturales que lideraban desde Buenos Aires esta acelerada marcha. Así se realizó pues, en este año emblemático, la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno, inaugurando la nueva sede del Museo de Arte Moderno fundado en los primeros tiempos de la Revolución Libertadora. "Desde ahora, cada vez más, el internacionalismo fue, paradójicamente una forma de nacionalismo" [Giunta, 1999: 70]. Aunque desde diversas provincias, entre ellas Mendoza, se gestaban resistencias regionalistas a este movimiento considerado extranjerizante.

La estrategia comprendía la invitación de críticos internacionales, la realización de concursos, el envío de jóvenes artistas al extranjero a perfeccionarse y a actuar como embajadores. La argentina Andrea Giunta, historiadora del arte, relata magistralmente estas operaciones en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política*, dando cuenta de la singularidad a que se sentían llamados instituciones, artistas y gestores concibiendo una Buenos Aires equiparable a París o Nueva York como centro internacional de arte, que parecían ajenos a los avatares políticos que se sucedían en tanto –y que preocupaban seriamente a un sector intelectual, como ya suscintamente se ha dejado entrever– amén de las revueltas en las provincias que acusaban los efectos más nefastos (Tucumán, Córdoba, Rosario, Mendoza) mientras miraban los fastos desde lejos.

La obsesión central del dúo desarrollista Frondizi-Frigerio, era el petróleo, base de su propuesta y de su traición, como señala Oscar Terán. La concepción económica parecía irresistiblemente sencilla: para lograr la industralización era necesario disponer de todos los recursos de la nación; para extraer el petróleo eran necesarios capitales; para obtenerlos eran necesarios *contratos* con el extranjero. Los contratos finalmente se firmaron y Argentina logró su autoabastecimiento según el oficialismo, pero la oposición insistía que se compraba petróleo a las empresas extranjeras que lo extraían. El efecto se vio en las elecciones del 62, (renovación de gobernadores y diputados) que fueron ampliamente ganadas por el peronismo y por lo mismo rápidamente anuladas por intervenciones. Entre la represión de trabajadores y la acusación de subversión a huelguistas, los denominados por la prensa "actos terroristas" comenzaron a ganar un espacio que encontraban en la violencia la única salida posible. Un atropello, que se convertiría en símbolo, fue el asesinato del obrero metalúrgico Felipe Vallese. Las Fuerzas Armadas que no habían dejado de presionar, reaccionaron y en menos de diez días acosaron al presidente con pedidos de concesiones y finalmente le pidieron la renuncia.

Le sucedió el presidente del Senado (el vicepresidente Alejandro Gómez anteriormente había renunciado en 1958 acusado de traición). José María Guido fue a la vez presidente

constitucional y de facto gracias a la indiscutible creatividad jurídica argentina. Con el peronismo proscrito, el radical Arturo Illia gana las elecciones del 63. Los años de su gobierno se caracterizaron por las tensiones con el peronismo, en sus expresiones política y sindical. Mientras tanto el ejército actuaba cada vez de manera más corporativa y protagónica, y diversos sectores llegaron a coincidir que las fuerzas armadas serían un modo de normalizar la situación, proclives como eran a soluciones nacionalistas. Su comandante en jefe, general Juan Carlos Onganía estrechaba filas en torno a las propuestas geopolíticas de "frontera ideológica" frente a la "infiltración comunista" que acechaba la *Seguridad Nacional*. Entrenados y lisonjeados en las escuelas estadounidenses de la Alianza para el Progreso, comenzaban a formarse los cuadros latinoamericanos para combatir el "peligro rojo".

En tanto, las divisas mejoraban y los salarios subían. Pero los rumores golpistas estaban a la orden del día. Así, el golpe llegó como una rutina. Con beneplácito generalizado asumió el general y se impuso la tarea de la modernización económica sin impedimentos. Los tecnócratas podrían trabajar ya que las Fuerzas Armadas le garantizarían sus decisiones y "adecuarían la realidad a la teoría"[Grieco y Bavio, 1995: 73].

Los consumos de la familia media argentina

Con este telón de fondo las grandes empresas hacían su agosto: las industrias patrocinan eventos artísticos de nivel internacional y las industrias culturales experimentaban un florecimiento sin igual.

Los más altos niveles de salarios hicieron entrar en los hogares bienes de consumo durables (heladeras, televisores, secadores, lavaplatos), constituyendo "nuevas y tecnológicas alegrías hogareñas". El crecimiento en la adquisición de estos bienes era la consecuencia de unas condiciones de trabajo estables. De todos estos nuevos bienes, el que produjo cambios más indelebles fue el *auto*, particular, individual, que en la Argentina fue una de las herencias más firmes de los años desarrollistas. El Fiat, el Citröen (como el del papá de *Mafalda*)[6] se erigen en la aspiración culminante de una ética de la abundancia material. [Grieco y Bavio, 1995: 23]

Mar del Plata seguía siendo el centro de veraneo de la clase media argentina, merced a los logros obtenidos por los trabajadores durante el régimen anterior, donde los sindicatos habían construido hoteles para sus gremios y planes acordes a los asalariados que comienzan a contar con la ventaja de vacaciones pagas y el turismo social. Lo novedoso es que los jóvenes comienzan a veranear sin sus padres y la industria de la diversión se concentra en estos nuevos consumidores. Aparecen las discotecas o boites, donde los chicos bailaban bajo la seducción de luces de colores y al ritmo creado por el *discjockey*, oficiante de un nuevo tipo de ceremonial. También aparecen discotecas para adolescentes donde los más chicos, de 14 a 18 años (los *menores* según la ley) pueden bailar hasta las diez de la noche, con luz natural

[6] *Mafalda*: personaje de la historieta aparecida en los 60, cuyo autor es el mendocino Quino (Joaquín Lavado). Una niña madura y contestaria, cuyas reflexiones políticas se popularizaron rápidamente reflejaban con agudeza y profundidad el mundo que le tocaba vivir.

y sin alcohol. Villa Gesell convoca a un especial atractivo, diferente de Mar del Plata. En los veranos se localiza una nueva generación bohemia integrada por músicos errantes e intelectuales mochileros. Muchos de los protagonistas de esta escena se convirtieron en los puntales del naciente *rock nacional*:

> Una encuesta realizada en los comercios de discos permitió comprobar que los nuevos discos doblan en venta al tango y al folklore juntos. A su vez, según un vendedor de Corrientes al 900, "por cada disco de la nueva ola argentina se venden cinco de Los Beatles". Pero saliendo del centro y de las zonas de las clases alta y media acomodada (donde también tienen mucho predicamento los cantantes melódicos extranjeros: Cuco Sanchez, Charles Aznavour, Sylvie Vartan, etc.), los términos se invierten: comienza el reinado de Palito Ortega, Leo Dan y los otros monarcas de casi cinco millones de adolescentes argentinos.[7]

Este era el comentario de la revista *Panorama* a mediados del año 1965.

La irrupción de los medios electrónicos

Una nueva cultura se abre paso con la instalación de los medios masivos. Al éxito de la radio se añade el de la televisión. Los comienzos de la televisión privada se realizan mediante el soporte de las grandes corporaciones norteamericanas. La inauguración de Canal 9 es apoyada por la NBC (*National Broadcasting Corporation*) y el Canal 13 con apoyo de la CBS (*Columbia Broadcasting Sistem*). El 28% de los programas televisivos lo constituyen series como *El Fugitivo* o *Combate*. Al rubro "musicales juveniles" se dedica el 10% de la programación. *El club del clan* comienza a emitirse desde el '62 como base de lanzamiento para jóvenes cantantes populares. Se instala como infalible sistema el de la "fábrica de ídolos" merced al pago a los programadores radiales por el énfasis en la difusión de ciertos artistas.

La TV se impuso como el principal medio de información. Al comenzar la década, el 38% de los hogares contaba con un televisor. Al finalizar, el porcentaje había ascendido al 90% [Grieco y Bavio. 1995: 183s].

Solo para exquisitos

Generador de gustos masivos, el modelo monopólico de las discográficas encontró su oposición en un sector minoritario que prefería las formas "no comerciales" dentro de lo que llegaba "de afuera". Entre ellos se encontraban estudiantes de ciencias sociales, adolescentes con

[7] Este comentario aparecía en la revista *Panorama* en junio 1965. El artículo titulado *Los hijos de la libertad*, firmado por Maximo Simpson recorría además los conflictos generacionales donde "los 'viejos' de cuarenta años ya no entienden los gustos y las aspiraciones de sus hijos: en las familias ahora se hablan dos lenguajes totalmente distintos", donde en un extenso análisis además de los gustos musicales según las clases, aborda la libertad sexual, del descreimiento de los jóvenes respecto de la política.

aptitudes artísticas y nuevos ricos snob. Sus puntos de encuentro eran las facultades, cineclubes, bares céntricos con su toquecillo de "*intelligentzia*".

A semejanza de lo que ocurría en Europa y los Estados Unidos, en la Argentina se produce la escisión entre el cine comercial y otro de propósitos temáticos y técnicos más ambiciosos. La renovación estuvo precedida, como en Francia, de un movimiento subterráneo progresivo que partió de agrupaciones marginales y llegó a conquistar un amplio público:

> La joven generación estaba conformada por los intelectuales de la imagen, gente de formación, en su mayoría, teórica, que intenta expresarse e interpretar la realidad con los recursos propios del lenguaje cinematográfico (encuadres, ritmo, montaje, manejo de actores, silencios y reflexiones.[8]

Es el cine de autor, que nace como Nuevo Cine Argentino o conocido luego como la Generación del 60. Con él nace también una crítica comprometida que acompaña esta renovación desde revistas como *Cinecrítica* y *Tiempo de Cine*. Esta vertiente esteticista y literalizante, muy cuidadosa del detalle centró su preocupación en la renovación de las estructuras narrativas.

Hacia 1968, el endurecimiento de la política marca otros rumbos y la aparición de una alternativa cinematográfica no industrial, política y contestataria. Es el llamado Tercer Cine, que no quiere ser comercial y combate también el exceso de individualismo del cine de autor. Junto con los filmes de la revolución cubana pasa a formar parte de un movimiento latinoamericano deliberadamente polémico en su lucha contra el neocolonialismo.

Libros sí, revistas también

Fue una época privilegiada para la lectura. La industria del libro representaba el 10% de las exportaciones argentinas. Nace EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) dirigida por Boris Spivacov, que además de publicar investigaciones científicas, difundió masivamente la lectura con colecciones como *Genio y Figura*, *Arte para todos*, *Siglo y medio*. En 1961 editó 120 novedades y 25 reimpresiones; en 1966, 203 novedades y 25 reimpresiones. Después del 66, Spivacov dirige el Centro Editor de América Latina, que con otras pequeñas empresas (Fabril, Jorge Alvarez, De La Flor, Carlos Perez, Tiempo Contemporáneo) crece durante la década junto a las grandes editoriales (Emecé, Losada, Sudamericana).

Decenas de revistas literarias circulan y hasta se venden. Jacobo Timmerman funda en 1962 el semanario *Primera Plana*, que se planteó "el objetivo expresamente modernizador dirigido a acompañar y promover las innovaciones en diversos registros de la realidad nacional" [...] "se trataba sin embargo del síntoma de una modificación más profunda en la estruc-

[8] Sostenía Mariano Calistro citado por Claudio España y Ricardo Manetti en *El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis* en la compilación de José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina* editada por Sudamericana en 1999.

tura de consumo de los argentinos ”dirigida a un público de “ejecutivos” y clase media intelectualizada, aquella actualización alcanzaba varios ámbitos en su afán de acercar el mundo hacia Argentina y en “una pretensión nacionalista también hacer posible el viaje desde Argentina hacia el mundo [Terán, 1993: 75].

Primera Plana se entusiasmaba proclamando una “industria argentina competitiva” y al empresario dinámico estilo Henry Ford, un *self made men*, un argentino interesado por la lectura y fundamentalmente orientado a un proyecto económico modernizador. La revista financiada principalmente por IKA (Industrias Kaiser Argentinas), fomentará el “Boom latinoamericano” mediante una bien preparada batería de estrategias que incluían reportajes, notas, biografías comentarios, polémicas, noticias que preparaban el clima de lanzamiento de un libro, inclusive de todo un fenómeno literario, como observa J.B. Rivera,[9] y que contribuirán a modificar el gusto elegante todas las semanas. Los lectores de *Primera Plana* constituyen el público del Di Tella, cuyos artistas aparecen todos los números en la sección “Artes y Espectáculo” y en la de moda, “Estravagario”. Cerró en 1969. Su tirada fue de 100.000 ejemplares. También, como acota Oscar Terán, este semanario imbuido de su “propio proyecto modernizador autoritario... propondrá como eje de su campaña desestabilizadora la supuesta falta de eficiencia de ese presidente (Arturo Illia) a quien los caricaturistas presentarán con la forma de una tortuga para simbolizar su incapacidad de asumir esa oportunidad de modernizarse a la cual *Primera Plana* ha apostado su vida, construyendo una imagen que se tornará prototípica [Terán, 1993: 97]. Con Mariano Grondona como una de sus plumas autorizadas apelará al golpismo con tesis que deslegitimaban el sistema democrático.

Patrocinio empresarial y la cruzada modernizadora

De la cruzada modernizadora fueron parte empresas como la SIAM (Sociedad Industrial Americana de Maquinarias Di Tella) y la IKA (Industrias Kaiser Argentinas) de Córdoba ambas patrocinantes de emprendimientos culturales, que en su concepción, como en la economía tendrían un rol transformador. Estos auspicios financieros tienden a la formación de una nueva imagen social y política. No es ajena a ella el discurso de la “*Alianza para el Progreso*”, que intenta formar en el continente un frente ideológico anticomunista.

> El programa de la Bienal era casi una escalada que se proponía partir desde Córdoba para llegar a Estados Unidos: el objetivo era ampliar en cada edición la convocatoria hasta lograr que todos los países del continente compitieran por el máximo premio [Giunta, 1999: 85].

[9] Jorge Rivera realiza un abordaje histórico y metodológico del campo del periodismo cultural argentino en la doble condición de lector y colaborador de revistas culturales y su libro *El periodismo cultural*, editado por Paidos, Buenos Aires, en 1995 es una contribución teórica importante para el abordaje de revistas, semanarios, periódicos o suplementos que contribuyeron a enriquecer los debates y a plantear horizontes culturales.

Si bien nunca se logró la llegada triunfal a la Meca, el M.O.M.A. de Nueva York, esta necesidad de incorporarse a la escena internacional a través de una imagen renovada y progresista activó los mecanismos institucionales. Por un lado, producen un desplazamiento de las instituciones arcaizantes de la burguesía agroexportadora representadas por la revista *Sur* y el diario *La Nación*, y por otro, la promoción de centros de experimentación está ligada a las nuevas empresas industriales, como el Di Tella. [García Canclini: 1979]

El Instituto Di Tella (creado en 1958) recibía un subsidio de la Fundación (el 10% de las acciones de la SIAM) y aporte de otras fundaciones como la Ford y la Rockefeller.

> Lo que estaba implícito en su proyecto institucional era el postulado básico de que, si se creaban las condiciones materiales necesarias, la calidad de las producciones culturales podía elevarse. Desde la perspectiva de los sectores ligados a la épica del desarrollo, las transformaciones en el arte no eran anticipatorias de una transformación de la realidad, sino que estaban orientadas a servir de representación simbólica de una realidad que ya estaba en proceso de transformación [Giunta, 2000:115-116].

En el estatuto de creación del Di Tella se propone "promover el estudio, la creación y la investigación en todo lo concerniente al desarrollo científico, artístico y cultural". Al principio no contó con edificio propio y funcionó en el primer piso del Museo Nacional, cedido por su director Jorge Romero Brest que abrazó la tarea con el entusiasmo que semejante iniciativa podía proporcionar a quien desde los años del peronismo venía bregando por la empresa de sacar al arte argentino de su "atraso". El joven empresario Guido Di Tella, era además un importante coleccionista que contaba con el asesoramiento para sus compras del crítico italiano Lionello Venturi. Para su proyecto de radical transformación debía contar con alguien, que aunque no compartiera totalmente sus gustos, perseguía su mismo obstinado proyecto. En 1963 se muda a la calle Florida, según sus detractores "un ghetto cultural", donde estaban las galerías de arte, las librerías de importación, bares y boutiques, y la Facultad de Filosofía y Letras. En 1965 la gente hace cola para entrar a *La Menesunda* organizada por Marta Minujin y otros artistas. Los espectadores ingresaban de a ocho dentro de túneles iluminados con neón, encontraban personas en la cama, un maquillador y televisores. Como en la Argentina no habían hippies, Marta Minujin se encargó de importarlos y viajó a San Francisco y México para adquirir la parafernalia psicodélica, con la que presentó *Importación-Exportación*, un espectáculo con música inédita de Hendrix, humo de incienso, aceite de colores, proyectores de diapositivas sobre paredes recubiertas de aluminio. De esa manera queda sellada la alianza vanguardia porteña-rockeros. Durante el año 1967, 400.00 personas visitan el Centro de Artes Visuales Di Tella: es la cifra más alta de la década. En mayo de 1970, luego de algunos escándalos, ya que sus miembros comienzan a mostrar un cambio de actitud política (a pesar del abstencionismo del que era partidario su director Romero Brest) y la extrema sensibilidad del gobierno militar hacia cualquier tipo de crítica, la circunstancia de una instalación que el gobierno autoritariamente se arroga la

facultad de considerar "que eso no es arte" y mediante la intervención de la policía, cierra el mítico edificio de la calle Florida, "ese antro de drogadictos y homosexuales" [Grieco y Bavio, 1995: 175/79].

Paralelamente a esta actividad en la city porteña, en la provincia de Córdoba se realizaba otro episodio de esta épica de la modernización con características propias, impulsados por una conjunción de factores de esta provincia mediterránea. Por un lado la voluntad de un grupo de artistas de crear "otro polo artístico en el país", una empresa multinacional IKA (Industrias Kaiser Argentinas) que se piensa portadora no sólo de una "vanguardia industrial, generadora de bienestar económico, sino de liderazgo social... y cultural" [Rocca, 2002: 100-101].

Los intelectuales y los medios

Los intelectuales ocuparon un lugar único en los 60, y ese lugar se lo debieron a los medios. Como para retribuir la deferencia, los intelectuales se ocuparon como nunca de los medios y sus efectos. La oposición entre la alta cultura y la cultura llamada de masas era el tema omnipresente, sobre el que nadie se sentía excusado de pronunciarse. Las revistas multiplicaban sus apariciones y se sentían apelados por un sentido de pertenencia.

> Los intelectuales latinoamericanos de izquierda conocieron una solidaridad que no recuperarían en décadas posteriores. La proclamada unidad estética o de miras, tenía su base en una lealtad amistosa. El intelectual se veía a sí mismo como un gestor de los cambios: de nuestros hábitos de percepción, de nuestros hábitos y códigos sociales, y en última instancia de las condiciones económicas y políticas [Grieco y Bavio, 1995: 226].

García Canclini, uno de estos intelectuales tiene el mérito de haber producido los primeros estudios sobre esta época, a finales de los '70 y sintetizado de la siguiente manera las transformaciones producidas en el campo artístico: la actividad artística se retrae a ambientes especializados y se produce una renovación de sus prácticas, en tanto la agudización de conflictos sociales y políticos estimulan la conexión de artistas con movimientos políticos de izquierda y se promueve un estrechamiento de los vínculos de las provincias con la capital y de ésta con el exterior [García Canclini, 1979: 101-107].

El mismo intelectual observa que en el campo universitario se asistía a la transformación de las Ciencias Sociales con la creación de las carreras de Sociología en distintas universidades: UBA, Católica, El Salvador. Mendoza no fue ajena a este movimiento y la creación de la carrera de Sociología dentro de la Universidad Nacional de Cuyo data de la misma época. Los subsidios de la Fundación Rockefeller y de la Ford impulsaron estudios empíricos, fue el auge del estructural-funcionalismo [Ibid.].

Para este autor, la significación de los 60 en el campo cultural se debe entonces a un desplazamiento institucional de la burguesía tradicional, agroexportadora, conservadora, por la

emergencia de un empresariado industrial, ligado a las multinacionales y que auspiciaron financieramente eventos para difundir el expresionismo abstracto como alternativa al realismo social y al muralismo. Ejemplo de ello fueron las Industrias Kaiser y su auspicio de la Bienal de Córdoba.[10]

Los cambios tecnológicos repercutieron incorporando artistas al diseño industrial, como un eco de la Bahaus y del contructivismo ruso y también a las empresas fabricantes de nuevos materiales.

La participación de los sectores medios amplió el mercado cultural, abriendo nuevos canales de distribución a través de la profusión de revistas, y nuevas instituciones dedicadas a la promoción y a la venta.

En tanto esto ocurría como marco general del modelo de país que se estaba gestando, las provincias asumían esta modernización según la capacidad de operativa de sus factores económicos, demográficos y culturales, ya que nuestras capitales y nuestras provincias constituyen verdaderas *formaciones culturales*,[11] en el decir de Juan Acha.

[10] Realizadas en 1962, 1964 y 1966, cada una de las ediciones fue un "viaje ascendente hacia los museos e instituciones norteamericanas". [Giunta, 1999: 85]

[11] Es necesario precisar esta categoría formulada por el teórico peruano en *Modernidad y provincia*. Darcy Ribeiro, antropólogo brasilero en *El proceso civilizatorio* (1971) designa con esta expresión modelos conceptuales de vida social, fundados en la combinación de cierta tecnología productora de un nivel de desarrollo con un modo de ordenamiento de las relaciones humanas y un horizonte ideológico dentro del cual se procesan las interpretaciones de las experiencias propias.

Capítulo 4: Los sesenta en Mendoza

"Un proceso cultural es distinto de un proceso civilizatorio. En cuanto latinoamericanos nos menospreciamos muchas veces, pero también resistimos"
Juan Acha. Entrtevista, 1982

La formación cultural Mendoza de los sesenta

Nuestras capitales y nuestras provincias constituyen *formaciones culturales*, dice Juan Acha [Acha, 1972: 30]. Nos dirigimos entonces a Darcy Ribeiro para precisar esta categoría. Según el antropólogo brasilero con esta expresión se designan "modelos conceptuales de vida social", fundados en la combinación de una tecnología productora de cierto grado de desarrollo con un modo genérico de ordenamiento de las relaciones humanas y con un horizonte ideológico, dentro del cual se procesa el esfuerzo de interpretación de las propias experiencias con un nivel mayor o menor de lucidez y racionalidad. [Ribeiro, 1971:1]

Para nuestro análisis de la provincia de Mendoza, hemos tomado como parámetro el llamado "Gran Mendoza", que abarca la ciudad capital, y los departamentos de Las Heras, Godoy Cruz y Guaymallén, que para esta época detentaba una razonable modernización, pero que no se ajustaba exactamente a la tipificación que de las provincias hace Juan Acha:

> Las clases señoriales de provincia distan mucho de promover a las artes visuales, pues no consumen sus productos y cuando lo hacen los adquieren en la capital. [...] Las artes visuales tradicionales no pueden constituir un fenómeno importante sin cierta cantidad de coleccionistas y aficionados. [...] Son inexistentes los museos y galerías de arte y es lamentable la ausencia de una educación artística eficaz [Acha, 1972:35].

Según veremos algunos factores como el de la educación artística se hallaban en pleno desarrollo y apogeo. También habremos de hacer referencia a la sureña ciudad de San Rafael, el otro polo cultural de la provincia. Aunque en el tema del consumo hemos de darle la razón. Pero orillando toda generalización debemos ver el caso concreto.

Datos demográficos

Las tierras mendocinas fueron pobladas originariamente por pueblos aborígenes que eran producto de un largo y complicado proceso, del cual falta conocer muchos detalles, según la autorizada opinión del arqueólogo Juan Schobinger.[1] Los nombres con que los conoce popularmente derivan de aspectos idiomáticos de sus culturas: Huarpes (de Hunuc Huar, divinidad) al norte y este, Malcayanes (de millcayac, una de las lenguas huarpes) en el centro del territorio, al oeste los Araucanos provenientes de Chile, los Pehuenches (gente de los pina-

[1] Roig, Lacoste y Satlari (comp) *Mendoza a través de su historia*, Caviar Blue, Mendoza, 2004.

res) al norte del río Tunuyán y al sur los Puelches (gente del este). Se calcula en más de 15.000 los antiguos pobladores establecidos en los valles surcados por los ríos cordilleranos a la llegada de los españoles. La fundación de la ciudad de Mendoza por Pedro del Castillo, pasada la primera mitad del siglo XVI (1561) fue una formalización y toma efectiva de posesión de un territorio que venía siendo sistemáticamente explorado y conquistado por soldados enviados de la Capitanía General de Chile. Una economía de subsistencia se fue transformando lentamente en monetaria con base en el trabajo indígena mediante el sistema de encomienda. Cuando en el último cuarto del siglo XVIII (1776) adhirió a un nuevo concepto de estado centralizado y poderoso, el antiguo Corregimiento de Cuyo pasó a depender administrativamente del Virreinato del Río de la Plata. Esto implicó un nuevo rumbo económico y de diferenciación social. En el último siglo de dominación española hubo un significativo crecimiento demográfico que se estancó en la primera década del siglo XIX. Durante el resto de este siglo siguió creciendo con vigor, pese al terremoto de 1861 que diezmó la mitad de los 12.000 habitantes de la ciudad.

Ya en el siglo XX las corrientes migratorias, fundamentalmente europeas, dieron lugar a un incremento importante en el número de habitantes y, además, variaron la composición étnica ya que en la segunda década del 1900 el 39 % de los residentes en Mendoza eran extranjeros. A partir de allí los no nativos reducen su peso relativo, si bien su importancia en la época que nos ocupa es aún evidente.[2]

La llegada de millares de inmigrantes especialmente italianos, españoles, franceses y alemanes transformó productivamente a la provincia. Al aporte de tecnología se sumó un profundo cambio en las relaciones de decisión entre los antiguos y nuevos agentes de la economía. El grupo criollo empezó a perder influencia: decayó su poder económico, debió compartir su fuerza política y únicamente pudo mantener intacta su imagen social. En cien años gran parte de las tierras productivas pasaron a ser de los inmigrantes o de sus descendientes. Los Villanueva, Civit, Correa, Guevara o González, que formaban parte del *grupo de los 35*, familias que –según el historiador Pablo Lacoste– formaron la élite mendocina y "era su tendencia mantener las tradicionales pautas de endogamia"[3] desde la época colonial. Ellos debieron dejar paso a los Giol, Gargantini, Arizu, Gabrielli, Baldini, Escorihuela o Tosso. Esto dio lugar a una recomposición de alianzas con la nueva élite técnico-empresarial y a acuerdos políticos que se dejan evidenciar en las sucesivas fórmulas electorales y en la composición de los partidos emergentes a partir de la primera década del siglo XX.

Con el aumento de la población crecieron también los índices de urbanización, ya que la inmigración se fue concentrando en las localidades significativamente urbanas, especialmente en lo que denominamos el Gran Mendoza (zona norte) y en San Rafael (zona sur)

[2] Datos del Atlas Los Andes.

[3] Pablo Lacoste ha estudiado críticamente la clase dirigente mendocina, especialmente la generación del 80, cuyos modelos ideológicos y sus pautas sociales y políticas marcaron un rumbo en la idiosincrasia provincial.

Según datos censales del INDEC, Mendoza ha experimentado en los períodos intercensales un dinamismo demográfico considerable:

1914	**1947**	**1960**	**1970**	**1975**
27.535 habitantes	588.231 habitantes	824.036 habitantes	973.075 habitantes	1.078.697 habitantes

(fuente: INDEC)

A fines de la década del 50 la población había casi cuadruplicado la densidad media: del 1 hab/km^2 a 3,9 hab/km^2. En la década del 60 la densidad era del 5,5 % y en la del 70 a 6,4 %.

Esto implicaba que la mayor infraestructura educativa y de salud se centrara en el Gran Mendoza, como así también el núcleo de sus actividades culturales, de recreación y de comunicaciones.

Datos económicos

El potencial económico de Mendoza se cifraba en esta época en sus recursos hídricos, ya que el aprovechamiento del agua para el riego es tan antiguo que sus orígenes se tornan legendarios. La ingeniería hidráulica es un patrimonio incaico que los antiguos huarpes aprovecharon para desarrollar la agricultura. El advenimiento de nuevas tecnologías, lo transformó en aprovechamiento hidroeléctrico que permitía ampliar el horizonte agrícola y ampliar los cultivos.

Ya la familia de Fader, su pintor paradigmático, fue pionera en este tipo de emprendimientos al principio del siglo XX (estos eran inmigrantes alemanes y su padre ostentaba el título de ingeniero). Don Carlos Fader, un verdadero pionero, fue traído a Mendoza por el gobernador Emilio Civil. Fue él quien propuso una serie de ideas que revolucionaron el desarrollo industrial de la provincia en la producción petrolera, en el alumbrado a gas y en la energía hidroeléctrica. La Usina construida por los Fader fue una obra monumental para la época y funcionó entre los años 1910 y 1914[4] [Grilli, 1995: 25 s].

La otra fuente de ingresos fue la producción de petróleo,[5] cuya explotación comenzó a partir de la tercera década del siglo y luego en la década desarrollista acusó un crecimiento

[4] El historiador Daniel Guillermo Grilli demuestra que la versión de que esta usina fue destruida en 1913 por un aluvión (según la publicación aparecida con motivo del centenario del diario Los Andes) es errónea y oculta los intereses en juego entre el gobierno provincial y una empresa que beneficiada por la ley 504 se hará cargo de la energía, los tranvías y el manejo de la electricidad en nuestra provincia durante 50 años.

[5] En 1932 se suscribió el primer acuerdo con YPF asegurando el 11% de las regalías para la provincia, en 1937 se instaló en Godoy Cruz la destilería de YPF y en ese año se produjo la primera nafta mendocina.

constante y fue fuente de no pocos enfrentamientos con el gobierno nacional por la explotación de estos recursos del subsuelo local y el reparto de las regalías correspondientes.

1950	1954	1960	1965	1970
619.000 m^3	941.000 m^3	2.443.359 m^3	4.041.000 m^3	6.752.700 m^3

(Fuente: Dirección de Minería e Hidrocarburos. Ministerio de Economía)

La industria vitivinícola registró altibajos, que motivaron por parte del gobierno provincial la decisión de estatizar la empresa Giol, en 1964, como ente regulador de la compra de uvas y destinada a recuperar el prestigio y la alta producción.

La cultura: carriles propios

En tanto se sucedían los gobiernos "de iure" y "de facto" y la economía seguía sus rumbos alterados, el desarrollo educativo había sido una preocupación del estado en tanto que el cultural, en lo que atañe a las artes y las letras, marchaba más bien por los carriles del voluntarismo privado, salvo cuando se trataba de los institucionalizados festejos vendimiales. Prueba de ello son los diversos concursos artísticos que para esa fecha convocaba el ámbito oficial y el suntuoso anfiteatro griego construido a tal efecto.[6] Los periódicos locales dan cuenta de numerosas críticas a la inexistencia de una política cultural.

Los esfuerzos oficiales dentro del ámbito que nos ocupa, se habían dirigido hacia la creación de una Academia Provincial de Bellas Artes,[7] y de la Escuela de Artes Plásticas[8] dentro de la Universidad Nacional de Cuyo, luego transformada en Facultad. El desempeño de ambas instituciones como así también de los museos sostenidos por el estado y las galerías que aparecían y desaparecían serán motivo de especial tratamiento en el capítulo 5, en que daremos cuenta de la especial conformación del campo artístico mendocino.

El clima de Mendoza fue propicio para la empresa cinematográfica, "la California Argentina" fue llamada y así nació Film Andes –según versión del historiador mendocino Santos Martínez– uno de los más modernos estudios sudamericanos. La especial situación geográfica, por su cercanía con Chile hacía de la ciudad capital de Mendoza, una especie de paso obligado a las compañías teatrales y musicales importantes, con la cuales se beneficiaba y se ponía "al día". Pero su ambiente conservador generó algunos episodios como las violentas escaramuzas suscitadas cuando se estrenó una famosa película *Al compás del reloj* (*Rock around the clock*) el tema de Bill Halley.

[6] El teatro griego fue proyecto del arquitecto Ramos Correas, obra que fue inaugurada en 1950, tiene 120 m de escena y el respaldo de 2 km de cerros.
[7] Creada en 1932 fue oficializada el 6 de octubre de 1934.
[8] Creada en 1939.

> [...] lo que desata una gran locura para ese momento. Los jóvenes bailan rock dentro del cine y en la vereda. La venta del disco simple con el "jopo engominado", no se detenía. La reacción no se hizo esperar y los sectores más conservadores de la sociedad tildaron al fenómeno de extranjerizante y de propiciar la delincuencia [Cousinet y otros; 2001: 27].

Esto dio lugar a dos bandos, que en una especie de batalla callejera, dirimieron sus diferencias. Los rockeros, tildados de "petiteros"[9] eran agredidos, en nombre de la defensa de los valores culturales autóctonos por los indignados cultores del folklore y del tango, al grito de "mate sí, wisky no". Desde el día del estreno de la película fueron frecuentes las corridas desde la calle Lavalle (donde se encontraba el cine) hasta la Plaza San Martín, donde se "armaba la piñadera" [Ibidem].

Temporalidades

Para visualizar mejor los cambios producidos en la década, hemos realizado tres cortes diacrónicos, tomando a manera de muestreo, fracciones temporales donde se pueden apreciar las inflexiones políticas y económicas por las que fue atravesando la provincia, merced a los procesos nacionales y los propios de la región. Para ello hemos tomado como referentes espaciales a los dos mayores núcleos urbanos en donde se desarrollaba una actividad cultural notable de la que destacaremos la de las artes plásticas en su posibilidad como medio de vida de los artistas mendocinos y para lo cual era necesario establecer los vínculos con el comercio o lo que a nuestra alternativa manera, podríamos llamar "mercado de artes".

Los fragmentos temporales considerados están periodísticamente documentados y contemplan fracciones desiguales y algunos hitos que signaron la vida cultural:

a) Trienio 60-61-62: Inestabililidad política y bonanza económica.
b) Bienio 65-66: Del tranvía a la caminata espacial
c) El 68: Frontera ideológica. Gritos y susurros desde la cultura.

Esta década, según la periodización de Jameson completaría su ciclo en el 72-74. Por esta razón ponemos como bisagra el año 68, donde el proceso cultural llega a un clímax y la situación económica sigue de alguna manera una especie de inercia, aunque el ímpetu va decayendo y las artes, en algunos sectores, entran en un agudo proceso de politización. Este proceso, que en Mendoza había comenzado incipientemente, en los tempranos 60, con un fuerte "espíritu de cuerpo", agremiación de los artistas, formación de supra-entidades cor-

[9] Esta denominación venía de Buenos Aires, donde los jóvenes de clase media y media alta se encontraban en el Café Petit. Además era característica la vestimenta del "saquito cortón y entallado". *Los del Nacional eramos todos petiteros* (testimonio oral).

porativas adopta la forma combativa desde lo icónico y contestarlo en esos finales del ciclo, en el primer lustro de los 70, donde América Latina sucumbe.

> En cuanto a la cosa en sí, se acaba para todo propósito práctico con el golpe de estado de Chile en 1973 y la caída de virtualmente todos los países de Latinoamérica en diversas formas de dictaduras militares [Jameson, 1997: 71-72].

Inestabilidad política y bonanza económica. (60-61-62) La primavera del Sur

Hacia el año 1960, Mendoza que atravesaba una situación de bonanza en su producción, se vio afectada por una catástrofe de magnitud en la primera media hora del año: un aluvión afectó la ciudad y otros departamentos con una secuela de daños considerable. También en el domingo inaugural de la década, el principal matutino de la provincia registraba un balance de la actividad de sus artes plásticas del año anterior lamentando la desaparición de galerías y la falta de concursos y lo que esto representaba como falta de estímulo. En tanto se destacaba al Museo de San Rafael en su perseverante actividad y su promoción del Salón Primavera. Es importante señalar la actuación que le cupo a los diarios en la difusión y consolidación de las artes plásticas en la provincia, ya que informaban casi diariamente y con gran amplitud de detalles de las muestras que se realizaban en los distintos ámbitos geográficos de la provincia, destacándose la hiperactividad del departamento sureño pese a su distancia de la capital provincial.

Es muy notable en los primeros años de esta década el refuerzo que desde los medios gráficos recibía la producción plástica local. En los primeros dìas de enero del 60 aparece el primero de los cuadernos de "Versión". Esta publicación lleva ya su sexto ejemplar. En este número se añade como separata un "Cuaderno", el primero de una colección dedicada a documentar la trayectoria de un artista plástico y que señalaba la "necesidad de sostener la valoración de plásticos locales".[10] La información de los acontecimientos como salones y concursos que invitaban a la participación en otras provincias y en la capital del país era una constante, como así también la reseña de las idas y venidas por becas e invitaciones de otras provincias o del exterior de los artistas locales en una especie de autoafirmación del prestigio local.

Desde la década anterior, una serie de adelantos en lo arquitectónico y en lo urbanístico, comenzó a configurar el área metropolitana incorporando importantes transformaciones. El servicio de trolebuses fue incorporado en el área de transportes. También se incorporaron al paisaje urbano edificios de altura, como las torres gemelas (nótese el símil y hoy también desaparecidas, pero por motivos menos trágicos) de las calles San Juan y Catamarca, el edi-

[10] El primer número de esta colección, sexto en el orden de la revista estuvo dedicado a Roberto Azzoni, estaba escrito por Enrique Coll y contenía 30 ilustraciones. "Coll se dedica en preferencia a describir el proceso pictórico de Azzoni desde la década del 20 hasta el acceso al 60". [L.A. domingo 03/01/60]

ficio Gómez, y las galerías Ruffo, Tonsa y Zanettini (hoy Piazza). Esto también constituyó una fuente de trabajo para los artistas, ya que algunas de estas nuevas construcciones realizaron importantes concursos para su decoración, especialmente con murales. Fue la última etapa del 'Taller de murales', que con una tónica *a la mexicana* "desarrollaban acciones tendientes a socializar el arte en nuestro medio y jerarquizar el trabajo del artista mediante la producción y difusión de dos modos de expresión capaces de llegar a los diversos estratos sociales" [Marquet, 2002: 75]. Cabe destacar que los artistas que ganaron el concurso para realizar los murales de la galería Tonsa y la Casa de Gobierno, con una importante suma asignada para la ejecución, además pertenecían al 'Club de Grabado', otro emprendimiento social de mercado. Hablaremos de ellos en el capítulo 5.

Las elecciones democráticas habían restaurado los derechos políticos y sindicales. Los artistas plásticos también participaban de estos aires renovadores con una intensa actividad gremial, agrupados principalmente en la S.A.A.P. (Sociedad de Argentina de Artistas Plásticos) filial Mendoza, como así también en otras agrupaciones como Plásticos Independientes de Mendoza y Artistas Plásticos No Agremiados que nombraban representantes para integrarlos en los jurados de los concursos más importantes y participar en las reglamentaciones respectivas. También una estricta vigilancia de la información se mantenía desde estas instituciones gremiales, y reclamaban su derecho a la participación en cuanto concurso, salón o bienal que ofreciese premios, que implicaban instancias de legitimación y recursos materiales.[11] En abril de 1960 se efectúa una convocatoria para la conformación de una entidad de segundo grado como fue la Confederación Cuyana de Trabajadores de la Cultura, lo que da cuenta de la voluntad de lucha y la especial concepción como "trabajadores" de la que se encontraban imbuidos los integrantes del ambiente cultural mendocino. Los principios, fines y reglamentos fueron redactados por estos trabajadores de distintas áreas del quehacer cultural: el abogado y poeta Américo Calí, Francisco Lemos, Ramón Gutiérrez del Barrio y Mario Vicente (escultor y grabador)[12] [L.A. (01/04/60].

El nuevo gobierno, en lo económico impulsó el mercado vitivinícola multiplicando la venta de uvas y la elaboración de vinos. Mientras, la Vendimia constituía una de las fuentes pródiga de trabajo también para los artistas. Se realizaba tempranamente el Concurso para el Afiche de la Fiesta, también una convocatoria a un salón de pintores, se auspiciaban exposiciones de tema vendimial como las característica del pintor Angel Pérez Vega (dedicado casi

[11] "Reclaman los plásticos por el desempeño de la repartición oficial" (Los Andes, domingo 02/07/61) La nota firmada por su presidenta, Rosalía Flichman, y su secretario J.C. Moujan está dirigida al Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública y manifiesta que no se les informó sobre una exposición plástica de todo el país organizada por la Dirección de Cultura de la Nación, siendo que el director de la biblioteca San Martín, Sr, Zuleta Álvarez, tenía en su poder una nota de invitación cursada por los organizadores. Y por esta razón pedían sanciones contra el funcionario por su negligencia.

[12] Diversas entidades del ambiente cultural mendocino (escritores, músicos, plásticos) se reunieron para considerar esta posibilidad de construcción de una entidad federativa a la que se invitó a participar a entidades similares de San Juan y San Luis.

en exclusividad al tema), como así también había quienes trabajaban en la escenografía, carros y vestuarios tanto de la fiesta central como de las departamentales.

La celebración del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, acaparó la atención desde los primeros días con sus alegorías y los artistas de la imagen fueron invitados de honor también en Mendoza. Los típicos actos de la Fiesta de la Vendimia de ese año convocaban, con connotaciones regionales a un Concurso Internacional de Fotos (temas: la montaña y libre), a un Concurso de Afiches (tema: el agua), además del tradicional Salón de Pintores Mendocinos. El "tiempo nuevo" del que hablaban Romero Brest y Rafael Squirru, alcanzaba a la provincia en su característico regionalismo y tenía el acompañamiento polifónico de los diarios de la zona: "Notable éxito de la gira europea de Víctor Delhez"[L.A.17 y 18 /01/60] "Regresa a Mendoza el pintor Enrique Sobisch" (después de un año de trabajo en artístico en México) [L.A. 06/02/60] "Expuso en Buenos Aires la pintora mendocina Nelly Alvarez" [L.A. 28/09/60] y se transcribían los favorables comentarios aparecidos en Clarín y La Prensa. Y como estos, numerosos titulares aluden a los éxitos de los artistas mendocinos en otras provincias, en la Capital (una de los hitos consagratorios obligados) y en el extranjero, como una forma de promover el orgullo regional por los logros de héroes y heroínas culturales.

La provincia de apariencia tranquila y apacible lució bastante convulsionada en los épicos festejos del Sesquicentenario. Mientras el gobierno realizaba actos en la plaza San Martín, y una gran "Vía azul" se deslizaba por las avenidas Las Heras y San Martín, una parte de la población concurría a una velada de gala en el Teatro Independencia y otra al hipódromo provincial donde se corría una importante carrera y toda clase de festejos se celebraban en distintos lugares, culminando en una procesión cívica, según el periódico "tres actos terroristas"[13] sacuden a la opinión pública, ya sensibilizada por secuestros de un dirigente gremial y un político, amén de diversos hallazgos de explosivos y armas.

Este año emblemático y lleno de contradicciones concluyó en Mendoza con la exposición rodante de *Ciento cincuenta años de Arte Argentino*, donde los representantes mendocinos eran sólo cuatro, pero se anunciaba como "Una de las muestras rodantes con cuadros de Fader llegará a localidades del interior cuyano", llamativa manera de incentivar el localismo. La muestra itineró por distintos departamentos y sus camiones se instalaban a la vera de las plazas. Otra manera de "poner el arte cerca del público" fue la Feria de Arte, organizada en salón de D'Elía [L.A. 22 y 31/01/60].

Como en las ciudades importantes del país, los medios de comunicación habían hecho irrupción en esta época. En 1958 se había licitado la filial local de Radio Splendid, que se

[13] Según la expresión de Los Andes (en su ejemplar del centenario del diario) en los días preliminares al festejo en Godoy Cruz se descubre un depósito de explosivos y armas; se anuncia el hallazgo en un sótano de 2.000 kilos de gelinita, realizándose varias detenciones. Los "actos terroristas" de los que habla son: daños en una residencia de Salta al 400, voladura del puente sobre el arroyo La Estacada que afectaba al hotel de Chacras de Coria, y en la intersección de las calles Besares y San Martín de Chacras de Coria, la policía anuncia haber encontrado 50 cartuchos de gelinita en una acequia. Según Frederic Jameson "terrorismo" es un ideologema de derecha, "que parte de una deseosa explotación por parte del Estado de precisamente aquellas provocaciones" [Jameson, 1997: 71].

convirtió en Radio Nihuil y trasladó su edificio a su ubicación en la calle Echeverría 144. Importantes números artísticos pasaron por su auditorio y su popularidad fue creciente, también apoyada en el auge de los radioteatros. Radio Nacional, auspiciaba y sostenía una sala de exposiciones.

Pero el medio que indicaba la más categórica "puesta al día" era el ingreso de la TV. El 7 de febrero de 1961, se produjo la primera emisión de Canal 7, desde el edificio Gómez, donde ocupaba dos pisos. Un televisor tenía un precio elevado.[14] Las vidrieras mendocinas ofrecían el nuevo electrodoméstico y sus imágenes y algunos artistas comenzaron a avizorar el nuevo medio con entusiasmo.

En este año se comenzaron a notar en el ámbito provincial las actividades de la avanzada cultural de la "Alianza para el Progreso". Con conferencias y películas sobre "Arte Americano" (del norte) y la difusión de las acciones de IKA en Córdoba, como la Bienal Americana y sus suculentos premios en efectivo.

En tema de posibilidades de un mercado para las producciones locales, se agregó a las galerías existentes, Proteo, conectada con otras galerías del mismo nombre en Estados Unidos, México y Venezuela. Fue recibida, como era de esperar, con gran beneplácito de la prensa y comunidad artística y desplegó una febril actividad expositiva, tanto es así que inaugurada el 16 de julio del 1961, en noviembre se anunciaba su cambio de local y que llevaba en cuatro meses, veinticinco exposiciones. El diario *Los Andes* se ocupó de seguir con interés sus pasos.

En cuanto a las ventas, un cuadro de Ducmelic, *Cabeza Azul*, fue adquirida por $100.000 en Buenos Aires y fue considerada una suma estupenda. La población recibía noticias de algunos records de venta, especialmente de Alemania las cuales eran periódicamente difundidas por el matutino provincial. Otro rubro de importantes ventas era la cerámica. La creación de la Escuela de Cerámica dentro de la Universidad de Cuyo fue saludada como una conjunción de arte e industria, y en sus exposiciones se anunciaban como exposición y venta, seguros de no lastimar susceptibilidades "auráticas" y porque los ceramistas tenían muy claros sus propósitos como trabajadores.[15] Esto fue confirmado por la "hazaña" de la 22° Exposición Anual de la Escuela Nacional de Cerámica que en las Galerías Witcomb de Buenos Aires vendió casi la totalidad de las obras el día de la inauguración.[16]

Cuando el golpe de estado derrocó al presidente, en la provincia se sucedieron distintos interventores. Pese a la inestabilidad política, la actividad privada continuaba con sus obras de modernización. En esta época las grandes tiendas inauguraron edificios de considerables dimensiones en las intersecciones de la calle San Martín, principal arteria urbana. Ellos fue-

[14] El precio promedio de un televisor, según los anuncios de la época era de $ 25.000 (noviembre de 1960) mientras el sueldo inicial de un empleado público era de $ 2.000 y el de un docente $1.400.

[15] "Una posibilidad de estudio para la acción en la industria y en el arte. La Escuela de Cerámica". [L.A. 12/04/60]

[16] Un importante recuadro del diario Los Andes anunciaba "Venta de arte calificada de *hazaña*" [L.A: 22/12/62] y daba los detalles pertinentes.

ron: El Guipur, (esquina Gutiérrez), El Sportman (esquina Entre Ríos) y Casa Arteta (en La Heras y 9 de julio). La ciudad capital fue adquiriendo una fisonomía que aún conserva, incluyendo la casi finalización de las obras del Barrio Cívico, que habían sido iniciadas durante la administración peronista, su monumentalismo es un sello de la época.

Pero los artistas tuvieron sus dificultades con las autoridades de cultura de la intervención, ya en el ámbito laboral según las expresiones de la artista Grimm-Gonzalez. [L.A. 10/04/62] ya en las atribuciones de distinciones. También en este año políticamente problemático escasearon las muestras. En agosto un extenso artículo reseñaba las exposiciones previstas por los cuatro centros más importantes: Dirección de Cultura, Proteo, D'Elía y Panelo. [L.A. 26/08/62] Pero el escándalo mayor fue proporcionado por la impugnación del jurado. Dos importantes plásticos como Enrique Sobisch y Rosa Arturo renunciaron a los premios estímulos que les fueron otorgados en el Salón Bienal de Arte de la Provincia [L.A. 22/12/62]. Los premios habían sido asignados a Abal, Gil y Vicente. El jurado fue acusado de incompetente por los desairados plásticos.

Por otra parte, la autoestima provincial se había visto reconfortada con la exitosa actuación de Carlos Alonso en el nivel nacional, de quien se reseñaban sus exposiciones en Buenos Aires y que fuera nominado al Premio Palanza. Y cuando no era un mendocino, bastaba que fuera "cuyano" para que el honor regional quedara a salvo, como en el caso del escultor sanjuanino Mariano Pagés que recibió el Gran Premio de Honor de Escultura del 51° Salón Nacional de Artes Plásticas.[17] También en el tema de adquisiciones, Víctor Delhez fue favorecido con la compra de una obra por parte de un museo newyorkino junto con Lopez Anaya, los dos argentinos figuraban con elogiosas críticas en el New York Times. [L.A. 18/02/62]. Dentro del país, también Córdoba premió a los mendocinos Carlos de la Mota, con el premio adquisición de escultura ($ 30.000), a Carlos Alonso con un premio adquisición de $ 8.000 y a Julio Giustozzi con medalla de oro a la mejor obra de tema musical.

En San Rafael, proseguía sin pausa la gestión del poeta Rafael Mauleón Castillo que, desde la Biblioteca Mariano Moreno y el Museo de Bellas Artes, organizaba para los artistas sureños y de toda la provincia opciones de circulación y difusión de la obra de sus coterráneos. El Salón Primavera iba por su XIV edición y cada vez ampliaba sus premios merced al auspicio de empresas y era por sus montos el más importante de la Provincia. Además este inquieto sanrafaelino, organizaba viajes al exterior llevando obras para promoción, aunque aclaraba que "no tenían finalidad de venta". En estos tres primeros años de la década, es el de San Rafael el único Museo que organiza actividades permanentemente, consigue subsidios, adquiere obras de artistas mendocinos y de los consagrados en el nivel nacional, como Pettoruti y de extranjeros.

La otra institución promotora de acciones contundentes es la Sociedad de Artistas Plásticos que velaba por los intereses de sus afiliados, reclamando por la legislación, las reglamentaciones de los concursos, interviniendo en los jurados y organizando una Feria

[17] "Se premió a un escultor de Cuyo en el Salón Nacional" [L.A. 13/09/62]

Regional de Artes. Muy interesante es a su vez la cooperación que se establece entre los trabajadores de la cultura, como el Grupo ICTHIOS que realizó en diciembre del 62 la "Semana Comunicativa del Arte" en el Teatro Acústico de la Dirección Provincial de Cultura, situado en la biblioteca San Martín de la ciudad de Mendoza.

Por lo que se desprende de las críticas de los periódicos, una inexistencia de políticas culturales caracteriza al período, ya que no figuran acciones en los museos oficiales.[18] Salvo las actividades de la biblioteca San Martín, los auspicios gubernamentales son solamente nominales, con excepción como se ha dicho, del Museo de Bellas Artes de San Rafael, que precisamente no era oficial sino "particular", lo que hoy se denomina una ONG (organización no gubernamental).

Del tranvía a la caminata espacial (65-66)

Para la segunda mitad de la década se encontraba gobernando la provincia el demócrata Francisco Gabrielli (don Pancho), quien en esta década fue un protagonista que participó unas veces "de iure" y otras "de facto", conforme a la modalidad que había asumido la organización política de los conservadores.[19] Decíamos pues, al promediar la década se encontraba en una de las instancias democráticas y en una decidida postura de defensa del petróleo provincial y la promoción del desarrollo de los recursos hídricos de la provincia.[20] Otra de sus preocupaciones era la vitivinicultura y recuperar el prestigio de esta industria que se había ocupado más del rendimiento que de la calidad.

Una medida económica, en esta dirección, partió de la Dirección Provincial de Turismo y fue rápidamente aceptada, tanto que acertó a renovar las costumbres gastronómicas. Se trató de la exigencia a los comercios del sector (confiterías, restaurantes) de la venta de un "vino turista", un envase de 750 cm^3, de buena calidad (no común y con dos años de añejamiento) y a un precio accesible, fijado por el Estado. Esta iniciativa tendía a evitar la sustitución del vino por otras bebidas, ya que los restaurantes solo expendían vinos finos y reservas a precios muy elevados. En las exposiciones se hizo costumbre servir "un vinito de honor", correlativo de los *vernissages* de otras latitudes.

[18] "Debe ser encarada la racionalización de la Dirección de Cultura en beneficio de toda Mendoza" [L.A. 11/04/60]
"La Dirección de Cultura proyecta la creación de un Instituto de Arte"[214/06/60]
"Cambio de un artículo de la ley solicitan los artistas plásticos" [L.A. 18/20/60]

[19] Francisco José Marcelino Gabrielli (tal era su nombre completo) nativo de la provincia, desempeñó el Poder Ejecutivo Provincial en tres oportunidades: 1961-62; 1963-1966 y entre 1970-72.

[20] En 1965 se procedió a la construcción del dique Valle Grande; se realizó el llenado del embalse Agua del Toro, sobre el curso del río Diamante, en el cual se hallaba en un avanzado estado de construcción el dique compensador Los Reyunos. Todo esto, unido al sistema del embalse de El Nihuil, se estructuró bajo un sistema energético denominado Sistema Cuyo Interconectado, que hizo posible el desarrollo del potencial económico de la provincia según la reseña de los historiadores Cueto, Romano y Sacchero en el desarrollo del fascículo 23 de la *Historia de Mendoza* publicada por el Diario Los Andes.

Pese al desarrollo económico que ostentaba la provincia, las empresas privadas no participaban de un patrocinio de las artes,[21] según se desprende de las consideraciones vertidas por Julio Payró en su visita, ya que aparece un extenso artículo con el título "Las empresas mendocinas deberían apoyar al arte mendocino, afirma Julio Payró, profesor y destacado crítico" [L.A. 21/02/65]. La carencia de galerías es una de las observaciones, pese a que aparece en el universo de este mercado un nuevo emprendimiento: la sala *Lino Eneas Spilimbergo*, que el joven abogado Alberto Patiño Correas y su esposa habían emprendido con entusiasmo.[22] En la segunda mitad del año, se habilitó otra galería de arte, esta vez sus propietarios provenían de Mar del Plata y tenían experiencia en el *metier*. El matrimonio Rubinstein tenía un claro objetivo comercial y hacia él apuntaron en su inauguración, en la que no faltaron firmas de pinceles laureados de nivel nacional y con una temática decorativa y vendible.[23]

Desde principios de este año comienza a aparecer una sección dominical con los nombres, direcciones y horarios de los museos más importantes de la provincia. Nuevos agentes comenzaban a perfilarse en el horizonte privado e institucional de las artes plásticas. Conferencias, films, debates sobre figuración y no-figuración y otras temáticas que configuraban las problemáticas de vigencia artística. La actividad de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNCuyo (actual Facultad de Artes) empezaba a evidenciarse: sus miembros se hacían acreedores de becas, viajaban al extranjero a exponer y dar conferencias.

En este año, además de las novedades del panorama expositivo y educativo muestra también su vigencia la educación informal con el 32° aniversario de la Escuela de Dibujo al Aire Libre, cuya permanencia había brindado los primeros pasos en el arte a muchos artistas de relieve y cumplía una función social al margen de las instituciones oficiales. Su fundador, el pintor Lahir Estrella fue un precursor de la docencia en este ámbito, ya que también actuara en la primera Academia de Pintura, que en ese año recordaba los 50 años de su creación.[24]

La reorganización del transporte público de pasajeros lleva a autorizar a la empresa Agua y Energía el levantamiento del servicio tranviario, para sustituirlo por otras modalidades que serían explotadas por la Empresa Provincial de Transporte. De esta manera, el tranvía desapareció de las calles mendocinas, y fue reemplazado por el servicio de ómnibus, bajo un alud de protestas del público que no se resignaba a perder el pintoresco transporte, que había caracterizado a la ciudad por más de cincuenta años, y había sido parte de su vida cultural, trasladando gratuitamente a los estudiantes becados por la Escuela de Dibujo al Aire Libre.

[21] "Mendoza es fenicia, solía decir el poeta Alfredo Bufano y se refería a que no había ningún bodeguero ni ningún tipo de empresario capaz de haber contribuido con la donación de un cuadro a un museo público". (Testimonio de Delia Villalobos)

[22] El nombre de esta sala fue un homenaje en vida al pintor tucumano que había guiado en sus años estudiantiles las inquietudes del juvenil líder cultural cuya acción empieza a hacerse notar.

[23] Detallaremos estas actividades en el cap 5

[24] Esta Academia de Pintura, que tuvo corta existencia, fue un antecedente de la Academia Provincial de Bellas Artes. Los prejuicios de una sociedad provinciana, alentados por la mala voluntad de las autoridades habían procedido a su cierre por que en ella se trabajaba con modelos vivos (desnudos) y asistían a ella señoritas de la sociedad.

Una especie de símbolo de una época que se extinguía y de otra que asomaba: en la recientemente inaugurada Galería Piazza, nacía con modernas instalaciones el Canal 9, que inauguró su transmisión, el 27 de mayo de 1965, con la primera caminata espacial, la del ruso Alexis Leonov. El panorama de los exhibidores cinematográficos se había comenzado a tornar crítico: las salas céntricas remodelaban edificios y cambiaban de nombre.[25] Se concretó un acelerado cierre de salas en los cines de barrio.

En tanto, quedó oficialmente inaugurado el Palacio de Justicia, y se completaron los retoques urbanísticos para articular el Barrio Cívico a la ciudad: se traza la avenida Peltier, entre San Martín y Belgrano; se crean playas de estacionamiento, se hormigona Virgen del Carmen de Cuyo (tras el Correo Central) y quedan delineados los nuevos accesos desde calle Pedro Molina, construyéndose un puente por elevación al oeste de Mitre, para facilitar la circulación vehicular sobre la ampliación de Pedro Molina que se construía hacia el este.

Con la ciudad engalanada por las nuevas obras, también había hecho su aparición con una primera muestra de arte contemporáneo el Museo de Arte Moderno, para la cual se convocaba a todos los artistas mendocinos a presentar sus obras [L.A. 02/05/65]. Aunque a unos cuantos kilómetros de la ciudad, en la zona de Mayor Drumond (Luján de Cuyo), en el Museo Fader (ya se ha comenzado a llamar popularmente así) habían iniciado "visitas explicadas" por profesores y personal especializado [L.A. 11/03/65]. También en esta época fue habilitado el Museo Popular de Artesanía Regional en la Escuela de Artesanía Regionalista "María Elena Champeau".

Los periódicos muestran un evidente interés en la actividad plástica, a la que permanentemente le están insuflando ánimo a través del relieve concedido a las noticias del sector. Esto es, en realidad, casi mérito especial en el diario Los Andes, en este período, ya que la aparición del diario HOY, pasó luego a ser portadora de esta especie de "misión" autoimpuesta. Por una parte, esta era tradición ya en el siglo XIX, y que pasaba por ciertas atribuciones asumidas por gestores culturales, que en el paso de esta "antorcha" será el periodista y crítico Franklyn Velez quien se hará cargo de no dejar decaer este estímulo. Al menos esto se deja pensar, ya que en otros diarios como El Tiempo de Cuyo, el seguimiento de este tipo de noticias es muy relativo.

Como habíamos advertido para principios de la década, los artistas plásticos se mantienen en alerta para no perder posibilidades de participación en salones nacionales y en otras provincias, en becas y premios, información brindada con minuciosa periodicidad. La exaltación de sus viajes, de sus giras, de sus premios y actividades era un estímulo importante y a la vez una poderosa vidriera para un público en formación. También se dejaban caer, noticias internacionales sobre cotizaciones de obras, robos fabulosos, subastas casi míticas. Toda esta estrategia comunicativa contribuía a crear un cierto clima de "glamour" en torno a las artes plásticas.

[25] El (cine) Buenos Aires pasa a llamarse Premier; el Centenario, Luxor. La sala del Fantasio es adquirida por la Caja Nacional de Ahorro Postal.

Pero si la actividad plástica no descansaba, los avatares políticos no le iban en zaga. En el año 1966 la elección para renovar gobernador y vice en Mendoza constituyó el hecho más importante de la política nacional en el primer semestre, ya que se ponía en práctica una enmienda constitucional aprobada en diciembre que permitía alcanzar la decisión final por el sistema de electores y también porque el peronismo participaba por primera vez desde 1955 en comicios, con su propia denominación política y candidatos. Merced a la división interna de los hasta entonces "innombrables", que se presentaron con fórmulas separadas, el triunfo correspondió al partido Democráta con la fórmula Emilio Jofré–Carlos Galleti. Pero el quiebre institucional provocado por la "Revolución Argentina" (28/06/66) impidió la asunción del gobernador electo y fue designado como gobernador-interventor el General Eugenio Blanco. Este interventor militar, que era oriundo de Buenos Aires, eligió entre sus principales colaboradores a miembros del partido Demócrata, tendencia que se constituirá en constante histórica.

El gobernador-interventor siguiendo las pautas del gobierno nacional debía acrecentar el desarrollo del potencial económico mendocino. La provincia se convirtió, en este año, en la primera productora y abastecedora de petróleo del país, a la vez que este producto pasa a convertirse en principal rubro de recursos económicos.

Dentro del plan de obras públicas, el nuevo gobernador prosiguió con los retoques al Centro Cívico que estaban en sus últimas instancias, con la remodelación de los jardines, el hormigonado de la avenida Peltier y las rotondas para regular la circulación del tránsito vehicular. También se iniciaron una serie de expropiaciones y transferencias, como la de la ex–bodega de la Quinta Agronómica que es transferida a la dirección de turismo como lugar de exposición de productos típicos, sala de degustación y restaurante constituyendo la Enoteca, que luego será usada también como sala de exposiciones plásticas.

Una encuesta de desempleo realizada en el Gran Mendoza revela una tasa de 2,7%, la más baja desde que comenzaron a realizarse en 1964 ese tipo de mediciones. El costo de vida seguía creciendo, y una nueva devaluación había llevado el dólar de $ 168,60 a $200. Esto nos da la pauta de lo que significaba un viaje al exterior. Realmente un esfuerzo o una empresa sólo para muy pocos, por lo cual ser elegido para una beca no era una hazaña menor.

En el ámbito económico se realizaron grandes inversiones en la expansión de las empresas estatales Bodegas y Viñedos Giol y La Colina, para modernizar sus equipamientos. El servicio de comunicaciones realizó adquisiciones para mejorar sus equipamientos y LV10 Radio de Cuyo, lograba un alcance continental. También en el ámbito de las comunicaciones, con la inauguración del Servicio Nacional de Télex se amplía el espectro comunicativo de Mendoza con el país y el exterior.

De la mano de estos renovados servicios de comunicaciones llega el gran anuncio para la plástica mendocina: "Un joven artista mendocino se impuso en la Bienal de Venecia", se trataba de Julio Le Parc. Un extenso artículo de Damián Bayón es trascripto para celebrar la hazaña del héroe provincial [L.A. 24/07/66].

Fue un año en que, además de ésta, se alcanzaron importantes metas: en enero fueron otorgadas las becas del Fondo Nacional de las Artes y los favorecidos con las becas de exterior (Europa) son el escultor Carlos de la Mota y C. Colome. También de Estados Unidos llegaban noticias de mendocinos: Juan Scalco expuso en una galería de Los Angeles. Aunque se trataba de una muestra colectiva de artistas argentinos, esto no figuraba en los titulares,[26] pero la nota aclaraba que su obra había sido expuesta en una sala especialmente reservada.

En mayo desde Europa llegaba la siguiente noticia: "Con tres exalumnos expuso en Bélgica Víctor Delhez". Ellos eran Rosa Arturo, Héctor Rodriguez y Ricardo Scilipotti, y se transcribían las traducciones de comentarios aparecidos en diarios de la capital belga. El laureado grabador, belga de origen, utilizaba sus contactos para promocionar a sus discípulos de la UNCuyo. Como parte de su gira por los Países Bajos, llegaban en junio desde Holanda[27] noticias de una nueva exposición del grabador-estrella que había conquistado tres continentes, ya que en octubre del año anterior había expuesto en Tokio.

El promisorio panorama artístico entusiasmaba a Waldo Bidali quien escribió sobre las variadas expresiones del arte mendocino (teatro, galerías de arte, literatura, cine) "En arte, Mendoza avanza con una promesa de más". [L.A. 19/09/65]. Ese *más* estaba dado por distintos lauros alcanzados por artistas de la provincia, entre ellos Selva Vega y Hugo Grar Carrizo, los dos escultores que obtienen el primer y segundo premio, respectivamente, del 55° Salón Nacional.

En materia de espacios de exposición, siempre considerados pocos, la empresa editorial Fabril S.A. destinó una sala de su subsuelo para actividades artístico-culturales, e inauguró con una muestra de Rosalía Flichman. También en el Hogar y Club Universitarios, los estudiantes de Artes Plásticas de la UNCuyo, organizaron una programación cultural con marco de exposiciones y lanzan una revista *Hoy en la Cultura*.

En cuanto a difusión, las revistas culturales fueron un órgano dinamizador.[28] En tanto a la iniciativa oficial, las quejas persistían. Un amago de apoyo aparece con la Casa de Mendoza, en Buenos Aires, que posibilita exposiciones en la capital para los artistas locales. Un organismo creado en la administración de Gabrielli, para la promoción económica, especialmente vitivinícola hacía las veces, aunque precariamente, de promotor de la plástica provincial.

El agitado 66, cierra sus actividades tempranamente, en noviembre, con la apertura del Salón de Acuarelistas "Las Vegas" y una sala de exposiciones de la sociedad de Acuarelistas de Cuyo, a pasos del Km 0 de la capital mendocina. La última noticia de este año es la comunicación de que los premios para la bienal de Artes Plásticas de la Provincia de Mendoza han quedado desiertos.

[26] "El mes pasado en la Galería Simón Patrich de Los Ángeles (EE.UU.) expuso el pintor mendocino Juan Scalco", este era el titular de Los Andes [L.A. 26/04/66]

[27] "Delhez ha expuesto en Holanda la serie de *El Apocalipsis*" [L.A.12/06/66]

[28] Este tema será tratado en extenso en el capítulo 5.

El 68: frontera ideológica. Gritos y susurros desde la cultura

El 68 es un año emblemático en la memoria occidental: el mayo francés, la primavera de Praga, el asesinato en Estados Unidos del líder pacifista negro Martin Luther King, la fundación en Buenos Aires del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Como dice Andrea Giunta: un año incandescente [Giunta, Ibidem, p. 363].

Al tercer año, la dictadura de Onganía había endurecido sus términos y lejos de sus pretensiones de lograr una pacificación, la conmoción social y política iba en aumento. El país de *no alineado* pasa al *alineamiento* con otros estados *alineados en defensa de la libertad y de nuestras formas de vida*. En virtud de una ingeniería jurídica que evoluciona de la "Seguridad nacional" a la "Seguridad continental", la discusión pasaba por a quién comprar las armas; si a Europa (que había desarrollado su industria armamentística) o a Estados Unidos (cuyo Congreso, generosamente, había liberalizado la venta de armas a *países amigos en desarrollo* para satisfacer sus legítimas necesidades de seguridad). Como complemento, luego de una ardua discusión interna entre la plana mayor, se envió una "misión" de observación a Hanoi (Vietnam del Sur), para estudiar las tácticas antiguerrilleras y antimotines. El escenario no podía ser más complejo y tumultuoso. Por todos lados estallan conflictos estudiantiles y obreros: en Córdoba, en Rosario, en La Plata, en Tucumán. Desde el campo simbólico de la cultura y el arte, la politización había alcanzado también niveles de ignición. Frente a las prohibiciones: desde las minifaldas y el pelo largo (en salvaguarda de la moral y las buenas costumbres) hasta la prohibida ópera Bomarzo de Mujica Lainez y Ginastera, las tijeras de la censura afectaban los medios de comunicación y la producción artística. Como correspondía a un gobierno que respondía a los conceptos de seguridad nacional y frontera ideológica, la práctica de los bastones se hizo consuetudinaria y la respuesta fue la clandestinidad.

En Mendoza, la situación era igualmente complicada: las catástrofes climáticas ponen al descubierto la precariedad e imprevisión del sistema de defensa aluvional, que significó la pérdida de viviendas en varios departamentos (Rivadavia, Las Heras, San Rafael) y numerosos daños cuyo costo se elevó a los 930 millones de pesos.

Desde el plano de la vitivinicultura, quedan intervenidas 24 bodegas, y se dicta prisión preventiva a 14 bodegueros por falsificación de documentos público y adulteración de vinos. Aunque los datos oficiales hablan de un casi-pleno empleo (la tasa de desocupación es de 2,6%) el salario real refleja una gran caída y también las condiciones laborales se ven afectadas por las divisiones del movimiento sindical y las fuertes prescripciones que pesan sobre él desde la órbita gubernamental.[29]

[29] Es importante señalar de desde 1965 operaba una división en el movimiento obrero: La CGT nacional estaba dirigida por Vandor, de extracción peronista pero disidente (peronismo sin Perón), y por ese motivo se fundó la CGT de los Argentinos, liderada por Raimundo Ongaro, dirigente gráfico. Estas divergencias en la cumbre de la organización obrera también se hicieron sentir en Mendoza. Por otro lado, aparte de las divergencias internas de la dirigencia sindical peronista, había también ataques de parte de organizaciones marxistas que combatían la "armonía de clases" y seguían sosteniendo el esquema de "revolución del proletariado".

En la actividad plástica se observa un retraimiento. Las noticias, hasta hacía un par de años de encendido tono regionalista, con amplio registro de idas y venidas de los artistas y sus logros por el mundo, se han convertido en ese momento en un anodino e impersonal anuncio de una actividad opaca. No se asoma tampoco, al menos en las páginas de los diarios, la tradicional combatividad de las agrupaciones de plásticos reclamando sus derechos a la participación. Sólo se destaca la acción del Grupo Plástico Numen, que fundado en el 63, llega a instalar en el 67 su propia galería. Es de parte de esta numerosa agrupación de artistas que la actividad no decae.

En términos de mercado, sólo aparece como novedad en el campo una empresa hotelera, la firma D'Onofrio auspiciando un ciclo cultural desprovisto de brillo. En cuanto a la gestión oficial de cultura, brilla por su ausencia. La época dorada había llegado a su fin.

La intención al introducir este período, especialmente crítico, fue intentar establecer el lugar de Mendoza en el concierto de las provincias, sus relaciones con la capital y las posibilidades laborales y comerciales del campo artístico. Un campo que se avizoraba como promisorio y con características propias, que se daba sus alternativas de supervivencia de pronto parece declinar y sumirse en la anomia.

Estertores de la "década larga": del Mendozazo al Proceso

Sobrepasado el límite cronológico de la década, lo que queda son los efectos que perduran en su inercia aún con el quiebre institucional de 1966, y se reanuda un corto período con instituciones "de iure" en 1973, con el regreso del proscrito peronismo y de su viejo líder al poder.

En el año 1972 Mendoza alcanzó el 1.000.000 de habitantes, pero el clima político lejos de la euforia se presentaba tormentoso. Numerosas huelgas de diversos sindicatos hacían sentir el malestar que generaba la situación económica. "El mendozazo", manifestación multitudinaria, violentamente reprimida, registró muertos y heridos y un saldo de asombro ante las posibilidades "del pueblo unido". En San Juan también se registraron graves disturbios. En tanto, continuaban las modificaciones urbanísticas.

En el año 1973, año de elecciones generales, parece haber sido también el año de la energía: en Sierra Pintada, Malargüe, se había descubierto uranio. La riqueza del yacimiento constituía el 70 % de las reservas uraníferas del país. La producción de energía eléctrica incorporó dos nuevas centrales. También comenzó a funcionar la planta potabilizadora de Obras Sanitarias de la Nación y se inauguraron las torres del Barrio Unimev. La vida nocturna de gran cantidad de jóvenes de clase media adquirió un nuevo ritmo con el auge del rock nacional y los "boliches" que se instalaron en Chacras de Coria, El Challao y en el centro. Al finalizar el período el presidente Lanusse, desmembra la UNCuyo, que queda reducida a Mendoza, al crear las universidades de San Juan y de San Luis.

La muerte del presidente Perón y su sucesión por su esposa María Estela Martinez de Perón, crearon un clima tenso y complejo. El descontento se agravaba. Intolerancia y violencia.

En 1976 el área de vitivinicultura arrojó un récord de cosecha. Otro récord: el 24 de marzo se iniciaba el peor capítulo de la historia nacional. En horas de la madrugada se anun-

ció la detención de la presidenta y una "Junta de Gobierno" compuesta por militares asumió el mando iniciando el eufemísticamente llamado "*Proceso* de Reorganización Nacional". Asumió como interventor de la provincia el brigadier Jorge Sixto Fernández, que formó su gabinete con militares retirados y algunos civiles. Muchos empleados públicos fueron dejados cesantes por supuestas conexiones con la subversión. Se intervinieron municipios, concejos deliberantes, la CGT y la UNCuyo.

Este podría considerarse el límite máximo de esta periodización basada en la prolongación de los efectos de una era de bonanza económica y conflictividad política. A los fines de este trabajo este período final sólo será considerado muy tangencialmente, ya que algunos de nuestros principales informantes prolongaron su actividad en este período, pero el núcleo fuerte considerado será hasta el año 68.

Capítulo 5: Gestación del aparato institucional

"La importancia de la producción y de la difusión de modos de consumo artístico es que son interdependientes e indispensables […] Producir únicamente significa encerrarse en la arrogancia aristocratizante de la torre de marfil"
Juan Acha. Crítica del Arte, 1992

Condiciones del consumo de arte: Gestación del aparato institucional

Dice Juan Acha:

> En la provincia, los problemas del arte se reducen a las posibilidades de gestar un aparato institucional con sus productores, distribuidores y consumidores, así como con sus museos, academias, galerías y publicaciones. La gestación depende, sin duda del nivel cultural de sus clases dirigentes y del vigor económico de la industrialización y de la agricultura, vigor capaz de impedir la emigración y de promover una densa población. Los factores son evidentemente económicos y, por ende, demográficos y culturales [Acha, 1984: 44].

Hemos dado una aproximación en el capítulo precedente a los factores económicos y demográficos de la provincia de Mendoza, en el especial contexto internacional y nacional de los "dorados años 60", los que nos arrojan datos de un incremento de las actividades económicas y de la población, concordante con el período de posguerra y sus transformaciones, fiel reflejo de la ideología desarrollista que impulsó la renovación urbanística e industrial. También pudimos apreciar, a través del relato periodístico, cómo en el ámbito de lo que Acha llama "las artes cultas", se reforzó el aparato institucional existente.

Cualquier consumo de las artes ha de venir de la mano de la formación de productores especializados y de consumidores capacitados en la apreciación. En la época que nos ocupa, esta tradición estaba ya suficientemente instalada merced a la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) y de la Escuela de Artes Plásticas dentro de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939, cuyos egresados se hallaban actuando en el medio: muchos de ellos como docentes, exponiendo y haciendo viajes de perfeccionamiento con preferencia a Europa, subsidiados por becas de distintas instituciones. Aunque la actividad artística no dependía solamente de esta formación institucional, sino que había otras de tipo informal de mayor antigüedad, que se puede rastrear en la década del 20 o muy optimistamente a finales del siglo XIX.

La educación artística formal: la Academia y la Facultad

La Academia Provincial de Bellas Artes había logrado instalarse en 1933, gracias al impulso inicial de un grupo de artistas de reconocida trayectoria, que la sostuvieron actuando como

profesores sin salario durante sus primeros años. Entre sus fundadores se contaban los nombres más prestigiosos de la plástica local: Cascarini, Azzoni, Lahir Estrella. Su perfil educativo se diseñó con los lineamientos europeos típicos de la Academia, con gran acento en la producción de taller y valoración del "oficio" tradicional.

Durante la década del 40 se consolidaron sus objetivos docentes y artísticos, gestionando exposiciones dentro y fuera de la provincia, tanto para sus profesores como para sus alumnos. Dentro de los logros de gestión se encuentra la ley de creación de cargos de maestros especializados en dibujo en las escuelas comunes de la provincia. Este impacto es doble: como salida laboral para los egresados y como aporte a la formación artística temprana en la población. El primer objetivo fue el que se cumplió con mayor eficacia, puesto que representó una fuente de ingresos, ya que muchos artistas mendocinos se desempeñaron en la docencia. En cuanto a la formación artística, estos maestros contribuyeron más al desarrollo de algunas habilidades estéticas que a la generación de una formación más consistente en sus alumnos de escuelas primarias y secundarias. Por supuesto que siempre hay excepciones.

Ya en la década del 60, la Academia Provincial, como se la seguía llamando, había alcanzado una madurez que se reflejaba en la participación de sus alumnos y egresados en la vida artística provincial. La movilidad en la gestión procuraba exposiciones y organizaba certámenes con premios en dinero.

En 1939, seis años más tarde, se creó la Academia Nacional de Bellas Artes, bajo la órbita de la Universidad Nacional de Cuyo, cuya misión era instalar estudios universitarios donde hubieran estudios secundarios de base y para eso se había pensado en la Academia Provincial, pero he aquí, que produjo un descontento generalizado entre artistas y estudiantes que no vacilaron en hacerlo sentir mediante manifestaciones callejeras. Por tanto debieron funcionar de manera separada y sus perfiles fueron netamente diferentes. La impronta de las guerras europeas produjo una ola inmigratoria de intelectuales que llegaron al país, algunos de los cuales se afincaron en la provincia por un prolongado período, algunos de los cuales encontraron ubicación en el cuerpo de profesores [Verdaguer, 2002: 143]. Artistas e investigadores compartían las clases de Historia del Arte con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras.

Esta Academia Nacional o Escuela Superior (se encuentran distintas denominaciones que marcaban la diferencia y/o superioridad de status) que luego pasaría a ser la Facultad, ingresó al medio la diferencia de "lo teórico". Este factor produjo una divisoria en el campo que haría irreconciliables a ambos "bandos", aunque ambas instituciones compartían muchos de los profesores, y de alguna manera un mismo sistema de producción, siguiendo la mencionada tradición académica europea, basado en el estudio de la figura humana con modelo vivo. Esta tradición venía de principios de siglo en la provincia, con la frustrada Academia Provincial de Pintura, que fuera clausurada por este motivo, como ya se comentó [Cap. 4].

Esta rivalidad logró sus adhesiones en el público que dividía sus preferencias entre el corte más bohemio y popular de la "Academia Provincial" y el más intelectual de la "Facultad". Un

testigo de aquella época comentó: "La diferencia era que la Academia sacaba artistas y la Universidad, profesores. Claro, la disparidad estaba en las horas de taller: la Academia tenía 25 hs de taller, la universidad sólo 7, el resto eran materias generales, de cultura."[1]

La educación informal: ¿antimercado o formación de un mercado potencial?

Desde el ámbito privado de los talleres y grupos también prolifera la producción artística, que es a la vez un ámbito de enseñanza informal y un medio de vida para muchos de los artistas locales. La docencia, ya oficial o privada, formal o informal, era el principal sustento. Tomaremos dos casos paradigmáticos

Uno de estos casos, la Escuela de Dibujo al Aire Libre fue un singular emprendimiento del pintor Vicente Lahir Estrella. Fundada en 1933, surge del tozudo accionar de este plástico que no se resigna al cierre arbitrario de la primera Academia de Bellas Artes de Mendoza, denominada Escuela de Pintura, Grabado y Escultura, de 1915, que también lo tuvo como iniciador. Según una nota firmada por el escritor Antonio Di Benedetto, la misma fue clausurada en 1920, por la utilización de modelos desnudos.[2] Es así como decide otro emprendimiento, de base social y popular utilizando la modalidad de trabajo al aire libre, con excursiones al campo o a regiones montañosas.

En 1933, después de una convocatoria infructuosa a los pintores mendocinos, Lahir Estrella decide realizar por sí solo su proyecto. Publica un aviso en el diario Los Andes que decía textualmente

> Desde el domingo a la mañana se darán clases de dibujo populares y gratuitas en el parque.[3]

Un centenar de personas se congregaron el 9 de abril frente a los Portones del Parque, y luego de escuchar las propuestas del pintor, se dirigen hacia el interior y en un lugar estratégicamente elegido, señalado luego con un monolito, se dicta la primera clase.

Durante ese mismo año se realizan una serie de actividades para consolidar aquel proyecto. El 15 de mayo se organizan las clases en el departamento de Luján y se constituye la comisión para fomentar la actividad.

El 1º de junio se entregan premios estímulo a los primeros alumnos asistentes a las clases y el 2 de julio, luego de una asamblea, queda constituida la primera comisión provisoria

[1] Entrevista a Pedro Zalazar (marzo 2004)

[2] Esta información me la suministró el escultor Miguel Gandolfo, joven artista que fue el último maestro de esta escuela y que había concurrido a ella desde los cinco años, de la mano de su padre. Gandolfo es el depositario de este legado y esta *Publicación de la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre con motivo de los 30 años de la escuela*, de 1963, forma parte de la documentación que el artista guarda hasta poder lograr los recursos que hagan posible la recuperación de este patrimonio. La publicación es una edición mineografiada y las páginas no están numeradas.

[3] Ibidem.

para confeccionar los estatutos de la entidad. Estaba integrada por padres, alumnos mayores y simpatizantes.

El 20 de agosto la comisión directiva definitiva resuelve denominar a la entidad que ha de auspiciar las actividades al aire libre Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre y se aprueban los estatutos. El 29 de noviembre se contratan servicios especiales de tranvías para el traslado de alumnos y el 3 de diciembre se organizan las "Tardes de Museo" en las cuales se dictan conferencias con fines educativos en los museos existentes en la provincia. Se constituye además la primera comisión de primeros auxilios y se organiza la primera excursión con fines de estudio y esparcimiento.

Al año siguiente la propuesta de dibujo al aire libre comienza a tener eco en Buenos Aires, a través del diario *La Prensa*, que publica una nota a cuarto de página. La comisión directiva aprueba, por otra parte, el "Solar del artista", segunda parte del proyecto de Lahir Estrella y su forma de financiación.

En agosto se inaugura la primera exposición de dibujos de los alumnos que concurren a las clases dominicales. En los dos meses posteriores la muestra es trasladada a los departamentos de San Rafael y Rivadavia, denotando esto un interés que excedía el de la ciudad capital.

En 1935 se inauguran las clases en Maipú y la comuna de Guaymallén propicia la asistencia de los alumnos a las clases de dibujo.

En 1936 se inician por LV 10 Radio de Cuyo las charlas sobre temas de divulgación artística a cargo de Lahir Estrella, todos los sábados a las 12:00. En los ámbitos de la enseñanza oficial los ecos de la notoriedad de la Escuela de Dibujo al Aire Libre comienzan a hacerse sentir, pues la dirección General de Escuelas hace donación de los premios estímulo a los alumnos de ese ciclo anual, con la presencia del gobernador Guillermo Cano. En ese año otro departamento del este mendocino se suma a la propuesta, ya que en San Martín se inauguran las clases de dibujo.

La aceptación de las ideas de Lahir Estrella en el marco del regionalismo se afirma en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Cuyanos, reunido en San Luis, el 18 de julio de 1937, quedando iniciadas las actividades educativas de la entidad que dirigía mediante una conferencia sobre la "Orientación de la enseñanza del dibujo", ilustrada con material realizado en las clases.

Un dato que denota la inserción del proyecto en las ideas modernizadoras, como así también el interés por expandir la escuela hacia otras provincias de la región cuyana es la partida de una delegación que se traslada a San Juan llevando una placa de bronce costeada por los alumnos para ser colocada en la casa de Sarmiento.

Dos años después, en 1939, se inaugura en San Juan una muestra de los trabajos realizados por los alumnos y se constituye en aquella provincia la Comisión directiva de la entidad. El 22 de agosto se dicta, en el parque de Mayo, la primera clase.

En San Rafael, con motivo del Congreso Pedagógico, se inaugura una exposición de carácter didáctico y se ofrece una conferencia sobre Metodología de la Enseñanza del Dibujo.

En 1940 se promueve la implantación de las actividades en San Luis. En ese año por resolución de la Dirección General de Escuelas, es aprobado el plan propuesto por Lahir Estrella, implantándose dichas directivas en las escuelas comunes y en los establecimientos de enseñanza de artes y oficios para niñas.

Según se desprende de esta cronología como así también de las noticias aparecidas en varios diarios de Cuyo, en diez años de labor las actividades de la escuela de Lahir Estrella se extendieron a varios departamentos de Mendoza y a otras provincias como San Juan y San Luis. Se desarrollaron ininterrumpidamente durante los 10 primeros años con gran concurrencia de alumnos, cuyos trabajos eran expuestos anualmente.

El proyecto de Lahir Estrella se inscribiría en las fronteras del regionalismo y la escuela nueva, dos concepciones relativas a las artes y la educación que habían comenzado a tomar fuerza desde 1925. El interés del pintor, al parecer, estaba más centrado en la cuestión de la enseñanza que en su propia producción.

Nos hemos detenido en este proyecto porque su vigencia se prolongó por décadas, y en los 60 eran de rigor los homenajes y celebraciones de cada aniversario. Extensos artículos reseñaban la labor de la escuela y de su activo promotor, a la vez que ejercía la docencia fungía como crítico y gestor cultural. Su importancia a los efectos del tema que nos ocupa es que la difusión lograda contribuía ciertamente a formar a la vez que un núcleo de plásticos (algunos de los cuales llegarán a tener relevancia), constituía un público, pues a través de las clases y talleres se formaba la apreciación estética y por ende también el gusto predominante. Un proyecto social, que podría considerarse en las antípodas del mercado (en su sentido liberal) contribuía a la formación de un público, que militará en las filas del regionalismo como lo atestiguan las críticas de la época.

En el Proyecto de Lahir Estrella confluyen la enseñanza del dibujo, tardes de museo, conferencias de difusión, exposiciones y premios. Actividad pionera que contribuye a la edificación del campo, sentando las bases para la formación de una comunidad artística.

El otro de los casos a considerar es el rol del que cumplían los talleres de arte y que se puede apreciar a través de la importancia que le concedía el principal periódico de la zona: sus actividades eran motivo de reseñas a cuarto de página que las destacaban. Valga como ejemplo el artículo que le dedica Los Andes a los cinco años del Taller de Arte de San Martín. Si bien este es un departamento del este mendocino, distante 50 kilómetros de la capital, su fundador es un profesor de la Academia Nacional o Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad, el grabador Ricardo Scilipotti. Éste junto con Teresa González había fundado los talleres en 1957, en forma privada y con cuatro alumnos, en el ámbito de la Alianza Francesa. En 1959 es incorporado a la comuna y en 1962 cuenta con 75 alumnos de todas las edades [L.A. 08/08/62].

En la detallada reseña que conmemora el acontecimiento, es importante observar la declaración de principios:

> Se *forman seres sensibles al buen gusto*, sin ánimo de convertirlos en artistas a los discípulos, sino en futuros hombres en el sentido amplio

Y más abajo se destaca que:

> No les importa que el niño adquiera "adiestramiento" ni "habilidades" ya que *se omiten propósitos materialistas* (...)
>
> [...] Quienes patrocinan la obra y las autoridades municipales, bregan porque a lo actual: pintura, dibujo, grabado, modelado, se incorporen la música, el canto, teatro, danza, artesanía, etcetera. *Todo ello, claro está, en forma gratuita* [...]
>
> [...] Esta *misión* incluiría el uso de un *lenguaje propio y puro*, compenetrando al niño en el patrimonio artístico nacional y extranjero y, especialmente –subrayan– contribuir a modelar una personalidad que sin desvirtuar los caracteres de la proverbial simplicidad infantil, reafirme una superior forma de responsabilidad hacia sí mismo y hacia los demás y lo obligue en una sana, noble y constructiva emulación [...].[4]

La condición moral está explícita en el discurso: no hay dudas en la oposición espiritual-material y en la desigual valoración. La gratuidad se descuenta como parte de la no contaminación con el dinero. Tiene carácter de "misión" y un misionero se debe a su causa sin esperar recompensa material alguna. Buen gusto, gratuidad, misión, podríamos decir ideologemas propios de este momento, que contribuyen a la forma en que ese pasado se ha recuperado hoy.[5]

Los viajes como empresa iniciática y de conocimiento

Tal como fuéramos reseñando en el capítulo anterior los viajes y las becas eran profusamente anunciados en los periódicos. Valga un ejemplo:

> "Rosa Arturo expuso en Bolivia" [L. A. 19/05/72]
>
> "Gira artística de Rosa Arturo por Bolivia" (a continuación se transcribían artículos de periódicos bolivianos) (L. A. 12/06/72 pag. 3; sección 2)
>
> "Un plástico mendocino en Bolivia" (sobre las actividades de Rosa Arturo en ese país) (L. A. 21/06/72 pag. 5 sección 2)

El seguimiento realizado del viaje de la artista a un país latinoamericano, como la publicación de las actividades de otros artistas en sus recorridos para exponer, para participar en Bienales, los viajes de estudios en distintas regiones del país y del extranjero, son un indica-

[4] Los destacados son nuestros.

[5] Las entrevistas a protagonistas de la época revelan este mismo sentido, apoyadas en las mismas pautas.

dor de la importancia concedida por el diario, en un momento singular de su trayectoria en la cuestión de la difusión del arte. Sin lugar a dudas se trataba del "ida y vuelta": como aprendizaje y como difusores del arte local. Pero esto no es todo. Tal vez, "el viaje", con el costo que esto implicaba, dado el precio del dólar y otras monedas extranjeras, realmente se transformaba en una empresa mítica y a la vez en una especie de dispositivo de inscripción de la producción local en contextos mayores de legitimación. Legitimación que ubica a los artistas como agentes del campo cultural en un mejor posicionamiento respecto del mercado, ese monstruo inconquistable y por el que luchan a veces en términos muy concretos y otras, metafóricamente. Por otro lado, los viajes señalan las coordenadas de circulación de los artistas mendocinos. A través de ellos se puede captar cómo la plástica mendocina es leída por los otros, factor que influye en la lectura local.

Los viajes son indicadores, a su vez, del sistema centro-periferia, donde se advierte que la necesidad de ir acercándose al centro se visualiza en etapas: de la localidad a la capital de provincia, de allí a otras provincias, el salto cualitativo de la llegada a Buenos Aires y de allí a otros países latinoamericanos, finalmente el arribo a las Mecas: París-New York.

En el relato de viaje del escultor Mariano Pagés que publica el diario está claro este derrotero. El título: "Un Artista de la Argentina Ante la Escultura Europea"

> Luego de su retorno de un extenso viaje por países de Europa, visitó nuestra redacción Mariano José Pagés, escultor de Mendoza que ha desarrollado aquí la mayor parte de su actividad.
>
> Ante todo algunos datos biográficos: Realizó estudios especializados en la Academia Provincial de Bellas Artes de la que egresó con el título de profesor de dibujo. Posteriormente inició su serie de exposiciones en Mendoza, lugar del que se ausentó en 1955 para radicarse en la Capital Federal, donde prosiguió su labor como escultor, que le ha significado gran cantidad de distinciones en el interior del país y en Buenos Aires. Entre los principales pueden mencionarse las siguientes: Primeros premios en los salones de Mendoza y Tucumán, segundo en el salón de Santa Fe y el de La Plata; premio estímulo, primer premio y premio Ministerio de Educación en el Salón Naciónal.
>
> [...] Fui becado por el Fondo Nacional de las Artes en 1960 para realizar un viaje de perfeccionamiento y estudio por España, Portugal, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza e Italia [...]

Sigue un relato pormenorizado de sus observaciones de ciudades y países, con aquello que más lo había impresionado de las características de sus historias, de sus vanguardias y reticencias, de sus encuentros con otros mendocinos y argentinos por el mundo, como Carlos Alonso, Rosario Moreno y su hijo, en París y con el rosarino Lucio Fontana "cotizado y difundido vanguardista de la escultura" en Italia. Sus conclusiones acerca del viaje acreditan una comprobación inmediata:

> Somos un pueblo de aluvión. Tenemos la cultura de los franceses y vivimos como italianos" [...] Falta todavía el logro de la personalidad. No se puede ir a lo universal sin estar apoyado previamente en el medio en que se vive. [...] Ante la visión directa de esa cultura europea, intuyo nuestra realidad americana. Sé positivamente que hay que desenredar lo americano de lo europeo para ir más allá del hibridismo actual, determinado por la aglomeración de corrientes no asimiladas [L.A. 07/08/62].

El texto es revelador tanto de los mecanismos consagratorios de un artista de la periferia de la periferia (o sea de un provinciano de país periférico con su referencia a los centros) como de la posición subalterna o de "transferencias diferidas de información artística" –como descarnadamente dice Justo Pastor Mellado [Mellado, 2000: 147]. A la vez concuerda con la "visión de los otros". En un cable desde París, que el diario tituló: "Julio Le Parc en una Muestra de Latinoamericanos en París", un crítico francés (no da el nombre) opinaba:

> *Todos* los latinoamericanos que figuran en la muestra *son originales en alguna medida.* La audacia y mayor originalidad surgen de la sección Movimiento y Luz, donde predominan los argentinos [...] Otro argentino, Julio Le Parc, está en la misma orientación con *Continua luz*, en la que juega con los rayos luminosos [...]
>
> Con ello ha quedado demostrado la gran influencia de los argentinos y venezolanos en una exposición internacional de verdadera importancia, donde el *simple hecho de figurar constituye un honor al que todos aspiran* [L.A. 20/11/66].

El caso del grabador Víctor Delhez, es la misma fábula[6] con distinto matiz en el punto de partida de la historia. Delhez es belga, formado en una prestigiosa escuela de su país al que vuelve de visita después de 33 años de residir en Mendoza, y haber sido uno de los primeros profesores de la Academia Universitaria (la actual Facultad de Artes). Pero aunque tardara tanto en volver a pisar su suelo natal, no ha perdido los vínculos con él, por lo que se desprende de la publicación *Het Hendelsblad*:

> Por razón del envío constante de sus grabados ha estado en continuo contacto con nuestro público. Así, esta exposición no tiene precisamente el carácter de una revelación, pero Delhez no necesita renovación para cautivar al espectador. Su inigualada técnica, su inagotable imaginación y su inspiración se reúnen para asegurar el creciente interés del público [L.A. 07/01/60].

[6] Hablo de *fábula* en el sentido que Mike Bal le atribuye en su *Teoría de la Narrativa*, distinguiéndola de la historia: "*fábula* es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente encadenados que unos actores causan o experimentan", en tanto que por *historia* Bal entiende "el ordenamiento dado a la fábula por el narrador" [Bal, 1985: 13]

Por su parte *Le Matin* de Amberes, reconoce:

> Los que no visitaron la exposición de Víctor Delhez, se han perdido un espectáculo asombroso en nuestros tiempos: el que brinda un artista *que sin estar al tanto de las modas y tendencias artísticas contemporáneas*, sigue infatigablemente, y con notable prolijidad, la concepción de un mundo original, apoyada en una concepción figurativa y representativa [L.A. 07/01/60].

Este artículo titulado: "Notable éxito de la gira europea de Víctor Déles", con una foto del artista en una calle de Amberes, con el afiche que anuncia su exposición en el fondo, apareció el domingo y fue repetido íntegramente en la edición del lunes. Dada la importancia que este medio concedía a las hazañas de sus héroes culturales, y Delhez era el campeón de ese Olimpo, es más fácil atribuir la reiteración a la euforia que sus logros despertaban, que la hipótesis de mínima: que podría deberse a la falta de noticias culturales propias del verano. Para esta mitología no era poca cosa que un europeo residiera entre nosotros, donde había hecho la mayor parte de su carrera, y que su producción mendocina fuera parte de su retorno triunfal. Un aura que se derrama e inunda de orgullo a una lejana provincia que tiene avidez de héroes.

Pero Delhez es un estratega, en el mejor sentido. Sus vínculos europeos sirven para sus alumnos. Al año siguiente, el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bélgica, situado en Bruselas, recibió una donación "del artista Víctor Delhez en nombre de la Universidad Nacional de Cuyo". La biblioteca lo distingue al incorporar sus obras, una selección del período 1930-1960, pero la cuestión no queda allí: acoge también la de sus alumnos: José Carrieri, Heriberto Hualpa, Dora Hyde, Milena Pellizetti, Marcelo Santángelo y Ricardo Sciplipotti. En una nota la conservadora de este Gabinete de Estampas decía:

> [...] Aquí quedan atestiguados los trabajos de los alumnos que hemos visto y de los cuales hemos deseado conservar algunos tipos representativos de los diferentes estados

La Conservadora, Mme Mayquoy-Hendrickx se estaba refiriendo a las fases de la enseñanza del grabado, xilografía y otras técnicas de estampación. [L.A. 23/07/61 2s, p 7]

Al año siguiente la operación se repite, pero esta vez es el Gabinete de Estampas Plantin-Moretua de la ciudad de Amberes el receptor de una donación de la Universidad de Cuyo, que fue efusivamente agradecida por su curador en nota al rector de la Universidad. Las obras habían sido seleccionadas en el viaje del 59 del maestro grabador, por una máxima autoridad en la materia: Frank Van den Wyngaard, famoso crítico y profesor de la Escuela Flamenca de Grabado [L.A. 23/12/62, s2 p7].

Viajes largos, dentro y fuera de América, viajes interprovinciales, viajes a la capital, todos eran informados por el periódico. Y los viajeros mandaban noticias desde donde estuvieran.

Museos: la escenificación de las valoraciones

Los museos –dice García Canclini– tienen una función sutil:

> construir una relación de continuidad jerarquizada con los antecedentes de la propia sociedad. La agrupación de objetos e imágenes [...] propone explicaciones y claves interpretativas para el presente [García Canclini, 1990:134].

La provincia contaba con el Museo Emiliano Guiñazú, "Casa de Fader", situado en las afueras, en el próspero departamento de Luján, que podía ser asimilado a las actividades metropolitanas. La Municipalidad capitalina administraba el Museo Municipal de Arte Moderno, que cambió varias veces de ubicación. El otro polo de desarrollo artístico de la provincia, el departamento de San Rafael, contaba también con su Museo de Bellas Artes, y que desplegaba una actividad que competía con la de la capital provincial. Tres propuestas de lectura distintas si bien organizadas sobre el supuesto compartido de *un universalismo*, atribución de un lugar central al arte europeo. Las condiciones de participación en lo universal estaban sin embargo dadas por las *condiciones regionales del desarrollo artístico local*.

Museo Fader, es la denominación popular que sintetiza los varios pasos por los que transitó la institución. Creada como Museo Provincial de Bellas Artes por decreto del gobernador Orfila en 1927, y fusionado con la donación de la viuda de Emiliano Guiñazú (suegros del pintor Fernando Fader) en 1945. Al cumplirse los 25 años de la muerte de Fader, en febrero de 1960 con ocasión del Aniversario-Homenaje, el museo muestra la fachada actual, sobrepuesta a la original y reciclada según las ideas museográficas de Suarez Marzal, pintor mendocino que fuera su primer director. Su concepción es la del Museo Didáctico y fue calificada de "moderna" [Romani, 2002: 107-118].

Su patrimonio inicial, formado por 45 m^2 de murales y 44 obras de Fader, se fue acrecentado con las compras de reproducciones y calcos de obras de la antigüedad clásica. Una colección de pintores argentinos fue comprada a los autores que accedieron a vender en precios muy rebajados. Las obras de los Salones Vendimia (desde 1958) y las de la Bienal de Artes Plásticas (desde 1960) irán poblando de firmas regionales su patrimonio. Es notable la ausencia de obra de las vanguardias cuya exclusión señala los gustos de la burguesía y la estética "oficial" [Romani, ibid].

Este museo, situado a 14 kms de la ciudad capital en el paraje del departamento de Luján denominado Mayor Drumond, en medio de un agradable paisaje, se convertía en paseo dominguero de la familia, aunque sus horarios eran reducidos según consta en los diarios dominicales, donde esta información era de rigor.

En tanto el Museo de Arte Moderno, registra su aparición en el proyecto en 1963 y se organiza gracias al impulso de particulares, en especial una profesora de letras que regresaba de hacer su doctorado en Madrid y que fascinada con sus 80 museos, quería uno para su ciudad natal. De allí se constituye jurídicamente mediante una comisión en 1964 que hasta 1965 funcionó en el domicilio de una de sus fundadoras y secretaria de la comisión, Lidia

Neirotti de Logaldo, un lugar especialmente céntrico, equidistante de la Plaza Independencia y del Km 0.[7] Contrariariamente a lo que suele decirse de que: "su historia es un registro de mudanzas en edificios prestados", contó con un excelente lugar, una casona *art nouveau* del siglo XIX, (frente a la Plaza San Martín) como sede y destinado oficialmente por decreto N° 655 de la comuna capitalina. Para su misión autoimpuesta, de difundir el arte moderno, la ubicación céntrica era estratégica ya que facilitaba la afluencia del público citadino y fue elogiada por un urbanista romano, quien propiciaba hacer de ese núcleo (plaza-museo-teatro-iglesia)[8] una peatonal para propiciar un armonioso conjunto cívico. La gestión de este museo se apoyó en las sociedades de países: Goetheana, Alianza Francesa, Cultura Hispánica, la Sociedad Italiana Dante Alighieri, la Cultural Británica. La inauguración oficial se realiza en 1967, en el citado edificio, que antes había sido ocupado por el Concejo Deliberante de la ciudad en Avda. España entre Gutiérrez y Necochea y el museo de gestión "particular" pasa a la gestión estatal adquiriendo el nombre de Museo Municipal de Arte Moderno con un director rentado. Fue así como asume el carácter de directora su ideóloga y promotora, Delia Villalobos.

Para ampliar los criterios de arte, el Museo Municipal de Arte Moderno, incluyó a la fotografía y también al afiche y las artesanías. Su programación no participó de las disputas ideológicas de los 60 y los 70, manteniendo una prudente distancia de las "salidas de quicio" de las postvanguardias y ofreciendo una "versión doméstica de la cultura universal".[9]

Entre ambos museos se produce una visualidad dialéctica, que escenifica las distintas valoraciones de las élites en pugna por el predominio en el campo simbólico. También las administraciones políticas de signo contrario (municipalidad de la Capital y gobierno Provincial) contribuía a crear otras identificaciones y por ende lealtades equidistantes.

El Museo de Bellas Artes de San Rafael, es un caso especial. Comandado por el poeta sanrafaelino Rafael Mauleón Castillo tuvo una visualidad hegemónica, desde su periférica ubicación, en los primeros años de la década, a impulsos de un gestor inquieto que pugnaba por alejar del anonimato a sus coterráneos. Instalado en el piso alto de la Biblioteca Mariano Moreno, su patrimonio llegó a ser muy importante, ya que permanentemente se realizaban acciones tendientes a conseguir fondos para la adquisición de obras, para la promoción de los artistas locales y la realización del Salón Primavera, que fuera por varias tem-

[7] La comisión fundacional estaba integrada por: Samuel Sanchez de Bustamante (presidente); Delia Villalobos de Piccone (vicepresidenta); Lidia Neirotti de Logaldo (secretaria); Hernán Abal (prosecretario) ; Juan José Gomez (tesorero); Jorge Iñarra Iraegui (protesorero). La casa de la generosa secretaria, estaba situada en Espejo 216.

[8] Los bellos edificios del Teatro Municipal tanto como el del Museo Municipal de Arte Moderno fueron demolidos sin consideración a su valor patrimonial y en aras de algunas oscuras operaciones inmobiliarias. El Teatro no se recuperó más y el museo cambió de residencia hasta encontrar su lugar en el subsuelo de la Plaza Independencia, un lugar inadecuado para la exhibición simultánea de su colección permanente y de exposiciones temporarias, por lo cual funcionó prácticamente como una galería municipal aunque conservara su nombre. En la actualidad intenta retomar su misión patrimonial.

[9] Datos suministrados por un trabajo inédito del investigador museólogo Rubén Romani (2000).

poradas el de mayor envergadura por su impecable organización y ¿porqué no decirlo? por el monto de sus premios.

Pero el museo sureño agrega una curiosidad más: era un "museo particular", es decir de gestión privada. Funcionaba desde su constitución como organización no gubernamental junto con la Biblioteca Mariano Moreno y construyó su sede en el piso alto de ésta merced a una suculenta donación que establecía un diseño de avanzada respecto a la distribución del espacio y la iluminación. Aunque las dimensiones fueran reducidas era el único construido "ad hoc" en la provincia porque los demás, como ya hemos visto, habían adaptado edificios cuya funcionalidad no era precisamente óptima.

En cuanto a su patrimonio artístico,[10] es interesante el registro periodístico que da cuenta de las compras, de las donaciones y de las adquisiciones mediante certámenes, como el mencionado Salón Primavera.

Bienales, concursos y salones

Los salones, instituidos en el siglo XVII como instancias de exhibición y luego de competencia, asumieron distintas modalidades que se convirtieron en instancias consagratorias. En la París de Luis XIV eran instrumentos de la monarquía absoluta y constituían "paradigmas visuales" del presente del arte configurado por la Academia. A mediados del siglo XVIII, cuando el arte comienza a mostrar su estatuto de autonomía, ya era abierto al público, estos salones contaban con catálogos y la prensa les dedicaba sus glosas que eran la protohistoria de la crítica del arte, como señala Jaime Brihuega[11] [Brihuega 2002].

El Nuevo Régimen constituido tras la Revolución de 1789 heredó la figura exposición-certamen-oficial, ya configurada y dispuesta para que los estados modernos la transformasen en retórica de garantía democrática. A mitad del siglo XIX, nos encontramos a las emergentes vanguardias artísticas que rechazan los salones oficiales, para expresarse a través de plataformas esporádicas asentadas sobre el circuito de galerías privadas que comenzaba a formarse.

Desde principios del siglo XX, las bienales o trienales, incluso quinquenales internacionales de arte (como la Documenta de Kassel) han operado a modo de instrumentos de divulgación y de legitimación de las artes visuales dentro de perspectivas ya sea regionales, continentales o intercontinentales. Dice la curadora del Museo de Arte Latinoamericano de Houston, Mari Carmen Ramírez:

> Una bienal es, ante todo, un evento artístico de gran envergadura organizativa y escala promocional cuya función principal puede resumirse en un doble objetivo. Por un

[10] Muy deteriorado en la actualidad y con versiones circulantes de patrimonio expoliado, la pujante ciudad sureña se debe a sí misma la recuperación de esta institución que fuera modélica en los años que relatamos.

[11] Catedrático español, artículo publicado en la revista *Descubrir el arte*, a propósito de la bienal de Valencia 2002.

> lado, tales bienales han tenido como propósito básico motivar el intercambio cultural y el diálogo objetivado entre artistas de una región en su relación con el resto del mundo, por el otro, también ha cumplido el cometido de aglutinar intereses locales, económicos y políticos, en torno al universo artístico, proyectándolos a otra dimensión y dentro de renovados parámetros en un área más amplia [Ramirez. 2001].

Como dice la misma autora, que desde la pionera y venerada Bienal de Venecia (Italia) en Europa hasta su contrapartida en Latinoamérica, la Bienal de Sao Pablo (Brasil), la historia comprueba que dichos eventos fueron instrumentos de diplomacia cultural y herramientas de intercambio económico. De ellos estaba al tanto el campo artístico de Mendoza en los 60, ya que estos acontecimientos eran profusamente informados por el periódico local. No solamente de estas paradigmáticas muestras se hablaba, sino de otras como la de Quito (Ecuador), que tenía el carácter de Hispanoamericana. Los premios de estas bienales eran una recompensa económica poderosa, aportada en ocasiones por los Estados y en ocasiones por entidades privadas.

El caso de las Bienales Americanas de Córdoba, financiadas totalmente por la empresa IKA (Industrias Kaiser Argentina), marcó un hito en este tipo de acontecimientos en el país. Fueron tres, en el 62, 64 y 66. Los más prestigiados jurados: presidido por el director de Colecciones de MOMA de Nueva York, el director de la Documenta de Kassel, un integrante del jurado de la Bienal de Venecia, amén de dos críticos argentinos conspicuos Aldo Pellegrini y Carlos Raúl Villanueva, integraron el staff legitimado y legitimador de la III bienal, realizada en 1966, en Córdoba.

En el trasfondo de esta historia, está lo que la intelectual cordobesa Cristina Rocca, tras los pasos de Bourdieu, denomina la "illusio".

> Las Bienales fueron la culminación de un proceso en el que hubo no pocas coincidencias de intereses, cobijadas por el amplio espectro de posibilidades que brindaba el optimismo de la época [Rocca, 2002, 100].

La misma historiadora en un artículo del diario cordobés *La voz del interior* recuerda a Pedro Pont Vergés como un "soñador de utopías", un artista que reemplazó su rol de artista-moderno-autónomo por el de diseñador asalariado, y en aras de su subsistencia, se convirtió en director artístico de una agencia de publicidad, al servicio de la naciente sociedad de consumo. Desde allí estableció estratégicas relaciones con las oficinas de la empresa automotriz, canalizó la representación de sus pares contemporáneos a la vez que confluía con cierta política de la empresa que ligaba el patrocinio económico con el doble acento ideológico del desarrollismo y de la Alianza para el Progreso [Rocca: 2003: 102].

Frente a estos megaeventos internacionales, los esfuerzos vernáculos ni se retraían ni intentaban emularlos, aunque el diario los destacara con bastante insistencia. El Salón Bienal de Artes Plásticas tenía un alcance netamente provincial, ya que era requisito tener

una residencia no inferior a cinco años en la provincia, exceptuando "a los participantes de la rama de escultura".

Este certamen fue instituido por un decreto-ley emanado de la Dirección Provincial de Cultura en 1958, que se realizó recién dos años después. Estas creaciones legales que no se concretaban en la práctica son denunciadas por el periódico en la nota inaugural del año 60: "La actividad artística en Mendoza durante el año 1959". Allí consta que tanto este certamen provincial como uno municipal se hallaban incumplidos y que de esta manera, pasaba a ser el más importante el Salón Primavera, organizado por el Museo de Bellas Artes de San Rafael, que como ya se dijo no respondía a la órbita gubernamental, sino que era "particular"[L.A. 03/01/60 2s p4].

Frente a esta inercia del ámbito oficial, son las organizaciones de artistas las que se movilizan para no perder opciones. Cuando finalmente es lanzado el certamen provincial, son convocados para su reglamentación los plásticos del medio. La Sociedad de Artistas Plásticos, como entidad gremial actuaba como crítico y veedor en estas iniciativas, tratando de salvaguardar los intereses del sector y generar alternativas de ingresos.

Es para los festejos vendimiales, eje tradicional de la provincia, para los que se instituye el Salón de Pintores Mendocinos desde 1958, pero desde el punto de vista artístico es siempre acotado y monotemático, y desde el punto de vista del mercado sirve más a los efectos de exhibición, ya que el monto de su premio no es demasiado tentador.

Desde otros ámbitos institucionales también se auspiciaron distintos certámenes como el Salón de Arte y Crítica del Club Israelita Macabi (1960) que constituían diversas instancias de consagración y legitimación, aunque por su falta de una acción sostenida en el tiempo, aparecen como actos de voluntarismo aislado, que no logró formar una tradición, ni el profesionalismo de la crítica que hubiera sido deseable ya que la actividad no era rentada y dependía de la iniciativa personal de algunos profesionales (artistas-profesores) que actuaban como colaboradores ad-honorem.

De todas maneras, los premios representaban una buena fuente de ingresos, por lo cual vigilar la equidad de los jurados no era tarea menor.

Gestiones y gestores. Salón Primavera de San Rafael

En los primeros cinco años de la década, son insistentes las críticas a la gestión cultural, especialmente deficitaria en las artes plásticas. Como también insiste la prensa en remarcar las características especiales de una gestión y un gestor, la del escritor Mauleón Castillo, director del único museo de gestión privada. Cuando a principios de enero de 1960 se realiza un panorama de lo actuado en el año anterior, se destaca como ya se dijo al Salón Primavera del departamento sureño. Casi a finales de ese año una nota destaca:

> No es frecuente observar en ciudades como ésta, donde presumiblemente no ha habido oportunidad de un gran desarrollo artístico, expresiones de tanto interés en la

> materia como el Salón Primavera que acaba de inaugurar el Museo de Bellas Artes dependiente del Centro Argentino y la Biblioteca Mariano Moreno.
>
> Esa institución, la de mayor arraigo e importancia en el medio cultural del sur de la Provincia, ha conseguido en trece años atraer hacia nuestra ciudad expresiones representativas de la obra de artistas de Buenos Aires, Mendoza, Córdoba, San Luis, San Juan, etc., y darle una categoría que por cierto el año próximo *podrá aumentar en la medida en que crezca el monto de los premios*. Lo importante, desde todo punto de vista es que el Museo hace un aporte al panorama plástico del país, especialmente los jóvenes [L.A. 06/11/60].

En 1960, el premio estaba compuesto por subsidios del Fondo Nacional de las Artes, para premios adquisición de $ 5.000 para Pintura y $ 5.000 para Escultura.

El monto de los premios fue creciendo, incentivando la participación de artistas de diversos lugares del país. A partir de la XV° edición, el Salón Primavera se convirtió en Salón Bienal de Bellas Artes de la Ciudad de San Rafael. Para la Sección Escultura, el Gran Premio de Honor *Ciudad de San Rafael* (adquisición para el Museo) reunía a los premios *Cristeta González de Viñuela* $ 12.000; Hudson, Ciovini y Cía S.A. $ 5.000; Cámara de Comercio, Industria y Agricultura de San Rafael $ 2.000 y Juan Pi $1.000. Totalizaba $ 20.000. El Primer Premio *Julio Alberto Aguirre*, también adquisición para el Museo era de $ 5.000 instituido por Elvira B. de Aguirre y en esta misma Sección, el Premio Estímulo *Felicia Bustelo de Yazlle* era de $ 4.000 y había sido instituido por el médico Francisco Yazlle. En Pintura el Primer Premio correspondía al Fondo Nacional de las Artes y era de $ 50.000. En todas las secciones se otorgaba una Medalla de Oro Gobernador de la Provincia de Mendoza, destinada exclusivamente a estimular a un artista local. De los 14 premios que adjudicaba el certamen 13 eran donados por pequeños empresarios locales o profesionales del medio que homenajeaban la memoria de sus cónyuges con esta distinción.

Y al realizarse en 1967, la XVI° edición, el total de las recompensas redondeaban el medio millón de pesos, que era una cifra importante a pesar de la inflación que devaluaba permanentemente el valor de la moneda. El número de expositores alcanzaba a dos centenares y comprendía las secciones: pintura, grabado, acuarela, dibujo y escultura.

Ahora bien, si algo aparece como evidente es que el brillo de esta institución estaba dado por quien la dirigía. En el caso de los museos, es el director quien le imprime dinamismo y procura sus logros. En la institución de premios se pone de relieve su capacidad para las relaciones públicas e institucionales, de manera que el premio es un homenaje de los ciudadanos a los artistas argentinos. De tal manera estaba supeditado el museo de San Rafael y el Salón Primavera a las gestiones de Mauleón Castillo, que cuando se encuentra un bache en su actividad, no aparecen en los diarios noticias de eventos generados allá, es que su gestor y alma mater se encuentra de viaje o enfermo. Y esto no es exageración, a las pruebas me remito. El 30 de agosto de 1961 aparece la noticia: *Grabados de Mendoza llevarán a Europa dos artistas de San Rafael*, uno de ellos es el polémico escritor y director del museo. Durante

el tiempo que duró la gira no aparece novedad alguna de la institución sureña, ni siquiera la convocatoria al Salón. Viene a aparecer una noticia recién el 25 de noviembre, anunciando la inauguración del salón para el 17 de diciembre. En enero del 62 vuelve a aparecer como noticia: "Se realizará en marzo el postergado Salón Primavera". Y será uno de los últimos que organizara el poeta-gestor dado que una enfermedad lo mantuvo postrado hasta su muerte en 1965, y el Salón pasa a tomar su nombre en homenaje al motor de 17 años de la cultura sureña.

Se iba eclipsando la estrella de Mauleón con su declinar físico y con él la actividad del sur, y comienza (por fortuna siempre aparecen) a despuntar la actividad del Museo de Arte Moderno. Con avatares y reticencias, obra de una conducción tan mesurada y de perfil bajo, su figura fue reconocida con distinciones de nivel provincial (Cóndor de Plata) y de nivel nacional (Venus Dorada). Su presencia en los titulares de fue de corta duración, ya que se retiró a la vida privada y a la docencia. A través de la lectura de un texto inédito que me facilitó su autor, el museólogo Rubén Romani, pude descubrir que se trataba de Delia Villalobos, a la que vemos aparecer en la nómina de los Cuadernos de Historia del Arte como integrante del equipo de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y en los catálogos del Salón Primavera como representante del Fondo Nacional de las Artes, y también como donante de uno de los premios. Con ella nos encontramos ante otro estilo de gestión, silencioso o tal vez ¿ninguneado por su condición femenina? Esta hipótesis se me ocurrió al seguir la trayectoria de las dos mujeres que integraron la comisión fundadora: una, Lidia Neirotti que prestó su casa para que se realizaran las primeras reuniones, y la otra, Delia Villalobos que fuera la mentora de la idea y consiguiera la primera gran donación de parte del Fondo Nacional de las Artes.[12] Hipótesis que fue confirmada, al encontrar después de una breve pesquisa siguiendo los indicios, a dicha fundadora. En efecto, según su testimonio, Don Pancho Correas se opuso, primero a la fundación de "otro" museo ya que había uno: el Fader, y además a que fuera una mujer su conductora, a quien impuso una comisión presidida por un hombre, un arquitecto de Buenos Aires. Ambos prejuicios fueron sorteados por su inquebrantable voluntad que prosiguió insistiendo hasta conseguir una respuesta afirmativa del intendente Ricardo Milán. Tenía del Fondo Nacional de las Artes la promesa de la donación, supeditada al hallazgo de un local apropiado. Este al fin fue materializado al trasladarse el Concejo Deliberante a su nueva localización en el Barrio Cívico, recién construido. Desde su concepción, en 1963 hasta su emergencia material transcurrieron cuatro años, en los que se realizaron exposiciones itinerantes y conferencias, una especie de "museo de bolsillo", tal como había sido el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, para Rafael Squirru, quien colaboró en buena medida a consolidar las ilusiones de su fundadora, desde su cargo en la OEA. Por lo que se desprende de las notas del diario, la de Delia Villalobos fue una conducción con objetivos claros y que apuntaban a la

[12] Esta donación estaba integrada por obras de prestigiosos pintores argentinos: Gambartes, Spilimbergo, Berni, Pisaro, Strocen, De Juan, Maza, Partorello, Ducet y Falcini [Romani, inédito].

introducción de una ampliación del concepto de artes incluyendo las formas más contemporáneas como la fotografía y los "híbridos" como el afiche, o las artesanías y diseños. Si bien su inauguración fue celebrada por los periódicos, esta labor será atendida y valorada con posterioridad en la prensa local, en notas aparecidas para sus aniversarios y cuando ya su creadora se había retirado.[13]

Dos estilos muy distintos de gestión: el rutilante de Mauleón Castillo y el silencioso de Delia Villalobos, marcan una impronta especial: ambos comienzan como "gestión particular", consiguiendo merced a su esfuerzo personal logros comunitarios. Ambos imbuidos de la idea de "misión" que caracterizaba a todos estos entusiastas gestores, y tal como Delia Villalobos declaraba en una visión retrospectiva:

> [...] porque *la misión* que se proponía excedía quizás la estrechez de una denominación pero de esta manera quería ser un museo que representara el arte como algo vivo que participa de la creación y a la vez de la interpretación de la vida moderna [Diario Mendoza 17/8/1980]

Así, el impulso de los gestores lo vemos a parecer inextricablemente unido a *la misión*, ideologema que atraviesa la época en la gestión de las artes visuales y contribuye a su carácter épico que se veía reforzado desde la prensa.

Galerías: empresas de buena voluntad

> Las galerías fueron constituidas como pequeñas empresas de gestión cultural. La buena voluntad acompañó la creación de numerosas salas de exposición y venta, que se constituyeron en centros de reunión y difusión pero su vida fue efímera dado que no alcanzaban a solventar los gastos de mantenimiento"[14] [Gómez de Rodríguez Britos, 1997: 54-55].

En el período 60 al 62: Salón D'Elía (que cierra en el 61), Galería Panello, Arquiart, Spilimbergo y Proteo. En el tramo 65-66: a las existentes se agregan Galería Stein, en la calle Colón y Galería Art, en Guaymallén. Para el año 68 había aparecido Numen, que se agrega al espectro existente. Entre el 72 y el 76: Patiño Correas vuelve al ruedo con una galería que lleva su nombre, y que reemplaza a su frustrado emprendimiento con Spilimbergo. Abren Genesy (que subsistirá hasta entrados los noventa), Tassili, Best y Mai-Mai.

[13] Consta en notas de los diarios *Mendoza* y *Los Andes* de 1972 y 1980.

[14] Marta Gómez de Rodríguez Britos, en *Las galerías en Mendoza 1885-1995* da cuenta de un extenso trabajo de recopilación. Esta investigadora mendocina sigue los avatares del nacimiento y desaparición de las galerías en Mendoza, que cuentan con antecedentes que se remontan a 1923, aunque lo que se podría considerar primeras exposiciones se realizaron en 1885 en diversas casas de comercio como bazares y mueblerías. También los recibidores de los hoteles funcionaban como ámbitos de exhibición.

Las salas TNT (del Taller Nuestro Teatro) y CARPA (Casa del Arte Popular Argentino) se constituyen en difusoras de alternativas más politizadas. Esta última inauguró con una muestra de Carpani, afirmando de esta manera el compromiso ideológico del que este artista era paradigma.

Al margen de estos espacios expresamente dedicados a la comercialización de la producción artística funcionaron como alternativas de difusión: vidrieras de casas de comercio, edificios de algunos bancos, entre ellos el Banco Mendoza y el Hispano. En locales de las galerías comerciales funcionaron también salas de exposición. Las cooperativas, clubes, bibliotecas y salas municipales, resultaban a la vez otros tantos sitios de divulgación.

Crónica de un desastre anunciado

> El pan en una panadería es una mercancía porque tiene relaciones con un sujeto comprador y un vendedor. Ahí es objeto, pero recobra su condición de pan cuando alguien lo come. Así la obra de arte existe tan luego hay un receptor que la consume sensitivamente [Acha, 1992: 26].

Esta afirmación de Juan Acha, que coincide con la de Kopittof sobre contextos mercantiles, que enunciara en el capítulo 2, pareciera de difícil digestión en Mendoza, pese al interés por "vivir del arte" de artistas y galeristas. Una galería era una empresa cultural predestinada al fracaso económico, al menos así lo asumían los mismos promotores del emprendimiento y consideraban que la "Orden del Tornillo",[15] instituida por el pintor Quinquela Martín era el justo premio a sus delirios y devaneos. Así lo atestiguaba Jacobo Feldman, galerista cordobés en su visita a Mendoza para posar para un retrato ante Delhez.

> En efecto, ser dueño de una galería supone *una dosis de lirismo y gratuidad* semejante o superior a la que poseen los propios protagonistas del quehacer. Desde muy niño trabajó junto a su padre haciendo marcos. Pronto se vinculó con pintores destacados como Spilimbergo, Rossi, Quinquela Martín. En 1931 se trasladó a Córdoba para instalar una galería. Eso, económicamente era un '*desastre por anticipado*' porque naturalmente faltaba el clima cultural propicio para configurar un público considerable, numérica y cuantitativamente [L.A. 30/09/62].

[15] El pintor Benito Quinquela Martín había instituido la "Orden del Tornillo" para quienes ejercían la actividad artística, y consistía precisamente en un "tornillo de solapa", que consideraba cubría el déficit La expresión "faltarle un tornillo", describía en el lenguaje popular la falta de razón, la locura cotidiana. "Al mundo le falta un tornillo/ que venga un mecánico /a ver si lo puede arreglar" ("Al mundo le falta un tornillo" tango de 1928 cuya letra pertenece a Enrique Cadícamo y música de José María Aguilar).

Estas eran las declaraciones del galerista y pionero cordobés al diario *Los Andes*, que a su vez le solicitó su impresión sobre la "Mendoza artística", y eran las que siguen:

> Bueno, aquí hay un enorme caudal. Pero en cuanto a público y ambiente, se advierte un gran desequilibrio. En general choca la desproporción que existe entre el desarrollo económico y el artístico. En el hotel donde me alojo, por ejemplo, he recibido una impresión deplorable: adornado muy lujosamente, no posee más que dos o tres cuadritos de "bazar" [LA. (30/09/68)].

Esta lapidaria opinión, coincide con la que tres años después emitió el crítico Julio Payró:

> Otra carencia inexplicable en Mendoza es la de galerías. Existen salas pero son inapropiadas para algunas muestras.
>
> [...] Me extraña no haber hallado un museo de bellas artes que esté ubicado céntricamente [...] "No podemos pedir que el público vaya al arte, sino hacer que el arte vaya al público [L.A. (31/01/65].

A la vez, el crítico y ensayista aconsejaba obtener el apoyo de las empresas privadas y la adhesión del público. De esta manera, señalaba la visible incongruencia entre el desarrollo económico y el cultural, problema que era denunciado a través de varias notas. Sin embargo, una cosa era la desidia oficial y otra, los empeños privados. Y los había. Uno de ellos, fue el del pintor Enrique Sosbich, que a su regreso de México acometió con ímpetu el emprendimiento y a mediados del año 61 abría Proteo, una galería que se conectaba con una cadena del mismo nombre y que desarrollaban sus actividades en México, Estados Unidos y Venezuela. El día de su inauguración el pintor declaraba:

> Mendoza tiene finalmente algo que le faltaba. Una galería de arte especializada. La galería de arte Proteo que abrirá sus puertas al público el viernes y que ha de cumplir con una sentida necesidad para el mundo cultural artístico de Mendoza. No solamente para los artistas que tienen ahora un mayor margen para exponer sus producciones, sino también para el público que tiene deseos de conocer el arte de nuestra tierra. [...] La sala se especializará en arte contemporáneo, sin excluir obras clásicas. Se tomará contacto con los propietarios de colecciones particulares para presentarlas al público y que cumplirán la función de un pequeño museo, entre otras, para ampliar el número de personas interesadas en el arte [L.A. 21/07/61].[16]

[16] Sobre esta galería y sus avatares se verá ampliada la información en la entrevista realizada a Ninín, la viuda del galerista y su particular punta de vista sobre ella, en el capítulo 6.

El local estaba ubicado en la Galería Tonsa, el más moderno de los edificios en altura de los que recientemente se habían construido y que contaba con las máximas maravillas, como escaleras mecánicas y Cinerama, amén del complejo cultural privado que se había gestado con el Centro Internacional de Libro y la confitería Vía Véneto, que era un centro de reunión y debate de los intelectuales. Hacia fines de noviembre del mismo año la galería de arte decide mudarse dentro del mismo edificio, para ocupar dos locales, es decir ampliando sus instalaciones. A esta fecha llevaba realizadas 25 exposiciones. Todo un récord, pero que marcaba también la fugacidad de las mismas.

En agosto del 62, aparecía un artículo titulado "Son muy escasas las muestras de arte previstas", y en un apartado dedicado a Proteo, su director, Enrique Sosbich expresaba:

> Pareciera que algunos pintores no tienen entusiasmo o no les interesa exponer. Una de las causas, son los gastos que acarrea una muestra de este tipo: catálogos, invitaciones, fotografías, marcos, y si viene de otra provincia, los fletes. Estos desembolsos no son mínimos, es una cosa cara que no tiene demanda. La minoría que adquiere obras, no paga en Mendoza, lo que se cotiza normalmente un cuadro. El pintor que en pocos años haya realizado varias exhibiciones está condenado a seguir trabajando sin posibilidad de vender, porque esas pocas personas ya tienen trabajos de él. Lo único que puede ayudar al éxito de una exposición son los medios de información, sin los cuales no se vendería nada. –Por último agregaba– Los organismos estatales que tienen como fin específico promover las manifestaciones artísticas, no demuestran gran interés por ello [L.A. 26/08/62].

A poco más de un año de la jubilosa inauguración, la empresa cultural que tan vigorosamente planteara una postura desafiante y se desmarcara en el medio como la "opción contemporánea" –tanto por su ubicación en el centro comercial como por la apoyatura internacional con que contaba– comenzaba a mostrar un aire de menoscabo, al igual que sus competidores en el campo, de extracción más provinciana. Esos competidores en el área privada eran la Galería Panelo y D'Elía, que confesaban a su vez al medio periodístico que no tenían ningún programa concreto.

Esta última, mejor conocida como Salón D'Elía, situada en la calle San Juan, muy activa comercialmente en aquella época, era el más antiguo de estos emprendimientos. El Salón D'Elía, iniciado en el año 23, se había hecho espacio en el local de una casa que abarcaba taller de marcos, venta de varillas, estampas, postales, oleografías, estatuillas de santos, pinturería artística, regalos, herramientas de repujado y pirograbado. Con entusiasmo su dueño había ido agrandando el espacio y dedicado un sector muy importante, tanto que en los años 50 se encuentra convertido en galería. Llegado el año 60, a principios de temporada (un año que se anunciaba lleno de festejos patrióticos) D'Elía ya tenía organizado su cronograma anual, con muestras individuales bisemanales y una colección de reproducciones de arte oriental. Ese año lo culminó con una "feria de arte" en la que participaron con sus obras

Azzoni, Alonso, Ducmelic, Cascarini, Gil, Quesada, Irene Pepa, Tejón y Retamoza, entre los más conocidos. En ese mismo año y ese mismo mes, se realizaba en Arquiart, otro evento del mismo tipo. Arquiart era un estudio de arquitectos que combinaba su actividad con muestras plásticas y de esta manera contribuían a su difusión y adquisición mediante recomendaciones a sus clientes, según testimonio del marchand que analizamos en el capítulo 6.

En el año 61, después de 38 años, D'Elía reduce su actividad a muestras esporádicas hasta el 64. Continúa con su actividad comercial central, la pinturería artística hasta su cierre definitivo en 1976. Este retraimiento general del ámbito de la plástica, no debe haber sido ajeno a la penurias económicas y políticas de ese año, no demasiado fausto, entre quiebres institucionales y desastres vitivinícolas, a los que la provincia es de por sí sensible.

Pero el año 65 encuentra nuevos actores en escena, tras un 64 en que se advierte una revitalización y así es reseñada en la edición dominical del periódico con una amplia nota: "La plástica mantuvo un año de revitalización" [L.A. 21/02/65]. Para entonces ya se encontraba instalada la galería Lino Eneas Spilimbergo del abogado Patiño Correa, Cloy, como le llamaban sus amigos. Joven y adinerado, recién egresado de la facultad de Derecho de la UNC (Córdoba), había compartido el tiempo de estudios con la frecuentación de artistas y galerías. Así había conocido al pintor y muralista Spilimbergo, a quien decide homenajear en vida. Su posición social y sus contactos fuera de la provincia, le permiten atraer a pinceles muy renombrados tanto de Buenos Aires como de las provincias. Cabe acotar que el galerista poseía una casa especial en la que alojaba a sus huéspedes, que muchas veces venían acompañados de su familia, según el testimonio de Suzzete Kaiser, su esposa quien fuera la informante sobre la particular actividad de esta galería.

En un enfoque que combinaba la sofisticación con la accesibilidad, había a disposición de los clientes reproducciones (serigrafías y otras técnicas) de primeras figuras contemporáneas: Alonso, Basaldúa, Berni, Buttler, Castagnino, Grela, Policastro, Schurjin, que podían ser adquiridas a bajos precios. También organizaba periódicamente "ferias de la pintura", una especie de liquidación de obras diversas.

Los jóvenes profesores de la Universidad como se llamaba simplificadamente a la Escuela Superior de Artes Plásticas, para no confundirla con la Academia (provincial) tuvieron un lugar importante en la galería. También se admitía alumnos, previa selección. Opinaba su director-propietario:

> Percibimos muy serias dificultades que atañen al quehacer plástico mendocino. Faltan autores con producción disponible. La raíz de la cuestión hay que atribuirla a viejos problemas del ambiente que afectan al quehacer individual de los pintores, escasamente remunerados y por eso dedicados a actividades colaterales [L.A. 21/02/65].

El tema de la remuneración era evidentemente una preocupación de Patiño, quien en su afán de dinamizar el ambiente organizó y patrocinó los Salones Mario Goldstein (una agencia de automotores) y realizó dos bienales con premios interesantes. Y un detalle que marcaba su

respeto por la profesionalización: el trabajo de los jurados fue una labor paga, y según los testimonios, tal vez la primera vez que se hacía algo así en Mendoza.

No cejaba en su empeño y añadía novedades: los collares de madera de Luis Quesada, "joyas artísticas", los poemas ilustrados, la abstracción y la figuración, la mezcla entre los viejos consagrados y los jóvenes emergentes. A muchos de ellos, Patiño les compraba la exposición completa: "algún día vas a ser una inversión" –decía entre bromas, que mezclaban una ironía con una especie de esperanzada ingenuidad. El algunos casos, el tiempo le dio la razón y la obra de su coleccción particular se valorizó con el tiempo, aunque no en la medida más que soñada, delirada, de los grandes centros, sino en la modesta proporción provinciana.

Otra galería que inauguró en el 65, fue Rubinstein. Como ya dijéramos en el capítulo III, sus propietarios –Isaac Rubinstein y Fanny Lifschtz de Rubinstein, provenían de Mar del Plata, donde ya tenían una actividad desde 1963, que funcionaba a pleno en el verano. Ya estabilizados en "la Feliz", proyectaban igualar en Mendoza. El matrimonio Rubinstein consideraba que "acá (Mendoza) se puede realizar con mucha más facilidad porque es un campo fértil, que todavía no ha sido bien trabajado". Además sus reiterados viajes desde 1945 y su contacto directo con los plásticos mendocinos, su experiencia de galeristas, era para ellos razón suficiente que les facultaba para opinar sobre el medio en que se instalaban. El local se ubicó en Colón 291, un local a la calle de dos plantas, en una amplia avenida, cercana al Palacio de Correos y la iglesia de los Jesuítas, área más cerca de lo residencial.

La propuesta apuntaba a presentar artistas de todo el país "con la finalidad de acercarlos a un público que tiene pocas oportunidades para ello". El sistema anunciado en el periódico, no podía ser más obvio: "cursar invitaciones a los posibles expositores y anunciar las muestras luego de haber recibido una respuesta afirmativa"

La primera muestra que se anunciaba estaba integrada por obras de distintos artistas con un tema en común: *Flores*. Entre los expositores invitados estaban: Antonio Chiavetti (pintor, crítico y ex-galerista de Buenos Aire, fue director de las Salas Witcomb y Peuser), Luis Menghi, Marino Pérsico, Orlando Pierri, Raúl Schurjin, Bruno Vernier, Adelma Petroni,[17] todos ellos conocidos pintores de la zona Atlántica, y los mendocinos Cascarini y Varas Gazzari. En general se anunciaban nombres de gran atracción que se acompañaban con otros de menor trayectoria. Se respetaba el horario de comercio, con la particularidad que se abría más tarde a la mañana 10:30 y se cerraba más tarde a la noche, 21:00, en los días normales. Los días de inauguración con el correspondiente *vernissagge* el horario nocturno se estiraba. La siesta mendocina era estrictamente respetada. Las exposiciones duraban 10 días hábiles en la sala de abajo, y luego se sucedía una nueva inauguración y la anterior pasaba arriba por

[17] Adelma Petroni vino varias veces a exponer a *Rubinstein* y luego a *Genesy*. En estas exposiciones conoció a Antonio Di Benedetto, que era el director de la *Sección Artes y Espectáculos* del diario *Los Andes*. Estos encuentros en la sala de arte forjaron una amistad que sería providencial para el escritor, ya que la pintora y muralista sería su vínculo con el mundo durante el tiempo de su cautiverio durante el Proceso Militar y el motor de su liberación, según los testimonios recopilados por Nelly Cattarossi Arana.

otros 10 días hábiles, o sea que totalizaba un mes. Los domingos por la mañana también abría, para aprovechar el paseo dominguero después de la misa.

Otra particularidad de las muestras era la complementación de la pintura con escultura y cerámica. También la de propiciar la participación de los expositores en diversos actos culturales y didácticos, simultáneos a la muestra. Las obras exhibidas eran preferentemente figurativas:

> No estamos en contra del arte abstracto, pero consideramos que el marchand debe sentir y compenetrarse con la obra que llega hasta él [L.A. 16/10/65].

La galería Rubinstein fue la de más largo aliento, aunque en el 68 cambió de nombre y de propietarios y pasó a denominarse Genesy. La propietaria era Genesy de Giol, la esposa de uno de los más importantes bodegueros de la provincia. Perduró casi hasta fines de los noventa, más de tres décadas, manteniendo las mismas pautas: figuración, pequeño formato, muchas exposiciones colectivas. Según testimonios de los artistas "allí se vendía".[18] Según el testimonio del marchand, el mismo durante sus más de treinta años, "en la primera época vendíamos bastante, pero hubo exposiciones en que no se vendía nada, entonces le comprábamos algunos cuadros, según la calidad del artista. Lo hacíamos por inversión y por no darle la amargura de haberse ido con las manos vacías".[19]

Muy original como emprendimiento, fue la Galería Numen, que organizó el grupo plástico del mismo nombre. Conformado en el 63 por una veintena de jóvenes artistas de entre 20 y 30 años, en el 67 decidieron instalar su propia galería "cansados de encontrar siempre ocupados los lugares para exponer". El grupo llegó a tener 34 miembros, entre los que se contaban: Américo Arce, Luis Berridi, Eduardo Callejón, Raúl Castromán, Angel Gil, José Martí, Julio César Ovejero, Segundo Peralta, Antonio Sarelli, José Scacco, Eduardo Sosa Guiñazú, José Vázquez, Pedro Zalazar, Sara Rosales, Alfredo Ceverino, Roberto Barroso, Blancabal, José San Francisco, Armando Rivera, Beatriz De Lucía, Cristino Alonso, Eduardo Maza, Yolanda Díaz Albarracín.[20] Entre todos, se organizaron para alquilar un pequeño local en un subsuelo ubicado en la calle 9 de julio, entre Las Heras y Necochea. Lo acondicionaron con luces dirigibles y muy poco más: "del resto se encargaba el artista". Estaba abierta todo el día y se repartían los turnos de atención al público, atendían de a pares. "Nos salía barato, porque éramos un montón". No habían reglas establecidas para los precios, "los ponía cada artista" [Testimonio de P. Zalazar, 2004].

La organización de las exposiciones se realizaba según criterios muy laxos: "el que tenía obra lista, exponía". El expositor se tenía que encargar del enmarcado de su obra y de col-

[18] Entrevistas a Alfredo Ceverino y Pascual Marquet, pintores mendocinos pertenecientes al área de la Academia (15/02/04).

[19] Entrevista telefónica al marchand de Galería Rubinstein y luego de Genesy, hasta su cierre. (18/03/04)

[20] Estos nombres fueron extraídos de un catálogo en que parte del grupo expone en Museo de Bellas Artes, Quinta Vergara, Viña del Mar, Chile, y el resto fue proporcionado por la memoria de nuestro informante.

gar. La gestión de auspicios y del catálogo, corría por cuenta de los líderes de la agrupación, que a la vez formaban parte de la Sociedad de Artistas Plásticos. El grupo en conjunto colaboraba con el "vino de honor". En cuanto al catálogo había una "fija": don Gildo D'Acurzzio y su imprenta, más que sponsor, mecenas, imprimía muchas veces gratuitamente y los interesados participaban ayudando de noche a sacar las planchas.

Fue en realidad una especie de cooperativa de rasgos totalmente informales, que duró dos años, hasta el 68, en que sus protagonistas se cansaron. No les atraía atender el local, les distraía mucho tiempo de la ejecución de sus obras y pagar un empleado ya no les convenía. El objetivo principal, que era exponer todos, lo habían logrado y el grupo siguió funcionando sin su galería, pero acometiendo otras empresas como la de gestionar exposiciones en el extranjero. También se habían dado la tarea de organizar concursos y la Bienal de Artes Plásticas.

A modo de constataciones provisionales (nos extenderemos sobre esto en el próximo capítulo), vemos aparecer en el sector de los galeristas, algunos elementos de la épica: el héroe y sus atributos: el riesgo unido al desinterés y la filantropía. Los objetivos que desbordan a una empresa comercial, que no quiere ser vista como tal, dan pauta de la tensión dicotómica espiritual-material en que se juega el imaginario sobre el arte en una sociedad. El tema concomitante es el de los precios, el que referiremos luego. Las ferias eran el evento en que la tensión parecía resolverse con mayor fluidez.

Los encargos del Estado

Las construcciones monumentales del Barrio Cívico, comenzadas en la década anterior y con las que el estado se daba su representación, dieron lugar a algunos importantes encargos que constituyeron una competencia que dio lugar a distintas controversias, pero que, dirimidas o acalladas, resultaron una buena fuente de ingreso para los favorecidos.

En 1958, la Dirección de Arquitectura y Urbanismo, efectuó un concurso de proyectos para los murales de la Casa de Gobierno. El proyecto ganador fue el del pintor Mario Vicente.

> Este artista ha realizado la obra en 1959, contando con la colaboración de José Bermudez y Luis Quesada, nombres también destacados en este certamen. Debe mencionarse que los tres son pintores de conceptuada labor en la Provincia y que anteriormente se han preocupado por el mural, al que han consagrado estudios y trabajo.
>
> Se trata de dos paneles de 6,90 metros de alto por 4,50. Están formados por losas de 70 centímetros por 95, de 3 de espesor, adosadas al muro, propiamente ancladas en las paredes y en los hierros del tabique. Es un material pétreo del cual se nos indica que es muy durable e indeleble, y que posee pigmentos minerales. Se le llama hormigón martelinado. El señor Vicente explica: 'La era del hormigón en la pintura se incorpora a la arquitectura moderna' [L.A. 04/01/60].

Vicente fue efectivamente el director del proyecto que, como describe el artículo, era de gran envergadura. Si recorremos las noticias alrededor de esos años, los encargos de murales –que no

eran demasiados– eran ganados recurrentemente por este grupo. El tema era que se habían dado una estrategia cooperativa: cuando había una convocatoria a concurso, cada uno de los integrantes presentaba un proyecto individualmente. El que ganaba dirigía, los otros asumían el trabajo como colaboradores. Este ingenio e inteligencia le deparó al grupo muy buenos resultados.

Los encargos estatales no eran muy frecuentes pese a que existía una ley provincial, la 1649, aprobada el 29 de julio de 1947 que establecía en su artículo 1:

> Todo artista, pintor o escultor que acredite condiciones de idoneidad y que desee proseguir su labor de creación en beneficio del pueblo, contará con una asistencia mensual de quinientos pesos moneda nacional ($m/n 500), siempre que entregue a favor de la provincia, toda la obra artística que realice, para ser destinada a la ornamentación de los edificios o embellecimiento de los paseos públicos [Archivo del Colegio de Abogados y Procuradores de Mendoza].

Años más tarde esto era interpretado como "la obligación de decorar los edificios públicos" y se señalaba erróneamente la ley 1940.[21] Esta ley "jamás se puso en práctica, porque faltaban los artistas que pudiesen ampararse o beneficiarse con su ejercicio" decía Vicente en una entrevista al diario *Los Andes* en 1959, a lo que agregaba: "En muchas oportunidades, alumnos de las academias de bellas artes pidieron a sus profesores que organizaran cursos de pintura mural en sus talleres pero esto nunca se logró" [Marquet, 2002: 73].

No opinaba lo mismo el pintor Suarez Marzal, quien afirmaba que en su producción artística había "una orientación definitiva hacia el muralismo" L.A. 03/04/60]. El mismo pintor, años después ofrecía un taller de pintura mural en las aulas de la Escuela Superior de Artes Plásticas [L.A 22/05/65].

Ahora bien, si desde las instituciones oficiales del gobierno provincial no había demasiada voluntad para poner en ejecución las disposiciones de la Legislatura, de otros organismos surgían algunas propuestas de trabajo.

En el año 60 encontramos una convocatoria a concurso de proyecto para un monumento a Irigoyen, promovida desde el gobierno de Salta. El premio no era nada despreciable: al primer premio, adjudicatario de la obra, se le otorgaba un adelanto de $500.000 a cuenta del costo total que sería de $3.000.000[22] [L.A. 18/08/60].

[21] La ley 1940 correspondía a regulaciones ajenas al campo de la plástica.

[22] Para establecer una relación con los datos de la vida cotidiana, comparar estos precios y salarios:
Diario Los Andes (1961) . . . . . .$ 3
1 pocillo de café . . . . . .$ 4
Sueldo inicial de un policía federal . . . . . .$ 7.420
Televisor (promedio) . . . . . .$ 25.000
Heladera . . . . . .$ 17.000
Máquina de coser . . . . . .$ 6.200

Otro llamado oficial de este año partió de la Estación Experimental Mendoza del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) que convocó a un concurso, de proporciones más modestas, para la realización de un mural para el stand de la Exposición Provincial agropecuaria que se realizaría en octubre [L.A. 30/09/60].

En cuanto al citado grupo de muralistas, es de destacar que su talento en la búsqueda de trabajos suplía con creces la falta de oferta oficial. En la búsqueda de muros para futuros trabajos acudieron a la Dirección General de Escuelas.

> Para ello debieron someterse al régimen de concursos destinados a cubrir diez cargos de maestros especiales de dibujo. El primer cargo lo obtuvo José Bermúdez, el segundo Mario Vicente y el tercero Luis Quesada. Una vez dentro del sistema educativo, las autoridades de la Dirección General de Escuelas, les encargaron la realización de un mural destinado a la Escuela Islas Malvinas [Marquet, 2002:75].

Este denuedo de parte de los trabajadores de la cultura era advertido en contraposición a la inercia que emanaba desde el Estado. Por más de una razón, las críticas a las políticas culturales arreciaban. Un artículo de media página vertical, cuyo copete era "¿Lo habíamos pensado?" seguido de un gran titular: "Promoción cultural y carencias de medios" enfatizaba:

> Hablar de actividad cultural de nuestra provincia o de cualquier otra, lleva a pensar rápidamente en la existencia de los elementos que permitan promover su desarrollo. En muchas oportunidades el espíritu de las personas dedicadas a las actividades culturales, ha logrado superar la falta de comodidad o la ausencia de medios económicos. Pero es evidente que el Estado no puede quedar atrás en materia de promociones de este tipo, ligadas íntimamente a la sensibilidad popular.
>
> No es del caso aludir al beneficio real que representa el hecho de elevar cada vez más el nivel cultural de la población. Sus consecuencias son por demás conocidas y derivadas del proceso inverso. Pero es preciso poner en evidencia dónde están las fallas que traban una labor más dinámica en esta materia y sobre todo conocer cuál es el método de ayuda oficial más eficiente

En otro párrafo apelaba:

> Por su potencia económica Mendoza podría denominarse la Texas de la República Argentina. No se explica entonces la carencia de un centro cultural de acuerdo a esa importancia económica [L.A. 07/09/66].

Pero desde la sociedad civil las organizaciones culturales no bajaban la guardia. De esta manera vemos aparecer una Organización de Trabajadores Culturales que involucraba a las filiales Mendoza de la Sociedad de Artistas Plásticos, Asociación Filarmónica, Sociedad

Argentina de Escritores, la Federación Cultural Tradicionalista, el Círculo de Periodistas, la Biblioteca Mariano Moreno de San Rafael, el Sindicato de Músicos, el Círculo de Compositores, el Sindicato de Magisterio y la Sociedad Mendocina de Escritores que avanzaba hacia la creación de un Organismo Federativo de Entidades Culturales (julio 1960) a los que invitaban a adherir a San Juan y San Luis hasta llegar a una amplia Confederación Cuyana de los Trabajadores de la Cultura [L.A. 01/04/60].

Ese mismo mes, días más tarde se exigía a la Dirección Provincial de Cultura una rendición de cuentas y encarar una racionalización:

> [...] Aglutinando, y no disociando; racionalizando y no "austerizando": dando un sentido amplio y certero a la labor, alejándola de las conveniencias circunstanciales, eludiendo el matiz oportunista en beneficio de una concepción universal, se ha de llegar sin dudas a canalizar los anhelos culturales del pueblo de Mendoza, –de toda la provincia y no solamente de la ciudad capital– en una línea coherente de desarrollo efectivo [L.A.11/04/60].

El patrocinio de las empresas privadas

Las bodegas fueron el tradicional patrocinador de las exposiciones a partir de la costumbre del "vinito de honor", versión vernácula del *vernisagge*, pero el aporte de la industria vitivinícola fue en cierta manera bastante tímido. En los años de que hablamos no aparece ninguna bodega con un real patrocinio o con presencia de envergadura. El límite parece haber sido la colaboración en "especies". Algunas de estas empresas eran realmente florecientes, por lo que a los visitantes como el crítico Julio Payró o al galerista cordobés Feldman, les parecía en cierta manera inexplicable. La excepción fue el matrimonio Giol, que se hizo cargo de la galería que Rubinstein dejaba en el año 1968, para llevar adelante casi una obra filantrópica encubierta. La pequeña imprenta de Gildo D'Acurzzio, como ya lo advirtiéramos en el apartado anterior, fue otra de las empresas filantrópicas de Mendoza, que colaboraba con la impresión gratuita de los catálogos, imprimía su primer libro a los escritores, disfrutaba de la alegre bohemia de la época, donde los pintores se llevaban su damajuana y se quedaban a la noche colaborando con bromas, música y copas en la impresión. "Todo un prócer, don Gildo", reconoce el imprentero-editor Homero Pineda, que seguirá sus pasos a partir de la década del 70.

La construcción de la Galería Tonsa, finalizada en 1960, constituyó uno de esos edificios paradigmáticos de la modernización, como ya dijéremos, con las máximas curiosidades de las tecnologías del entretenimiento y el confort. Mediante concurso público se llamó a muralistas para la presentación de proyectos para la decoración de sus paredes. La convocatoria establecía las siguientes recompensas: un primer premio adjudicación que implicaba según las bases que el ganador estaba obligado a ejecutar la decoración, trabajo que estaba incluido en el valor del premio. Los restantes premios eran: 2do: $ 50.000, 3ro: $ 30.000 y 5 premios de $10.000 cada uno. La reglamentación fue motivo de controversias y la Sociedad de Artistas Plásticos, presentó una nota pública señalando que:

> La *Sociedad* tiene derecho a estar representada en ese concurso por ser la única entidad de ese carácter existente en la provincia y filial de la Sociedad de Artistas Plásticos más numerosa del país. A nuestra solicitud en este certamen, se ha contemplado no sólo la representación societaria, sino la de los concursantes por voto directo
> [...] Esta institución sostiene que la integración de jurados en lo que se refiere a concursos murales, debe ser por personas competentes, entendiéndose por tales a los artistas plásticos que se dediquen a esta actividad, así como también a los arquitectos en razón de que el arte mural es arte aplicado a la arquitectura [L.A. 07/02/60].

Al cierre del plazo para efectuar las presentaciones los participantes eran 36, veinte por Mendoza y los restantes en la Capital Federal. Entre ellos figuraban artistas de experiencia y trayectoria como Castagnino y Mariano Pagés. El proyecto ganador de los 150 metros cuadrados de superficie, repartida en los tres pisos fue finalmente adjudicado a Luis Quesada. En la ejecución participaron sus colegas y socios mediante la modalidad de la que ya hemos hablado. En esta obra Quesada había planteado una fuerte ruptura con el realismo de izquierda correspondiente a su desencanto del stalinismo y por otro lado acorde a la rampante modernidad del edificio.

Después de esta gran obra, el aporte de las empresas resultaba insignificante, si se piensa en comparación con los patrocinios que llevaban a cabo IKA en Córdoba o Di Tella en Buenos Aires.[23] Ni del petróleo, ni de la vitivinicultura, ni de la energía, que eran los rubros salientes de economía mendocina, salían aportes a la cultura.[24] Podría hablarse de "mezquindad conspicua", al menos de parte de las grandes empresas. Fueron los sindicatos mejores auspiciantes que la patronal. A las pruebas me remito: FOECYT (Sindicato de Trabajadores de Correos y Teléfonos) auspició salones para jóvenes artistas, el Círculo de Periodistas todos los años concursaba la realización de un mural. Por supuesto los premios no eran de la envergadura de las grandes empresas pero daba cuenta de otro tipo de actitud ante los bienes culturales.

En el año 68 recién aparece como un auspiciante más sólido la firma hotelera D'Onofrio con la organización de ciclos culturales en sus salones, pero no había un gestor avisado que seleccionara eventos de calidad.

Donde se hacían contribuciones importantes a la causa de las artes plásticas era en San Rafael, donde el Salón Primavera era auspiciado por varias empresas que instituían premios con sus marcas.[25] Incluso la construcción del Museo fue fruto de una donación particular,

[23] El patrocinio de empresas privadas fue una práctica característica de los 60 en América Latina: la General Electric en Montevideo, la Esso en Colombia, Acero del Pacífico en Chile. "Una gran escalada resuelta a sustituir a gobiernos indiferentes, protoculturales o contraculturales, que miraban con la más profunda desconfianza todo brote de cultura continental con tendencia a conformarse en grupo" [Traba, 1972: 54].

[24] El petróleo y la energía estaban en manos de empresas estatales pero autárquicas, que podrían haber buscado de esta manera acrecentar su prestigio.

como lo era también la Casa de Elena y Fausto Burgos, otro centro de irradiación cultural, aunque más volcado hacia las letras y la música.

Como balance de la década, en este item, ni las instituciones del estado provincial ni las empresas locales dieron señas de ser permeables a los efluvios del prestigio como lo hacían otras de lugares no tan lejanos La diferencia parecía estribar en que en IKA o Di Tella la relación economía y prestigio era palpable.

La presencia de la crítica: un enunciador privilegiado

> Un periódico, se ha dicho, es mucho más que el contenido de un artículo o una entrevista. Se trata, más bien, de un producto con resonancias sociales y culturales polivalentes y enteramente disponibles, lo que obligaría a tener constantemente presente ese horizonte potencial de implicancia y resonancias que se comienzan a detonar en cadena con el simple hecho de la publicación [Rivera, 2003: 39].

Los periódicos locales dieron amplia difusión a los eventos artísticos, en especial en el período comprendido entre el 60 y 66. El diario Los Andes, aunque de neta orientación conservadora, contó entre sus directores al escritor Antonio Di Benedetto, que se encargaba especialmente de la sección Artes y Espectáculos. Aunque la diagramación del diario, era intrincada y las noticias había que encontrarlas, allí estaban. Críticas, reseñas y semblanzas de artistas locales y sus exposiciones, como también otros artículos de divulgación de las artes se publicaron con asiduidad, distribuidos un tanto arbitrariamente, sin lugar fijo en la diagramación, que se fue ordenando y sistematizando cuando el periódico fue adquiriendo nuevas tecnologías y modernizando su diseño.[26]

De todas maneras, los diseños gráficos abigarrados eran propios de las publicaciones de la época. Lo destacable es el tono épico que se iba configurando en torno a la figura de artis-

[25] Pequeñas y medianas empresas e instituciones sanrafaelinas que donaban los fondos para conformar los premios de: Bodega Viñuela, Hudson, Ciovani y Cía, Cámara de Comercio, Industria y Agricultura de San Rafael, Elvira V. B de Aguirre, Dr. Francisco Yazlle, Bodegas Giol S.A.I.C., Rotary Club de San Rafael, Jockey club de San Rafael, Ana Bianchi de Stradella, Gildo D'Acurzzio, María Fortuna Saurit Jonte de Herrero, Loitegui Hnos (Blanco y Negro), Hortensia B. de Vazquez, Carlos B. Izuel, y el grupo de escritores *Brigadas Líricas*. El Fondo Nacional de las Artes y el Gobierno de la Provincia eran las instituciones gubernamentales presentes con contribuciones en dinero el primero, y con medallas el segundo.
En ediciones posteriores del premio: Francisco García e Hijos S.R.L, Agro Motor S.A., Cooperativa de Crédito, José F. Gimenez Automotores, incluso figuran artistas e intelectuales de buena posición económica, que a título personal, donan sumas interesantes para integrar los premios, como es el caso de la pintora Rosalía Flichmann y Hortensia de Vazquez (directora del Instituto de Cultura Hispánica) y Delia Villalobos (profesora e investigadora del Instituto de Historia del Arte y representante del Fondo Nacional de las Artes).

[26] Entrevista al periodista Jorge E. Oviedo, integrante de la redacción de Los Andes seleccionado por el escritor, posterior director y actual miembro de la Academia Nacional de Periodismo. (marzo de 2004)

tas plásticos locales. Y en esto, tengo la insondable sospecha, estaba la mano del escritor Antonio Di Benedetto, que a veces con su firma y a veces como anónimo redactor, forjaba una leyenda áurea. Cuando le fue asignada la sección se hizo cargo con una responsabilidad fuera de serie.

> Esta forma cabal de entender la profesión, el oficio de periodista, fue puesto de manifiesto en cada una de las tareas que le tocó desempeñar, desde sus primeros y fructíferos años de su iniciación, en la sección "artes", hasta sus cargos en la jefatura de la Sección Espectáculos y Literarias.
>
> [...] Di Benedetto, sin lugar a dudas, fue además uno de esos periodistas, para quienes la labor del hombre de prensa, debe tener siempre algo de anónimo, quizá porque era escritor de literatura? de necesario trabajo colectivo, cuyo resultado final es el diario del día siguiente.
>
> [...] Por esos años del 46 al 49 –que gobernaron la provincia, un gobernador electo, Faustino Picallo, y otro depuesto, que fue Don Blas Brisoli– el periodismo de Mendoza, tiene un quehacer importante. Y Di Benedetto, acorde a las funciones que el diario le había asignado inicia estudios de Bellas Artes –así reza su última cronología [Cattarosi Arana, 1991: 67].
>
> [...] Mientras en 1953 se publicaba su "Mundo Animal", el ya se desempeñaba como director de espectáculos de cine artístico en Los Andes. Para ello estudió artes... en Bellas Artes de Mendoza.
>
> [...] Y como el papel de la abstracción fílmica, correspondió al de los diferentes automatismos y hermetismos en literatura, o al de las abstracciones en pintura... búsquedas formales, transitorias o no, que no han impedido una recia y más atenta literatura de contenido, y seguramente el ingreso masivo en pintura: Di Benedetto por el 55 estudiaba artes... leía sobre cine, hacía crítica periodística sobre estos temas y mientras... literatura experimental, con una carga de conocimientos extra, de allí el poder, el omnímodo poder expresivo de la palabra con los límites inherentes a toda imagen-signo [Cattarosi Arana, 1991: 67].

La extensa cita de esta estudiosa de la obra de Di Benedetto obedece al propósito de desentrañar esta configuración del mundo de las artes plásticas, que desde el periódico se veía alentada y que jugó un rol fundamental en cuanto a la difusión de la actividad y las críticas agudas a la orfandad de una política cultural y al desentendimiento de las grandes empresas privadas, en contraste con el apoyo de pequeñas empresas que ya hemos mencionado.

Hay una narración que se despliega día a día y que va estableciendo con sus lectores un pacto de lectura. Di Benedetto era un narrador nato y había aprendido de su madre –como le gustaba decir– las formas de dosificar el suspenso, de dejar cables sueltos para que los atara la imaginación del lector. Las relaciones imaginarias que el lector establece a través del con-

sumo de crónicas, entrevistas, críticas se convierten en el mejor medio de construcción del relato cultural.

Otro dato notable es la autodefinición del escritor: "soy argentino, pero no nací en Buenos Aires", a lo que agregaba: "prescindir de Buenos Aires significa someterse a un autoexilio", una manera de explicar la situación de las provincias que resistían la impronta de la capital, y en Mendoza muchos de los artistas compartían esta "resistencia". Consta que había suficientes medios de comunicación para estar al tanto de lo que ocurría. Adherir a ello era otro tema muy diferente.

Esto contrasta abruptamente con el tratamiento que más tarde se haría, el retraimiento es notable. Las noticias son opacas, faltas del entusiasmo reinante en la época anterior. En el período que va del 72-76 fueron mucho menos frecuentes las críticas y disminuyó también el espacio de difusión de las muestras, al menos en el diario Los Andes y tomaron la posta otros medio, de corta duración y con distinto tenor. Se veía más importante la visibilidad social, la ironía y la chanza de escaso vuelo, que quería pasar por ingeniosa. Entre las explicaciones que se pueden aventurar con una cierta cuota de verosimilitud es que el escritor ya no se ocupaba personalmente de la sección por haber asumido compromisos mayores desde lo editorial y desde su propia producción literaria, aunque su cronología no la corrobora totalmente. La otra es, que los quiebres institucionales, amén de afectar la vida política y un modo de hacer, lo afectan personalmente desde muy pequeño (desde el golpe de Uriburu que había oído comentar a su padre). Se podría decir que la irrupción de los militares lo afectaba como una especie de premonición. El escritor fue una de las primeras víctimas del mal llamado "Proceso" Militar, y fue tomado prisionero en el diario el mismo fatal 24 de marzo del 76.

Publicaciones especializadas

> El mejor periodismo cultural es aquel que refleja lealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etc.) apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido [Rivera, 2003: 11].

El campo del periodismo cultural es amplio y heterogéneo, y la amplitud o restricción del concepto de cultura al que adhiera una publicación limitará o expandirá el campo de sus intereses. En este apartado vamos a considerar las publicaciones que estuvieron vinculadas a la difusión del conocimiento acerca de las artes plásticas en Mendoza, sus posibilidades de circulación y los segmentos a los que se dirigían.

La provincia contaba, al llegar los 60, con una tradición de publicaciones de variada índole y permanencia. Con fuerte acento en la literatura, en la mayoría de ellas los plásticos colaboraban como ilustradores, una manera de hacer circular la obra y establecer solidarida-

des entre intelectuales, ya que el aditamento visual agregaba atractivo y diversos grupos ofrecían poemas ilustrados o pinturas poemadas.

Como dijimos anteriormente, las revistas fueron uno de los fenómenos de la época y los semanarios de tiraje nacional estaban disponibles en todos los kioscos. Algunos venían de décadas anteriores y todos tenían una "sección cultural" fija, donde se encontraban reseñas de cine, libros y exposiciones.[27] En algunas la presencia de lo cultural adquirió mayor entidad, como fue el caso paradigmático de *Primera Plana*, dirigido a un segmento que se suponía intervenía en los centros de decisión intelectual de la sociedad. El recorte tendía a priorizar estéticas y su tono fuertemente actualizador contribuyó a la renovación de agendas y repertorios culturales y a favorecer una fórmula típicamente snob, que resultó muy redituable al mercado cultural.

> De lo que se trataba, en suma, era de construir con cierta verosimilitud un producto que involucrase al "conocedor" y no dejase al margen, ni demasiado en evidencia, al lector "profano", al que trataba de cooptar culturalmente o de integrar a un circuito de consumos, prestigios y valoraciones modernizadoras [Rivera, 1991: 100].

La población mendocina tenía acceso a estas publicaciones y estaba al tanto de las experiencias plásticas del Di Tella, de las Bienales IKA, del estructuralismo, del fenómeno literario y teatral... pero sus experiencias y preocupaciones editoriales marchaban por otros rumbos. Se trataba de una matriz más restringida cuantitativa y cualitativamente, tal es el caso de las publicaciones académicas, dirigidas a un segmento de estudiantes superiores y profesores universitarios y tal vez de enseñanza media, escritores, en suma un número reducido de intelectuales. Por el tono erudito y altamente especializado, estas publicaciones no apuntaban a la divulgación masiva, sino a la misma formación de cuadros.

En el año 1961 se publica el Nº 1 de los *Cuadernos de Historia del Arte*, que inicia una serie de entregas con trabajos de los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, como producto de las investigaciones del Instituto de Historia del Arte, de esa misma institución dirigida por Carlos Massini Correas. En este primer número presentaba sus especificaciones y aspiraciones: "especializada en la investigación del arte" y que:

> toma como punto de partida la región Cuyo, donde nuestra Universidad apoya su brazo cultural. Pretende ir ampliando el área de su campo de sondeo, a medida que el ambiente material y sensible se lo permitan, hacia lo hispanoamericano y sus más directas raíces europeas [Massini Correas, 1961: 9].

[27] Las revistas argentinas de interés general como *Caras y Caretas*, *Leoplán*, *Panorama*, *Confirmado*, *Plus Ultra*, *Vea y Lea, Mundo Argentino*, *El Hogar* abordaban la cuestión cultural desde una perspectiva de servicio o desde un perfil pedagógico distributivo, lo que en otros tiempos era llamado "educación popular"[Rivera, 1991: 96]. Y tal es así que el escritor Di Benedetto recuerda que ya en el 35 *Leoplán* fue quien le abrió las puertas del mundo literario, ya que traía una novela completa.

Es destacable la contribución que desde las cátedras se realizaba en este campo del conocimiento. Se ejercitaba en la percepción de "lo propio", aún cuando la enseñanza giraba mayoritariamente en torno a las artes europeas. En todos los números de esta publicación figuran estudios sobre los artistas locales por nacimiento o actuación en el medio, además en la tapa una viñeta realizada normalmente por uno de los artistas contemporáneos mendocinos.[28]

De corte similar, aunque de carácter ensayístico por el tipo de colaboradores, fue *Versión*, "Órgano Oficial de la Biblioteca Pública General San Martín", editada por cuenta de la Dirección de Cultura. Aparecieron cinco números, el primero en 1958 y el último en el año 1966. Los números 1 y 2 tienen ilustraciones de Orlando Pardo, pintor mendocino contemporáneo y de los primeros pintores de Cuyo. La línea editorial es difusa ya que con los sucesivos cambios de gobiernos cambiaba también el personal jerárquico de la Biblioteca y el director de la revista. A partir de 1960, con un primer número dedicado a Roberto Azzoni, *Versión* documenta, a través de una serie de *Cuadernos*, la trayectoria de plásticos mendocinos. Colaboraron en ella Marta Bertolini, Thérese Samaja, Juan Draghi Lucero, Fernando Lorenzo, Ana Yplós, Juan Adolfo Vázquez, Angel Battitessa, Emilia de Zuleta, José Bianco, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Conrado Nalé Roxlo, Adolfo Ruiz Díaz, Enrique Zuleta Alvarez, Vicente Cicchitti, Alfredo Bufano, Alfonso Solá González, Ricardo Tudela, Arturo Roig, Armando Tejada Gomez, Eduardo Grau, entre otros [Videla de Rivero, 2000: 65s].

Como es de apreciar, los nombres de escritores y periodistas mendocinos o afincados en la región se alternaban con invitados notables de otras regiones.

Los circuitos de consagración

Los circuitos de consagración, en el decir de Bourdieu, seguían los dictámenes de cualquier gran centro mundial: exposiciones colectivas hasta que llegaba la primera individual, envío a salones, reconocimiento mediante premios locales, y la aspiración a los salones y premios nacionales.

[28] N° 2: *Francisco Bernareggi, el maestro* por Blanca Romero de Zummel; *Contribución al estudio de la obra pictórica en del siglo XIX en Mendoza*, por Delia Villalobos (1962)
N° 3: *La pintura en Mendoza: el carbonista Ramón Subirats*, por Blanca R. de Zummel y un homenaje al escultor *Lorenzo Domínguez*, por su fallecimiento.(1963)
N° 4 *Fidel de Lucía*, por Marta Gómez de Rodríguez Brito y *Aporte al estudio del grabado en Mendoza* de Ilda López Correa (1964)
N° 5 *El Apocalipsis en la obra del grabador Víctor Delhez*, por Carlos Massini Correas; *Simbología de tema en el Apocalipsis de Víctor Delhez*, por Herberto Hualpa; *La Capilla de Nuestra Señora del Rosario*, por Blanca Romera de Zummel; *La imaginería popular mendocina*, por Delia Villalobos; *Justina Cárdenas, Imaginera Mendocina*, por María Fourcade Estrella; *Aporte a la historia del grabado mendocino (II parte)* por Ilda López Correa; *Aportes para el conocimiento del Edificio del Cabildo de Mendoza*, (1965). La profundización en los estudios locales es una constante de esta publicación que revela un equipo dedicado al tema, con una metodología de orden severo y claridad de exposición.

Sin embargo, cuáles eran los artistas mendocinos que habían conseguido afianzar su prestigio en el ámbito del país logrando el escalonamiento de premios que los llevaba a la primera etapa de la Meca: reconocimiento en Buenos Aires.[29] Esta escala de premios aportaba el prestigio y además importantes suma de dinero que no sólo permitían subsistir, sino seguir produciendo y tratar de arribar un paso más allá.

A esta altura existía una pléyade de consagrados que eran íconos: Fernando Fader (había una galería en Buenos Aires con su nombre), Roberto Azzoni, (una obra suya fue ofrecida en obsequio al presidente de Italia) Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Cascarini, Fidel Roig Mattons, José Manuel Gil, el acuarelista Chiapasco que pertenecían al movimiento regionalista y cuyas obras ya se consideraban patrimonio de la provincia y se encontraban en el Museo Fader.

Un consolidado prestigio, que fue en aumento durante la década, fue el de los grabadores Víctor Delhez y Sergio Sergi, y el del pintor Zdravko Ducmelic, los tres extranjeros radicados y profesores en la Escuela de la Universidad, lo que les añadía el lustre académico. Y no es de despreciar la suma que se pagó por un cuadro de Ducmelic ($ 100.000) en Buenos Aires tal como lo señalara en agosto del 61 el diario Los Andes [L.A.20/08/61].

También estaba a punto de alcanzar la cúspide el escultor chileno, radicado en Mendoza, Lorenzo Domínguez, con su candidatura al Premio Palanzza en 1959. Para esta distinción también fue nominado Carlos Alonso en el 62. El Premio Palanzza, premio de premios era el máximo nivel consagratorio nacional, ya que sólo eran candidatos los portadores de premios del Salón Nacional.

Exponían en Buenos Aires: Carlos Alonso en el Salón de Verano. También arribaron a la capital Hernán Abal, Dardo Retamoza, Rafael Montemayor, Julio Suarez Marzal, Federico Céspedes, H. Hualpa, Juan Scalco, Ricardo Scilipotti, Rosalía Flichman, Emma Sofficci, Rosario Moreno, Rosa Stilerman, Raúl Schurjin. Este último era un mendocino que residía en el litoral, pero que no perdía el contacto con los artistas de su provincia. Los ceramistas: Rosa Filippini, Dora Anttoniacci, Fiordelissi, tenían muy buena recepción y venta de sus obras.

Exponían en otras provincias: Varas Gazzari, en la Expo Rosario, en la Casa de Mendoza y en Mar del Plata. Ángel Perez Vega, pintor de la vendimia exponía en Santiago del Estero y San Juan. El grupo *Numen*, merced a las estrategias de cuerpo que se había formado, tuvo durante los años centrales de la década una formidable movilidad, ya que muy frecuentemente algunos de sus integrantes estaban exponiendo fuera de la provincia y también lograron exponer en ciudades latinoamericanas y en Estados Unidos.[30]

Recibieron premios en otras provincias: Honorio Barraquero: premio Deán Funes en San Luis, Bermúdez, Carrizo, Montemayor, Capra, premiados en San Juan en el Salón Regional de Artes Plásticas. De la Motta y Alonso ganaron sendos premios en Córdoba: 1er

[29] Esto ya ha sido señalado en los apartados anteriores dedicados a viajes, salones y bienales, en este mismo capítulo.
[30] Sobre este grupo ver Cap 6: Numen: la galería….

premio adquisición de escultura $ 30.000 y el 1er premio adquisición pintura: $ 8.000, en los salones que había comenzado a auspiciar IKA.[31]

En 1965 varios mendocinos son premiados en el Salón de San Luis: en pintura, Alicia Farkas obtiene el premio adquisición ($ 40.000) y José Sanfrancisco ($ 10.000). En escultura, el premio Fondo Nacional de las Artes es asignado a Ricardo Marino. Otros mendocinos premiados fueron Luis Quesada ($10.000), Arturo González, Alicia Mancilla, Eneida Rosso e Iris Mabel Juárez. Comenzaba a despuntar la nueva generación.

En Buenos Aires habían alcanzado máximas distinciones: los escultores Carlos de la Motta, Mariano Pagés con Gran Premio de Honor de Escultura del 51° Salón de Artes Plásticas y Selva Vega que obtiene la Medalla de Oro y Diploma de Honor en el Salón de Artes Plásticas de la Universidad de Morón y el primer premio en el 55° Salón Nacional, donde también es premiado Hugo Grar Carrizo con el segundo.

Estos datos recogidos de las noticias periodísticas de la primera mitad de la década dan la pauta de la capacidad de inserción y movilidad de los artistas jóvenes como los que no lo eran tanto. Se puede advertir una voluntad de presencia en la mayor cantidad de certámenes, donde van obteniendo premios y forjando una visibilidad que los acredite para mayores logros tanto de prestigio como económicos.

En la segunda mitad y hacia el final de la década, como ya dijéramos anteriormente, aparece el *Grupo Plástico Numen*, muchos de cuyos integrantes aún prosiguen en la labor. Tuvo una amplia movilidad y fue, podríamos decir, la estrella del año 68, ya que sus actividades son las más visibles y de permanencia en los medios gráficos. Un catálogo de 1971, que reseña su actividad nos dice que:

> ...sus obras fueron expuestas en más de cien salones colectivos, y cuarenta muestras individuales, llevadas a cabo en diversas provincias argentinas, y en las Repúblicas de Chile, Uruguay, España, Israel, Turquía, etc. Todo este quehacer motiva que en el año 1967 sean invitados por la Galería "Sete Povos" de Río Grande do Sul –Brasil– y en el año 1968 por el Art Center de la Catedral de San Marcos, de Salt Lake City –EE.UU–

Reconocimiento internacional

La capacidad de consagración que daban los premios internacionales era considerada un logro no sólo personal del artista, sino que añadía un galardón a la región. Ya hemos hablado del tono celebratorio que acompañaba, desde la prensa, estas distinciones.

No fueron pocos los mendocinos que en esta década habían logrado un reconocimiento internacional: Víctor Delhez, Carlos Alonso, Enrique Sobichs, Julio Le Parc (ganador de la Bienal de Venecia) figuran entre los reconocidos en el exterior.

[31] La tesis de maestría de Cristina Rocca, detalla la historia de estos salones que culminan en las famosas Bienales IKA, los participantes, la composición de jurados y los artistas premiados.

De ellos, el que mayores galardones acopió fue este último merced al Premio Especial de la Sección Internacional del Premio Di Tella (1964) que "consagraba una forma de expresión que avanzaba sobre el espacio del espectador" [Giunta, 2001: 211].

En 1966 "la máxima confirmación del triunfo argentino provino del sorpresivo premio otorgado al argentino Julio Le Parc en la Bienal de Venecia" [Giunta, 2001: 302]. La exposición de sus obras en agosto del 67, en el instituto Di Tella logró la mayor afluencia de público de su historia. "Con esta exposición el Di Tella mostraba ante el público el máximo reconocimiento internacional que el arte argentino obtuvo en los años 60" [Giunta, 2001: 302].

Mendoza tenía un artista que representaba al "arte argentino" contemporáneo. No era poca cosa, aunque la crítica fuera dura con él. El domingo 24 de julio *Los Andes* publicaba un gran titular: "Un joven mendocino se impuso en la sorprendente Bienal de Venecia". El cable era de esta ciudad italiana y venía firmado nada menos que por el crítico e historiador Damián Carlos Bayón. Ocupaba las tres cuartas partes de la página, una gran fotografía mostraba una obra del artista premiado con el epígrafe: "Una de las obras fundamentales del plástico consagrado internacionalmente. La luz se transforma con gran rapidez en el interior de una caja lumínica". En la otra un retrato del joven plástico. El relato de Bayón comenzaba con la opinión de los dos más importantes periódicos de Venecia –*Il Gazzetino* y su rival *Il Corriere della Sera*– que habían estado de acuerdo, por una vez, en que... la bienal que acababa de inaugurar era un verdadero desastre. En ese contexto no parecía un gran mérito ser el ganador, pero el crítico argumentaba a su favor, en desmedro de sus colegas europeos que "se equivocan cuando confunden la obra de Julio Le Parc con un simple entretenimiento de Luna Park" y sobre los que afirmaba:

> Para los críticos "intocables" –los que están en el candelero– la situación se presenta de manera antipódica. Cuando escriben y premian no hacen otra cosa que atribuirse a sí mismos premios y elogios, hasta tal punto son ellos los responsables de mucho de lo que hacen sus contemporáneos

Pero también acotaba:

> Seamos serios. Los premios fueron lo mejor de la más mediocre exposición. El de "pintura" correspondió al joven argentino –nacido en Mendoza– Julio Le Parc, que no pinta y nunca ha pintado pero que es, sin duda, el mejor y más avanzado exponente del arte actual que juega con los metales nuevos, el plexiglás, los efectos de reflejo transparencia, dinamismo que produce el aire, el propio espectador al desplazarse o hace funcionar dispositivos eléctricos desencadenando efectos de su propia creación, siendo así el artista sólo el inventor y ordenador del juego [L.A. 24/07/66].

La característica lúdica de su obra, que es advertida por todos los críticos será criticada por Marta Traba, quien dedica tres páginas consecutivas, amén de algunas otros parráfos de *Dos décadas vulnerables de las artes latinoamericanas 1950-1970* a criticar con saña al artista, a quien considera un instrumento de la dependencia, un ejercicio de la moda, y a sus obras experimentos insignificantes, partes del "internacionalismo furibundo".[32] La crítica es obviamente extensiva a su archi-enemigo Romero Brest impulsor del envío y a muchos contemporáneos que compartían aquella aventura plástica:

> (...) Como siempre ocurre en la Argentina, el sueño de la crítica engendra genios. (...)También nos arrastra al indeclinable sortilegio de la feria de diversiones una exposición completa de las obras de Le Parc, pero es el conjunto lo que opera. A Le Parc le faltó la noción romántica de la desmesura, la emoción y la grandeza personal...
>
> Por eso, por falta de condiciones personales para la grandeza, los argentinos están siempre más cerca del aburrimiento que de la locura; es un error, si se está en la vanguardia, la audacia es el juego [Traba: 1973, 69s.]

Esta opinión, como vemos, coincidía en ciertos aspectos con la de Bayón. Pero ser el centro de una polémica no era para nada desventajoso, al contrario, contribuía al afianzamiento del prestigio, ya que la fama se había comenzado a leer en centímetros cuadrados de papel.

El caso de Carlos Alonso es casi exactamente opuesto. Era un NO-DI-TELLA y con ello expuesto, en el decir de Marta Traba, a la muerte civil. En el mismo libro la crítica le dedica tantas páginas como a su co-provinciano, pero éstas en sentido laudatorio.

> Nacido en Argentina en el 29 es, hasta el 60, un pintor oscuro, alumno de pintores oscuros.[33] Entre el 61 y el 62 realiza numerosos dibujos a tinta, collage y carbón, algunos de los cuales presenta en la muestra de Arte de América y España. En 1963 expone en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y su producción es de sorprendente riqueza. Aunque la composición es demasiado confusa y a veces falsamente dinámica, el ojo crítico, el deformador valiente, el inventor capaz de transposiciones interminables ya está presente en tales obras. En la Argentina, esta obra que iba excavando la realidad en un viaje vertical hacia adentro, en el cual tropieza con zonas frecuentemente agresivas y desagradables sufre la muerte civil de los No- Di Tella" [Traba: 1973. 78]

[32] Son las páginas 68, 69, 70 y un párrafo de la página 44.

[33] Los "*pintores oscuros*" a los que aludía Marta Traba en su libro habían sido los profesores de la Academia Nacional de Bellas Artes de la UNCuyo. En dibujo: Sergio Sergi; en pintura, Francisco Bernareggi y Ramón Gómez Cornet y en escultura, Lorenzo Domínguez. Esto es revelador de la escasa valoración que de los provincianos hacía la crítica, aunque en su discurso resaltara la "resistencia" de las provincias, que actuaban como áreas cerradas y las opusiera al internacionalismo de "los Di Tella" de Romero Brest.

En 1966 Alonso viaja a Florencia donde realiza un dilatado trabajo, 170 obras, patrocinado por la compañía Olivetti y recibe la crítica laudatoria de Osiris Chierico. Carlos Alonso corporiza para la crítica el artista ético, al margen de los intereses del "proyecto artístico invasor", el artista de la resistencia:

> Si las obras de quienes calificamos, en las áreas cerradas de resistentes, se presentan como una réplica a la incitación exterior, la de Alonso puede ser considerada como la respuesta a una provocación: cuando el arte argentino pierde todo sentido, Alonso se zambulle en los abismos de la condición humana, se vuelve temporal, histórico, crítico, ético [Traba, 1973: 78].

En el 68 Le Parc cobraría nuevamente notoriedad internacional al ser expulsado de Francia por su intervención en el Mayo Francés, al solidarizarse con los jóvenes estudiantes en contra del régimen fascista. Prototipo de modernidad, por su participación en las vanguardias políticas y estéticas internacionales, representaba la imagen de la Argentina por la que Romero Brest y los ideólogos del "nuevo arte" habían luchado largamente.

Irónicamente, los dos mendocinos que de manera tan diversa llegaran a estos niveles consagratorios residieron muy poco en la provincia. Le Parc, oriundo del departamento de Maipú, estudió Bellas Artes en Buenos Aires, aunque de tanto en tanto regresaba a su lugar natal a visitar familiares y amigos. En tanto, Carlos Alonso, nacido en el departamento de Tunuyán, permaneció el tiempo suficiente para estudiar en la Academia Nacional de Bellas Artes de la UNCuyo, con esos "oscuros maestros" de los que hablaba Marta Traba y luego emigró en busca de mejores mercados para sus obras y lo decía explícitamente al comentar una exposición que con Carlos de la Motta realizaran en Galería Giménez, en 1949:

> Cuando mi maestro Sergio Sergi se entera me acusa de irresponsable porque no se puede estar aprendiendo en la Academia y al mismo tiempo realizando exposiciones individuales. Le contesté que *lo único que quiero es vivir de mi trabajo*, no tengo otra posibilidad, no tengo otro medio de subsistir que tratar de vender lo que produzco [Gómez de R.B, 2002: 295].

De esta manera Carlos Alonso concretó su alejamiento de Mendoza, junto a un grupo de docentes –Ricardo Ciro Bustos y Orlando Pardo– y se trasladó a Tucumán, donde se había generado otro polo de atracción para jóvenes estudiantes en torno a la figura de Spilimbergo y otros artistas como Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo y Lajos Szalay, otros tantos oscuros pintores. Siguió en contacto con algunos amigos, especialmente poetas y músicos, de quienes consideraba haber partido muchas veces para llegar a la pintura. Pero en los años 60 se encontraba lejos de la tierra que seguía sus andanzas con admiración y que no se dejaba arrebatar fácilmente la gloria de haberlo dado a luz.

Haciendo números: un ninguneo paradigmático

El año 1960, se configuró como inaugural en múltiples sentidos. Las celebraciones patrióticas del sesquicentenario de la Revolución de Mayo convocaron tanto a revisiones del desarrollo artístico nacional como al lanzamiento de programas abiertos a la renovación y al futuro [Giunta, 1999: 99].

La muestra ***150 Años de Arte Argentino*** que exhibió el Museo Nacional de Bellas Artes, fue un despliegue de imágenes que delineaba "los perfiles más evidentes de lo mejor de nuestro ser nacional" según escribía en el catálogo el crítico Cordova Iturburu. Córdoba, Santa Fe, Mendoza y Tucumán se señalan como las "ciertas provincias" cuyo desarrollo podía considerarse paralelo al de la capital. Según Marta Traba:

> El año 60, pues, es definitivo para las artes plásticas argentinas, termina con una exposición-río donde todo se confunde y, como en el tercer puente de todo barco de inmigrantes, llegado a Buenos Aires, se hablan muchas lenguas y numerosos dialectos. Y comienza, paralelamente, la drástica diseminación romero-brestiana desde el Di Tella [Traba, 1972].

Si en términos de mercado, la circulación hace posible el consumo, las desventajas eran evidentes. La cantidad de obras y artistas "del interior" presentados en este catálogo es paradigmática de la política cultural centralista, que la liviana capa de barniz federal no logra ocultar. De las 548 obras exhibidas sólo 82 representaban al "interior" o sea el 15% en conjunto. La muestra abarcaba períodos históricos segmentados a partir de 1810, como correspondía a la celebración.

La periodización comprende: 1810-1880, y 1880-1900, analizados en el catálogo como "*La pintura y escultura del siglo XIX. El impulso de Europa y la emulación nativa*"; 1900-1915, "*La época impresionista*"; 1915-1930, "*Los primeros vanguardistas*"; 1930-1950, "*Del superrealismo a la abstracción*"; 1950-1960, "*Los diez últimos años de pintura y escultura argentina*".

En los períodos más antiguos no figura ningún representante escogido por la (hoy diríamos) curatoría de la muestra. Sólo a partir del período de 1915 a 1930, Mendoza estuvo representada por Fernando Fader con tres obras: *Los mantones de manila*, *Pocho*, *Córdoba* y *El arriero*.[34] El texto crítico que acompaña el período corresponde a Enrique Azcoaga, que distingue la obra de Fader como estos pioneros del modernismo, entre los primeros lugares:

> ¡Qué duda cabe que Fernando Fader, menos importante siempre que el Malharro más profundo, supone la segunda visión impresionista argentina de su momento!

[34] Fallecido en Córdoba en 1935, la pertenencia de su obra es "compartida" por ambas provincias.

El texto establece permanentemente comparaciones entre el mendocino y otras figuras precursoras:

> Al convenir a continuación que Fernando Fader, demasiado traído y llevado cuando del impresionismo argentino se trata, no consiguió a veces que sus colores –como lo hizo Ramón Silva– transmutasen energía íntima en frescura y perennizaran de manera manantial –triunfo supremo del Impresionismo– la energía integradora de su condición. Cuando se dice "un Fader", aceptamos una manera personal de ver un paisaje. Cuando decimos "un Malharro", "un Silva", "un Thibon de Livian" por ejemplo, encontramos reclinado en el pretexto de que los mismos se valieron, la versión de una manera de ser. (...)Fernando Fader, a pesar de sus extraordinarias virtudes artesanas, se elimina en su obra para actualizar demasiado lo visto. (...) El mundo de Fader pierde su inefabilidad milagrosa para hacerse consistente –aparte espectacularmente decorativo–, pese a la manera expresiva acreditada con amplitud por el artista [Azcoaga, 1960].

Para el período del 1930-1950 fue elegido Roberto Azzoni con dos obras: *El peinado* y *Pastores*, aunque el texto crítico de Ernesto Rodríguez ni siquiera lo nombra. Para el período 1950-1960 fueron presentados Julio Le Parc con una obra: *Pintura* y Carlos Alonso con dos: *Florista nocturna* y *Naturaleza muerta verde*. En el caso de estos jóvenes representantes, el crítico Samuel Paz les dedica algunos renglones de su texto sobre la eufórica modernidad:

> En algunos casos, la importancia que uno de los medios formales adquiere en la obra de ciertos pintores revela inteligencia para adaptar la expresión a lo que por naturaleza dominan. La línea es el elemento primordial de Carlos Alonso, llegando a veces a la deformación, en otros casos recorre las imágenes confiriéndoles estructura y ajuste expresivo.
>
> Julio Le Parc se ha integrado al grupo del pintor Vassarelly y como él está realizando investigaciones dentro de la pintura cinética.

El catálogo era un quién es quién en la plástica argentina. Los críticos, para nada concesivos, están apremiados por "el retraso de la Argentina con respecto a las tentativas europeas". Y lo que no se podía eludir, como dice Ticio Escobar, era esa

> condición indispensable para el desarrollo de la modernidad periférica de cualquier modernidad: el cumplimiento fiel de cada una de las etapas que trazan el derrotero de las vanguardias [Escobar, 2000: 107].

Esta transmisión diferida de las metrópolis a las submetrópolis y de allí a las provincias, hacía una diferencia numérica importante. Por lo cual un total de cuatro artistas y ocho obras, que hacía un 10% entre los provincianos y un 1,45 % del total. (ver cuadros comparativos)

Que la susceptibilidad provincial había sido herida con este "ninguneo" capitalino hacia las provincias, era evidente en la sutileza del titular con que el principal matutino anunciaba la exposición: "Una de las muestras rodantes de arte, con cuadros de Fáder llegará a localidades del interior cuyano" [L.A. 06/11/60] "Exposición rodante llegó a San Rafael" [L.A. 16/12/60]. Una diminuta nota suelta, apenas informativa destacando como relevante el carácter "rodante" y la presencia de los cuadros de Fader como puntal del orgullo provincial.

Con el afán de despejar aquello que como recelosa intuición provinciana aparece en una simple y superficial recorrida por sus páginas, sintetizamos en datos estadísticos la profusión de imágenes, nombres de artistas y procedencias de los mismos en los cuadros que figuran en la página siguiente.

A partir de ellos, y cotejados con datos de otros investigadores de provincias, se hace visible el centralismo que animaba la exposición, el poco cuidado de la búsqueda de los representantes de las distintas épocas escogidas como periodización en la conformación de una visualidad "nacional".

Esta es la distribución en el catálogo de las obras por período y localidad:

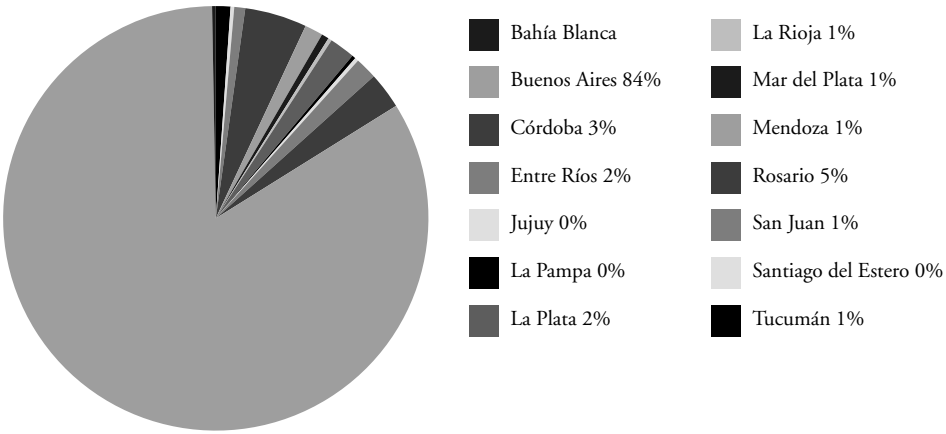
Período	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**H**	**I**	**J**
1810-1880		2			2	1				
1880-1900										
1900-1915										
1915-1930	5	7	3	3		4	6	1		
1930-1950	2	5	12	2	2	2	4		1	2
1950-1960	2	2	11	3						
	9	**16**	**26**	**8**	**4**	**7**	**10**	**1**	**1**	**2**

A: Entre Ríos; B: Córdoba; C: Rosario; D: Mendoza; E: San Juan; F: Tucumán; G: La Plata; H: Bahía Blanca; I: La Rioja; J: Santiago del Estero

Los resultados totales por localidad, de esta muestra federal eran:

Localidad	Obras
Bahía Blanca	1
Buenos Aires	466
Córdoba	16
Entre Ríos	9
Jujuy	2
La Pampa	2
La Plata	10
La Rioja	1
Mar del Plata	4
Mendoza	8
Rosario	26
San Juan	4
Santiago del Estero	2
Tucumán	7

Gráficamente expresada, esta era la relación:



Máscaras y laberintos de la valoración local

En la enumeración anterior, se puede visualizar un aparato institucional complejo y una difusión importante de las actividades artísticas. Sin embargo la queja permanente, difundida por el periódico a manera de crítica a la política cultural es que faltan espacios de exposición, galerías y el estímulo de los concursos.[35] Esta crítica a la "errática política cultural" se repitió a lo largo de estos años.

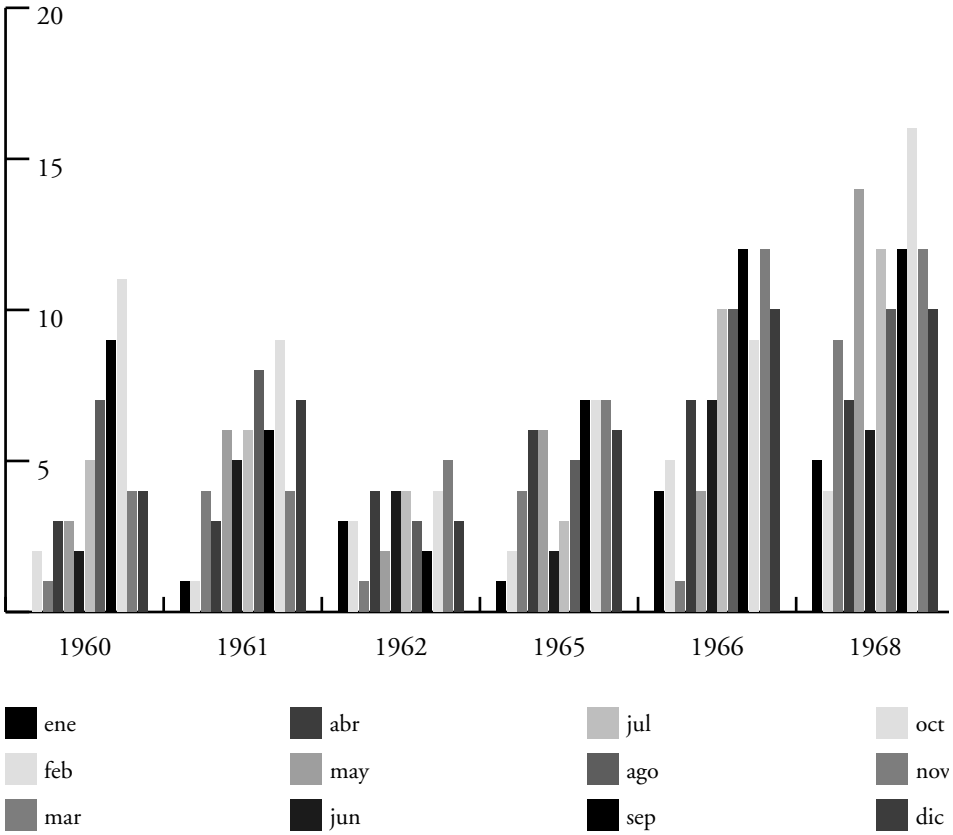
Las notas periodísticas publicadas después de las inauguraciones daban cuenta de ellas como importantes hechos sociales, con fotografías y nombres de los asistentes, entre los que se cuentan artistas, intelectuales y miembros conspicuos de la burguesía local. Además en la primera mitad de la década, el espacio dedicado a la crítica es importante. Sin embargo las ventas nunca correspondieron a esta afluencia de público a las inauguraciones, razón por la cual las galerías no podían sostenerse. Pocos eran los coleccionistas, entre ellos el más recordado es el industrial Luis Pescarmona (quien no acostumbraba a asistir a las inauguraciones)y el médico Amengual.

Hicimos cuadros comparativos registrando las exposiciones mes a mes. Los meses de enero a marzo aparecen como "temporada baja", luego comienza un *crescendo* que alcanzó picos de hasta 15 exposiciones mensuales. Entre los nombres encontramos a las figuras dominantes de la ya consagradas como Ducmelic, Azzoni, Delhez, cuyas exposiciones son cubiertas con amplias y laudatorias críticas, firmadas, en los diarios. Las exposiciones de artistas noveles, aparecen con reseñas sin firma.

	1960	**1961**	**1962**	**1965**	**1966**	**1968**
enero	0	1	3	1	4	5
febrero	2	1	3	2	5	4
marzo	1	4	1	4	1	9
abril	3	3	4	6	7	7
mayo	3	6	2	6	4	14
junio	2	5	4	2	7	6
julio	5	6	4	3	10	12
agosto	7	8	3	5	10	10
septiembre	9	6	2	7	12	12
octubre	11	9	4	7	9	16
noviembre	4	4	5	7	12	12
diciembre	4	7	3	6	10	10

[35] Los Andes, domingo 3/1/60 –2da Sección pag 4– Una extensa nota daba cuenta de las expresiones más destacadas del año anterior y destacaba como muy importante la actividad del Museo de San Rafael.

En los cuadros se pueden visualizar los meses de "alta y baja" y establecer comparaciones de las fluctuaciones en los distintos años de los períodos considerados en el muestreo.



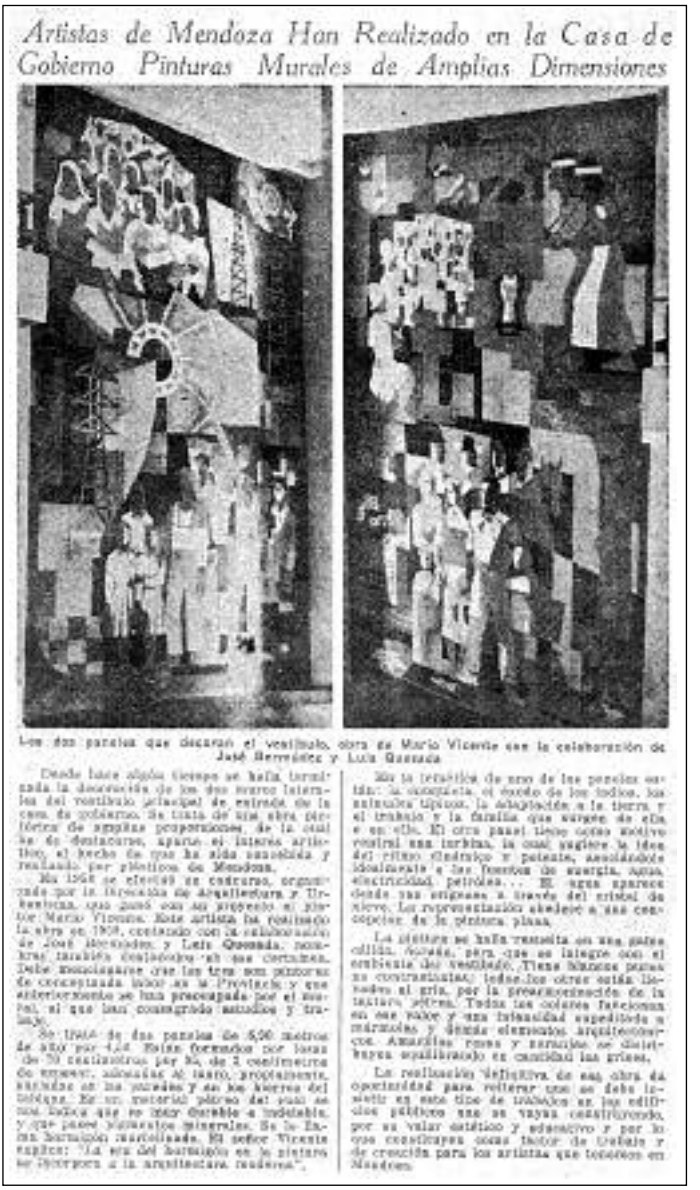
El costo de una exposición es bastante alto: invitaciones, afiches, catálogos, *vernisagge* (que ya dijimos eran patrocinados generalmente por alguna bodega local), esto desde el punto de vista protocolar. Por otro lado figura el enmarcado para los cuadros o los plintos para las esculturas, luces cuando había que acondicionar un local no adecuado (porque ni en las mejores épocas hubo 15 galerías). ¿Cómo se financiaban si las ventas muy pocas veces cubrían los costos? He aquí donde el **trueque** y el **obsequio** (como trueque diferido) funcionaron como alternativa. Imprenteros, marqueros y críticos figuran entre los poseedores de obras de

artistas locales. Los galeristas y los marchantes cobraban "en obra" sus oficios. Este deslizamiento de la economía hacia rumbos no capitalistas de operatorias es parte de las transacciones no visibles por la falta de circulación de dinero entre las partes.

Galeristas como Alberto Patiño Correa, adinerado abogado y entusiasta promotor intentó tres veces la empresa: primero con "Spilimbergo", luego con la "Galería Patiño Correa" y finalmente como era el tercer intento la llamó "Galería Tres". No le faltaban vinculaciones, heredero como era de la alta burguesía local. Tampoco información, producto de sus viajes por el mundo de los que acopiaba innovaciones para aplicar en la infructuosa tarea. Sus tres galerías fueron el mejor exponente de lo que como valor simbólico representaban las artes plásticas en Mendoza. Si bien no eran muchos los que adquirían cuadros (razón de los sucesivos quebrantos económicos) en las inauguraciones se daba cita el círculo de artistas, profesionales, académicos.

En este consumo de tipo simbólico se podían apreciar los mensajes de fidelidad de los grupos. La inserción del artista según fuera de la Academia Provincial o de la Universidad tenía su importancia en el público adherente.

Pero también es cierto que muchos datos son negados u ocultados, enmascarados, en pos de una imagen filantrópica, del "desinterés" atribuido como propiedad al arte y a los artistas: el privilegio del los "espiritual" sobre lo "material" como vergonzante. Una verdadera y laberíntica *economía de bazar*, como veremos a partir de los datos que se desprenden de las entrevistas realizadas, que analizaremos en próximo capítulo.



Artistas de Mendoza Han Realizado en la Casa de Gobierno Pinturas Murales de Amplias Dimensiones

Los dos paneles que decoran el vestíbulo, obra de Mario Vicente con la colaboración de José Bermúdez y Luis Quesada

Desde hace algún tiempo se halla terminada la decoración de los dos muros laterales del vestíbulo principal de entrada de la casa de gobierno. Se trata de una obra pictórica de amplias proporciones, de la cual ha de destacarse, aparte el interés artístico, el hecho de que ha sido concebida y realizada por pintores de Mendoza.

En 1958 se efectuó un concurso, organizado por la Dirección de Arquitectura y Urbanismo, que ganó con su proyecto el pintor Mario Vicente. Este artista ha realizado la obra en 1959, contando con la colaboración de José Bermúdez y Luis Quesada, nombres también destacados en ese certamen. Debe mencionarse que los tres son pintores de conceptuada labor en la Provincia y que anteriormente se han preocupado por el mural, al que han consagrado estudios y trabajo.

Se trata de dos paneles de 5,50 metros de alto por 4,50. Están formados por losas de 70 centímetros por 35, de 2 centímetros de espesor, adosadas al muro, propiamente, sujetas en los paredes y en los hierros del tabique. Es un material pétreo del cual se nos indica que es muy durable e indeleble, y que posee elementos minerales. Se le llama hormigón martelinado. El señor Vicente explica: "La era del hormigón en la pintura se incorpora a la arquitectura moderna".

En la temática de uno de los paneles están: la conquista, el éxodo de los indios, los animales típicos, la adaptación a la tierra y el trabajo y la familia que surgen de ella o en ella. El otro panel tiene como motivo central una turbina, la cual sugiere la idea del ritmo dinámico y potente, asociándose idealmente a las fuentes de energía, agua, electricidad, petróleo... El agua aparece desde sus orígenes a través del cristal de nieve. La representación obedece a una concepción de la pintura plana.

La pintura se halla resuelta en una gama cálida, dorada, para que se integre con el ambiente del vestíbulo. Tiene blancos puros no contrastantes; todos los otros están llevados al gris, por la preeminencia de la textura pétrea. Todos los colores funcionan en ese valor y una intensidad supeditada a mármoles y demás elementos arquitectónicos. Amarillos rosas y naranjas se distribuyen equilibrando en cantidad las grises.

La realización definitiva de esa obra da oportunidad para reiterar que se debe insistir en este tipo de trabajos en los edificios públicos que se vayan construyendo, por su valor estético y educativo y por lo que constituyen como factor de trabajo y de creación para los artistas que tenemos en Mendoza.

Los encargos del estado eran una fuente de trabajo muy preciada y muy reñidos los concursos para acceder a ella. El mural de la Casa de Gobierno, fue uno de ellos y los ganadores el singular trío Vicente-Quesada-Bermúdez que trabajaban en estrecha colaboración. *Los Andes*. Enero de 1960. (Registro de Diego Campóo- Colección de la autora)

Galería Tonsa, 1960. Prueba indiscutible de su arribo a la modernidad, Mendoza lucía orgullosa el centro comercial que contaba con todas las maravillas tecnológicas: escalera mecánica, cinerama y el primer supermercado. Allí se situó la Galería Proteo, dirigida por el pintor - galerista Enrique Sobisch (Fotografía: Centenario del Diario Los Andes - Colección de la autora).

Gran aceptación tuvo la muestra de Mariano Pagés

El escultor Mariano Pagés (al centro), junto a una de sus obras y rodeado por el público presente. Eduardo Adrián (detrás) observa complacido.

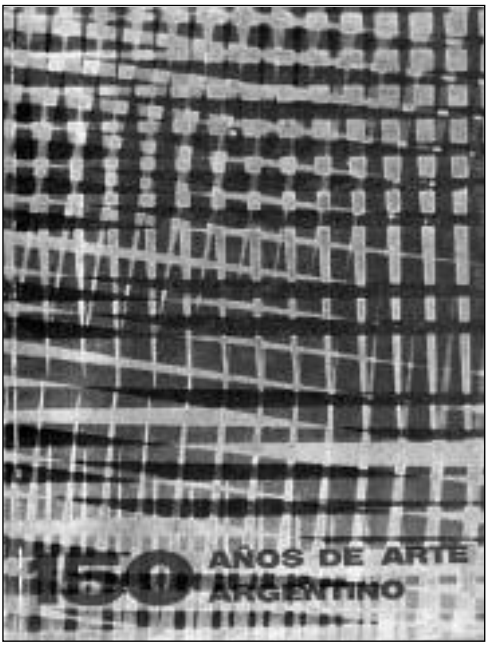
La medida del éxito: una nutrida convocatoria con buenos vinos de por medio. Inauguración de una muestra del escultor Mariano Pagés. Mendoza, —— . (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

NOTABLE EXITO DE LA JIRA EUROPEA DE VICTOR DELHEZ

Grabados de Mendoza Incorporó el Gabinete de Estampas de Bruselas

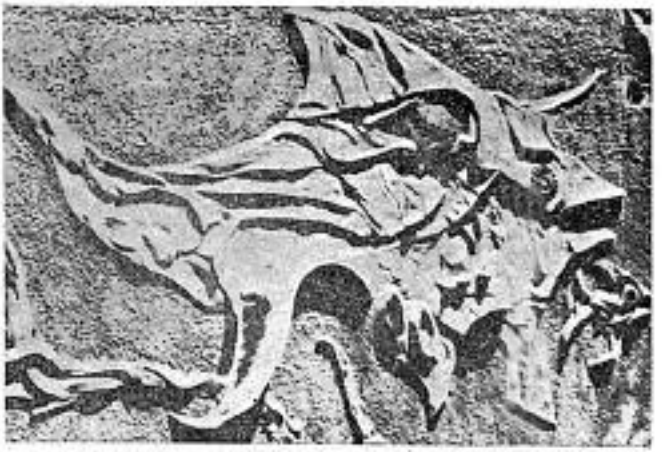
Los viajes: la búsqueda del re-conocimiento eran parte de estas empresas de alto voltaje energético. El diario lo reconocía así y difundía profusamente los éxitos obtenidos en el extranjero. La gira europea de Víctor Delhez deparó grandes satisfacciones. *Los Andes*. Enero de 1960. (Registro de Diego Campóo- Colección de la autora)

La presencia en el exterior: la donación como estrategia de difusión. El viejo truco del caballo de Troya era empleado por Delhez para obtener un lugar para sus discípulos en el Viejo Mundo. Julio de 1961. (Registro de Diego Campóo- Colección de la autora)



Portada del catálogo de la exposición del Sesquicentenario: 150 años de Arte Argentino. Editado en enero de 1961. (Colección de la autora)

Cabeza de serie: el Cuaderno de Historia del Arte N° 1, editado en 1961. Están presentes las características de "investigación del arte que se hace en la República Argentina, especialmente en la región de Cuyo" pero tendiendo a la ampliación "hacia sus raíces europeas". En este primer número se omitió al autor de la viñeta de tapa. (Colección de la autora)



Detalle de la obra realizada por el artista mendocino Chipo Céspedes

UN MURAL ESCULTORICO CUMPLE CON LA FUNCION DEL ARTE DENTRO DE LA CASA

La incorporación del arte en la vida cotidiana es un beneficio que, por distintas vías, ha tenido sus promotores. Y aunque la actitud por parte del público no mejora, lamentablemente, a una minoría, cada vez que tal finalidad se cumple hito el ejemplo y estimulo. Hacedo así con el mural que Chipo Céspedes ha realizado en casa del profesor Carlos Rascchio.

Porque, sentado más fructífero el ingreso de creadores y objetos artísticos en los hogares, el mural se presenta así como una sorpresa: más aún, si es escultórico. ¿Sirve a determinado ambiente o impera por encima de todas las cosas circundantes? Lo indiscutible, como en el caso a que nos referimos, es que prolongamos al marco decorativo, incorporando al mito, con una cita inevitable del nombre de su autor: es decir, Céspedes, este artista mendocino que ha sido distinguido como dibujante y escultor.

En el ambiente, la parte técnica refiere que se utilizó un "cemento reforzado 1 a 2" y que el "pulimento con ácido sólido" asegura una defensa contra el deterioro, a la vez que resalta relieves, como todo este mural en relieve que, según se informa, es único en nuestro medio.

La otra faz de este mural que divide el jardín parte hacia el interior de una habitación (o vivienda) habla de un estilo sobrestante, que la imaginación ha descripto con gráfico diseño. Se impone un ritmo y validez al mismo tiempo, que evocaría a una cromatía de formas serpenteantes y encadenadas. Y con la dilatación, en cuanto de condensar la apariencia de un ramaje desprendido de la realidad; en tanto, desde otro ángulo, la forma añade a una estrella de mar.

Con relación a este trabajo, el escritor Héctor S. Nino ha manifestado: "En este mural hecho con intenciones de integración decorativa, tiene lo Rascchiano el volumen y el espacio que sobrepasa lo meramente decorativo, para convertirse en un verdadero mural escultórico. Podemos encontrar el tema mismo que quiso el artista, pero como un amplio pretexto que no distrae la contemplación estética, porque el juego rítmico producido por las fuerzas y ondulantes volúmenes, sonorea una obra coherente en un medio arquitectónico sorprendido, la interpretación exterior-interior siguiendo sin ninguna resistencia, por amplia parte. Las dimensiones fuertemente recargadas por los volúmenes del relieve son perfectamente sopesadas visualmente por los perfiles y estructura de una bella y sobria arquitectura".

N

Disturbios en la Representación de una Obra de Genet

PARIS, 19. (Esp.).— Unos cincuenta manifestantes interrumpieron la representación de "Les Nègres", de Jean Genet, lanzando petardos y bombas lacrimógenas. Hubo varios heridos y numerosos detenidos.

Los incidentes son atribuidos a grupos neofascistas que consideran ofensivas para el ejército francés determinadas escenas y frases del drama, que transcurre durante la guerra de Argelia.

Los manifestantes —jóvenes en su mayoría, que no es la primera vez que protagonizan este tipo de incidentes— sembraron alarma y desconcierto entre los espectadores. El gas cólico a los espectadores a ventilar la sala varias veces. Los petardos estallaron parte de la platea baja del local.

Se Hizo la Selección Para el Premio 'Limón'

MADRID, 19. (Esp.). — Claudia Cardinale y Charlton Heston, Premio Delegados para el premio "Mistanda" por los periodistas españoles, estrellas que el Sindicato Elizabeth Taylor y Orson Welles fue seleccionado para el "Limón".

El primero recompensa a los actores más simpáticos: el otro, a quienes se caracterizan por su falta de cooperación.

La incorporación del arte a la vida cotidiana. De la mano de los arquitectos se lograron contratos que integraban el mural a la vivienda urbana. El mural de Chipo Céspedes en la casa del profesor Rascchio: la intención decorativa no afecta sus cualidades artísticas. Los Andes. Noviembre de 1963. (Registro de Diego Campóo - Colección de la autora)

El Museo Municipal de Arte Moderno (MMAM) inauguró con la colección donada por el Fondo Nacional de las Artes y obras de artistas locales. 1965 (Archivo Dra. Delia Villalobos)

Una sala del MMAM y la colección de obras de las vanguardias de los 40. La donación del FNA estaba integrada por obras de prestigiosos pintores argentinos: Gambartes, Spilimbergo, Berni, Pisaro, Strocen, De Juan, Maza, Partorello, Ducet y Falcini . (Archivo Dra. Delia Villalobos)

Patio de esculturas del MMAM. La casona del siglo XIX fue refuncionalizada por el arquitecto Martín Vicente Abraham para albergar las obras de las nuevas generaciones. (Archivo Dra. Delia Villalobos)

Tiene Notable Jerarquía Cultural la Casa de Elena y Fausto Burgos

Dos aspectos de los valiosos elementos. Arriba, la sala de música y abajo, algunas de las obras de arte

La vitalidad de la cultura en el sur se manifiesta en el empeño por cultivar y proteger los bienes símbolicos. La casa-museo de Elena y Fausto Burgos, donación del escritor nativista era un valioso reservorio y un centro de irradiación. *Los Andes*. Agosto de 1966. (Registro de Diego Campóo - Colección de la autora)

Fueron Discernidos los Premios del XVI Salón La Primavera que Será Inaugurado el Domingo

Los dos premios máximos en la sección pintura: a la izquierda, Gran Premio de Honor "El beso precolombino" de Rosalía de Flichman; al costado, Premio Fondo Nacional de las Artes "Figura" óleo de Alberto Zienkiewicz.

Han sido discernidos los premios del XVI Salón de Primavera "Rafael Machado Castillo". Son los siguientes:

SECCION PINTURA

Gran Premio de Honor "Cristóbal González de Villoslada, adquirido por $ 120.000 "El beso precolombiano", óleo de Rosalía de Flichman. Premio Fondo Nacional de las Artes, adquirido $ 80.000 "Figura", óleo de Alberto Zienkiewicz.

Premio "San Rafael Motor S. A.", para artista sanrafaelino $ 30.000 "Naturaleza muerta", óleo de María Luisa Pérez. Menciones: "Los Alamos", de Lais N. Scalise; "Tormenta campesina" de Raúl Capitoni.

Premio "Julia B. de D'Ascoglio" "Al paisaje mendocino", $ 20.000; "Paisaje", óleo de José Martí.

Menciones: "Luz de invierno", de Vidalgo; "Reflejos de mi ciudad", de Natalio Parlé.

SECCION ESCULTURA

Gran Premio de Honor, adquirido $ 75.000, "Realidad oculta" cemento, de Josefina Marín.

Premio "Salón de Primavera", $ 20.000, "Figura con niño", piedra reconstituida, de Fernando Polara.

Plaqueta y Diploma "Dirección Provincial de Cultura", "Gravación" cemento de Hugo V. Leyva.

Menciones: "Lineas entrecruzadas" elementos varios, de Guillermo Tabous; "Obra Nº 1" hierro batido de Arturo González.

SECCION ACUARELA

Gran Premio "Bar-Per" $ 40.000, "Visión de Potrerillos", Joaquín Tejón.

Medalla de oro "Brigadas Lirlón", "Rafael Machado Castillo"; "Río", Félix Arcadillo (h).

Menciones: "Tristeza campesina", de Roberto Arosiaen.

"Castillo de la O", de Ramón Olmedo; "Naturaleza muerta" de Eduardo Tejón.

Medalla de oro "Gobernador de la Provincia"; "Sin rumbo", dibujo de Raúl Capitoni.

SECCION DIBUJO

Premio $ 25.000, "Tikal", de Mirian Jaloff de González.

SECCION GRABADO

"Naturaleza muerta", xilografía de Nicolás Lascoe.

Medalla de oro "Franchetti" S. A.; "Dos pájaros para Andrés", xilografía de Carlos E. Feltrado.

Menciones: "Cosechador" monocopia, de Juan Carlos Marjain. "Fondo marino", xilografía de Carlos E. Ojeda.

El apoyo empresarial del sur mendocino al Salón Primavera y una región que aspira a destacarse aportando a la producción simbólica. Diario *El Comercio* (San Rafael). Noviembre de 1967. (Archivo del Museo de Bellas Artes de San Rafael).

El Cóndor de Plata: estatuilla modelada por Chipo Céspedes por encargo de Patiño Correa para premiar mensualmente a la persona destacada en el ámbito de la cultura como "Figura del Mes". En la foto, el Cóndor otorgado a Delia Villalobos en octubre de 1969. (Fotografía de Diego Campóo).

Grupo Numen en acción. Después de haber experimentado con su propia galería expone parte de los integrantes en Galería Patiño Correa. *Los Andes*, abril de 1971. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

La Muestra Pre-Inaugurada

Una muestra de óleos de Rosario Moreno fue inaugurada en la galería de arte "Tres", pero la crónica que sigue no relatará precisamente la inauguración, sino lo que ocurrió antes.

A las 20.10 comenzó a reunirse público en la puerta del local, precisamente en ese sitio porque la galería estaba cerrada, más hermética que un mudo muerto. Como entre los que estaban juntos y esperaban se encontraba también la artista y su marido, Aldo Francescini, las preguntas comenzaron a volar: ¿Habrá ocurrido algo? ¿Nos habremos equivocado de hora? ¿Patiño Correa (propietario de la Galería) estará ensayando una nueva forma de habilitar muestras?

Este último interrogante cobró fuerza cuando a las 20,20 se detuvo una camioneta de la que dos muchachos bajaron dos cajas con copas y con un presumible vino. A las 20,35 un fotógrafo de EL ANDINO registró la nota gráfica que presentamos.

A las 20,35 llegó al lugar Suzette de Patiño Correa, vestida de blanco y con una varita mágica con la que abrió la puerta de la sala. Pero la varita mágica se le descompuso cuando quiso encender las luces. Varios comedidos se dedicaron a tantear las paredes en busca de la llave general. Pero fue una sobrina de Rosario Moreno quien dio con la oculta llavecita y vio que la luz era buena y la hizo.

¿Nada más? Por supuesto que sí. Se inauguró con mucho éxito la exposición y fueron muchos quienes se acercaron a saludar a esa excelente artista, Rosario Moreno. Además el vino estaba riquísimo y Raquel Kaplán (marchand de Galería "Tres") más simpática y dicharachera que nunca.

Toques de marketing: una pre-inauguración con sorpresas. Nota social sobre la muestra de Rosario Moreno en Galería Tres. Septiembre de 1970. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Capítulo 6: Miradas sobre un mercado peculiar

"La utilidad de los objetos no es neutral. La deseabilidad de un bien del papel que desempeñe dentro del sistema simbólico."
Mary Douglas. El mundo de los bienes, 1990

Una escolástica de los tornillos

Para entender el sentido del consumo de arte, Gerardo Mosquera cuestionaba la Historia del Arte como disciplina, señalando que esta es una suerte de relato subjetivo que ha inventado su objeto en torno de un concepto occidental y actual de *arte*, un objeto cuya actividad autosuficiente está centrada en lo estético.

Mosquera ataca el concepto mismo de Arte y parte de Collinwood que historiza el término:

Arte para los griegos y romanos designa *artesanía* o adiestramiento especializado.

Los *artistas* del Renacimiento, como los del mundo antiguo, se pensaban a sí mismos como *artesanos*.

Recién en el siglo XVII se separan hasta la instancia de distinción entre *artes bellas* y *artes útiles.*

En el siglo XIX se abrevia, al omitir el adjetivo y generaliza al sustituir el plural por el singular: *ARTE*.

Las premisas en torno a las cuales se han organizado las formas de valoración y consumo de lo que hoy llamamos obra de arte implica de alguna manera desnaturalizar los conceptos habituales, colocarnos en una posición que tome en cuenta las observaciones realizadas por Mosquera.

Raymond Williams en *Cultura y Sociedad* también hace notar las mutaciones semánticas y Gombrich, recorre el mismo camino y las vicisitudes en el reino del trabajo. La conclusión del teórico y crítico cubano es que la historia del arte ha construido su objeto al ampliar retrospectivamente la noción actual de arte a cosas que no lo fueron, o que no lo son, interpretándolas e historiándolas desde aquella noción de arte como lenguaje específico, *desinteresado* y autosuficiente, centrado en su función propia. Advierte que los objetos se convierten en arte por *metamorfosis*, observación que, como ya analizáramos, realiza el antropólogo Kopytoff.

En este tren, acusa a la Historia del Arte por su carácter pictocéntrico y escultorocéntrico de crear *absurdos metodológicos*, como por ejemplo hablar de *pintura egipcia*. Ello constituye una extrapolación de la producción de imágenes considerando como rasgo único la bidimensionalidad.

Paradojalmente, la Historia del Arte es la *historia de la descontextualización,* pues el arte no existe como palabra ni como concepto en pueblos "primitivos", a diferencia de lo que podríamos describir como *sensaciones estéticas*. Para el cubano la Historia del Arte no es otra cosa que una *escolástica de los tornillos* considerados en sí mismos, fuera de su contexto de uso.

El relato totalizador de Europa disminuye y subvalora las creaciones estético-simbólicas del resto del mundo. Su construcción hegemónica centro-periférica, es un *Gran Relato Ninguneador* que condiciona metodológica y axiológicamente el discurso histórico. Este relato, estructurado desde lo axiológico, establece que cuando se habla de Arte se habla de valor, a lo cual subyace el mito romántico del genio y la obra maestra. El valor de una obra se relaciona con su pretendida capacidad de *universalidad,* una universalidad que deriva de aquellas condiciones comenzadas a forjar en la Europa del siglo XVII. Una estratigrafía, que hemos adoptado y analizado en el capítulo 3, clasifica los escenarios según su importancia creciente en local, regional y universal. Poseer reconocimiento en escala universal es estar en Nueva York. La producción de élite de los centros es considerada *internacional y universal*. La valoración depende, como ya vimos y estamos acostumbrados a ver, de los circuitos de promoción y circulación de arte (galerías, museos, publicidad) y su capacidad de consagración. Nuestras escenas artísticas contemporáneas se constituyeron como un *apartheid* muy bien centralizado y terminan siendo metástasis de los sistemas de prestigio impuestos y asumidos como inevitables.

Esto no puede menos que condicionar los juicios de valor cualitativa y cuantitativamente a la manera en que se construye el relato histórico. Aunque existe una crítica sociológica de los mecanismos que construyen el valor, tendemos a aceptar los juicios establecidos. El *juicio de la historia* (juez y parte) aparece como garante y prueba máxima del valor de universalidad de una obra, aún cuando la historia haya sido construida hacia atrás desde criterios de épica y poder. Mosquera critica el criterio de universalidad que disfraza lo occidental y defiende los discursos postmodernos por su interés en la alteridad, a la vez que problematiza el cuestionamiento del eurocentrismo desde Occidente, cuando debería hacerse desde los afectados. Por eso considera urgente, construir nuestra cultura desde una pluralidad de perspectivas *antes que le construyan al tercer mundo* su pensamiento sobre la interculturalidad y se organice en las Universidades del primer mundo la crítica al eurocentrismo.[1]

La cuestión del lugar periférico es fundamental en la comprensión de nuestro tema, pues la lógica centro-periferia es la que regula los procesos de asignación de precio a las producciones estético simbólicas. La mencionada estratigrafía concéntrica es la razón de ser de los circuitos donde son ninguneadas las producciones provincianas. Vimos los casos de Le Parc o de Alonso, máximos exponentes mendocinos, o de las producciones provincianas en la capital en el caso de la exposición del Sesquicentenario.[2]

Por eso los análisis de los factores que he ido desglosando ya sean demográficos, ya económicos, ya políticos y luego de pasar revista al aparato institucional vigente en los 60, me parece conveniente volver a la teoría para examinar las formas de consumo del arte y reflexionar sobre ello. Los datos rastreados en la prensa considerados como huellas materiales de

[1] Lo poscolonial se ha producido fundamentalmente a través de intelectuales de la periferia que residen en el centro y hablan inglés (Walter Mignolo, 1997; Edward Said, 2003)

[2] Se puede ver una referencia a este proceso en el Capítulo 5.

un proceso y los testimonios orales como memoria intangible del período, una mirada antropológica que deseamos útil para interpretar tanto los datos materiales como la memoria oral.

Si la antropología, como dice Nurit Bird-David, es el *sentido común comparado*, el pasar revistas a otras culturas, sus mitos, sus racionalidades, nos permite observar una amplia gama de posibilidades en lo que a consumos culturales se refiere: desde los procesos a través de los cuales los franceses, según Bourdieu, construyen sus estrategias de distinción, hasta el análisis del comportamiento de los gondos muria de Gell, y las pautas de consumo de arte en la Mendoza de los 60.

La mirada especular de la antropología permite desnaturalizar lo que consideramos evidente, la comparación con el sentido común (el menos común de los sentidos) de otras sociedades permite advertir la lógica que guía el propio, oculto tras capas de naturalización y vida cotidiana. Una pregunta, que me ha rondado insidiosamente a lo largo de esta investigación: es la del papel del consumo de arte en Mendoza. ¿Existe entre el consumo de arte y el prestigio social y económico alguna clase de nexo? ¿cumple el arte la función de distinguir a sus propietarios del conjunto de la sociedad, presentándolos como portadores de marcas especiales de distinción?

La "mezquindad conspicua"

A medida que nos deslizamos entre las páginas amarillentas de los periódicos de los "dorados 60" parece advertirse un desfase entre la naturaleza del consumo tradicional de arte y el modo de categorizar los bienes simbólicos en la periferia mendocina.

La producción artística de los 60 está marcada por un doble proceso: por una parte un crecimiento económico sin precedentes que tal vez hubiera posibilitado la formación de un mercado de arte en términos tradicionales. Existía en los 60 dinero disponible para la compra de obras consagradas por un circuito institucional suficientemente establecido (academias, crítica, premios, viajes consagratorios). Sin embargo no parece ser esto lo que sucedió. La tensión entre la nueva riqueza y el sentido común que las personas portan no habilitaba para un consumo inusual. Quienes podían comprar eran dueños de una acumulación de riqueza que no se atrevían a gastar, al menos en este tipo de "consumo suntuario".

En esta sociedad relativamente nueva, de formación diferenciada entre las familias patricias tradicionales y los nuevos ricos, descendientes de la inmigración, con una clase media incipiente, que recién comienza a asomarse a la sociedad de bienestar ¿cuáles son las premisas sociales sobre las que se edifica una fortuna? ¿Cuáles son los actos de consumo, incluidos en la tradición y sancionados por la costumbre? Deberíamos preguntarnos qué símbolo de consumo adoptan en los 60 los "los recién llegados al mundo de los bienes", la clase media ¿el modelo europeo o el modelo americano?

Nuevamente el desfase: artistas formados en el modelo europeo del arte como símbolo de prestigio (hacia Europa se dirigían sus viajes de estudios y consagratorios) y una clase media, cuyo sentido común se moldeaba en los nuevos medios de comunicación masiva y en el cine holliwoodense, según el modelo americano del "american way of life". Por un lado,

las viejas familias, de modelo cuasi feudal y por otro, la nueva clase media emergente de las políticas sociales del peronismo y en tren de consolidación con el desarrollismo ¿coinciden el patrón de decoro y los ritos de consumo para la mediación social?

El consumo implica la incorporación del producto consumido a la identidad personal y social del consumidor. Es decir, la apropiación de objetos que integran su propia personalidad. En los consumidores de dinero, existe una egolatría disfrazada de acumulación pseudorracional, se trata de la imposibilidad de convertir el poder de compra en una definición coherente del ser, de acuerdo a un "hábito" (o *habitus*?) legado por la tradición o inculcado durante el proceso de socialización. No es el amor al dinero, sino *la falta de amor a los bienes* lo que se halla en los dilemas de consumo. Esto está unido a las posibilidades de consumo ¿cuáles son las posibilidades de consumo legitimadas socialmente? Una motivación utilitaria provoca que (al menos en parte) nuestro consumo aparezca como racional. Por ejemplo, la compra de un anillo de brillantes, puede ser vista como ahorro y no solamente como la adquisición de un objeto suntuario. De hecho tal vez se guarde en la caja fuerte y no se luzca, o se compre el brillante sin engarzar.

El crecimiento de los ingresos, la expansión y la variedad de las ofertas que ofrece el mercado simbólico de la sociedad sesentista, con su variedad de películas, libros, revistas, discos y la producción de objetos artísticos, desde grabados a esculturas; así como la capacidad de apropiarse de estos bienes y mensajes gracias al ascenso educacional, no bastan para que los miembros de un grupo se abalancen sobre todos los bienes, o los más novedosos, o los más prestigiosos según valoraciones ajenas.

Sostiene Appadurai que "aún en situaciones plenamente modernas, el consumo no es algo privado, atomizado y pasivo sino eminentemente social, correlativo y activo, subordinado a cierto control político de las élites". Los gustos de los sectores hegemónicos tienen esa función de 'embudo', desde los cuales se van seleccionando las ofertas externas y suministrando modelos político-culturales para administrar las tensiones entre lo propio y lo lejano, agrega García Canclini al referirse a los consumos culturales en Méjico (Appadurai, 1991: 49; García Canclini, 1997: 45).

Podemos confrontar esta comunidad mendocina de los '60 con aquella comunidad "arcaica" de los gondos, para poder aprehender lo que en términos de estilos de vida hubiera significado "consumir arte". Por eso vamos a responder con testigos de la época acerca de cuáles eran esas posibilidades de consumo legitimadas socialmente. Nos lo dicen a gritos las huellas materiales: una casa, un auto, los electrodomésticos que iban apareciendo, que representaban los valores compartidos, los emblemas del triunfo en una sociedad de penuria, acostumbrada al estoicismo y al sacrificio.

La Mendoza de los 60 cifra su orgullo en una especie de puritanismo que no permite alterar la homogeneidad suntuaria. Los "10 centímetros más de auto" de los que nos habla nuestro informante, entran dentro de esta lógica mucho más que un objeto artístico, por más que el precio pudiera ser equivalente. Esta lamentación de parte de un marchant de reconocida trayectoria en el medio, parte de una aguda observación, pero su enfoque se halla

centrado en la lógica del productor. La tacañería observada, ese "codito" de los mendocinos bien podría equipararse a la "mezquindad conspicua" de aquellos gondos que no se atreven a mostrar una riqueza que salga de los parámetros establecidos.

En la incipiente "sociedad de consumo", la publicidad alentada desde los medios, confirmaba a los potenciales consumidores en la imagen de la familia tipo en su "casita" rodeada de "las nuevas alegrías tecnológicas", aunque algún semanario llegado desde la capital alentara el snobismo de una nueva clase, "al último alarido de la moda" que concurre al Di Tella, era un espectáculo de locura lejana.

¿A qué se deben los particulares rasgos del mercado de arte en Mendoza? ¿Se deben *sólo* al débil capital simbólico con que cuentan para apreciar estos mensajes o para arribar a estos consumos, como es la reiterada queja de una gran mayoría de los artistas sobre sus contemporáneos? ¿Se deben a la escasez de promoción por parte de los medios, como acusan otros? ¿o hay alguna otra razón?

Miradas sobre un mercado peculiar

Habíamos dicho, en el Capítulo 5, que fueron varios los intentos de sostener Galerías de Arte en Mendoza. Empresas sin lugar a dudas singulares que buscaban promover la formación de un mercado de arte capaz de consumir la producción local, recomponiendo de alguna manera las dos caras de la mercancía artística: su valor simbólico y su valor económico, su significado estético y su condición de medio de subsistencia para los artistas. Estas empresas reconocen una serie de héroes singulares cuya voz dejaremos escuchar

Alberto Patiño y Suzette Kaiser en su empresa de "culturar a Mendoza", es decir, en su empeño por formar un público consumidor capaz de trascender el aspecto meramente utilitario de los bienes de consumo, como es el caso de la compra de obras de arte emprendieron la organización de tres galerías. Hay que reconocer que cierta vitalidad cultural se debió y se debe en buena medida a los viajes temerarios a nuevos campos del consumo.

De alguna manera lo que estos curiosos empresarios buscaban era producir una transformación decisiva en las formas de consumir, buscaban transformar el sentido común respecto de qué sea lícito y prestigioso consumir.

Es interesante en este punto considerar lo señalado respecto de la "biografía de las cosas" los modos como un objeto pasa a formar parte del mercado o de la identidad de quien lo consume. En ese sentido es relevante preguntar, en una sociedad como la mendocina ¿cuál es el bien central de una colección personal, el signo de riqueza que totaliza una biografía? Totalizar, en el sentido sartreano, significa reunir los elementos dispares y reconciliar sus contradicciones: biografía, trabajo, medio social. Totalizar es encontrar el objeto cuyas asociaciones nieguen las condiciones en que se edificó la fortuna.

La colección de posesiones personales expresa la experiencia biográfica y social y expresan un salto de la imaginación para lograr una identificación ¿cuál es el salto de imaginación requerido para que un tal individuo (es decir descendientes de las familias conspicuas de Mendoza) se identifique con un objeto adoptándolo, no como emblema de sus aspiraciones

clasemedieras, sino de sus logros reales como… abogado, médico, intelectual, integrante de una comunidad de "personas cultas"?

El objeto sirve para objetivar una carrera productiva, y transforma esa carrera mediante la invocación a un universo (técnico-estético) que niega dialécticamente las condiciones objetivas, los procesos técnicos y las cualidades sensorias del proceso laboral.

Alfred Gell analiza la función que cumple un televisor en una choza de la aldea de unos pescadores de Sri Lanka, donde no hay luz y por lo tanto es un objeto inservible a los ojos y mentalidad occidentales. Sin embargo, allí opera como un objeto de decoración y símbolo de status, un salto de la imaginación.

De la misma manera que la posesión de una obra de arte, funciona en Europa negando y trascendiendo el mundo real en un proceso por el cual lo invaluable del objeto lo transforma en un fetiche que excede los procesos habituales de valorización de cualquier mercancía. De allí la exorbitancia de los precios, que exceden, a la vez que confirman la lógica mercantil, apoyándose sobre procesos de mitologización socialmente construidos y consentidos. La posesión de una obra de arte no vale tanto por lo que es la obra "en sí", como por el prestigio que su posesión incorpora a la persona del poseedor, un prestigio vinculado al lugar asignado al autor, la firma como marca de origen como dirían Benjamin y más tarde Baudrillard, su posición en la Historia del Arte, la fortuna crítica de la obra, como diría Hadjinicolau, etc. Ser dueño de un Courbet, o de un Cézanne, no es sólo serlo, sino saberlo, como sucedió en la anécdota relatada en el capítulo 2 con el cuadro de Menghi.

¿Cómo funciona la obra de arte en Mendoza? A mi entender resulta casi evidente que no como un consumo que reitere o confirme hábitos de clase al estilo Bourdieu, ya que no hay una burguesía al estilo francés. Entonces ¿podría tal vez funcionar como un consumo temerario que lucha contra los límites del mundo conocido? ¿Es un acto creativo que contrasta con el conservadurismo obsesivo de los nuevos y viejos ricos?

Los dilemas de los consumidores

No hay un *habitus* de clase que habilite para el consumo del arte pues los criterios de socialización existentes habilitan para un repertorio formado por revistas, libros, artesanías y para una relación con los objetos considerados valiosos de tipo más bien evocativa.

El prestigio no procede del objeto como marca de distinción, sino que la adquisición de objetos se liga a las relaciones inmateriales de intercambio entre los sujetos. En la búsqueda de la reconstrucción de las redes de sentido elaboradas en torno de los objetos solicité a tres personas, seleccionadas en razón de su pertenencia a familias prestigiosas, que describieran los objetos que sus abuelos consideraban valiosos. Esta curiosa petición, se debe a que la época que nos ocupa, la década del 60, fue testigo de un mundo que nacía mientras otro se extinguía. Ese mundo de la "nobleza gaucha" en cuyos estertores nos encontrábamos y cuyos objetos nos pueden decir del imaginario sustentado. He aquí una muestra del repertorio:

Caso 1. La Sra A descendiente directa de la rama fundacional, su antepasado más antiguo en Mendoza, vino con la corriente colonizadora del Oeste, o sea en la expedición de

Pedro del Castillo (siglo XVI) y contrajo matrimonio con una princesa huarpe. Estirpe criolla legítima, blasón incontestable de aristocracia regional. Su descripción fue la siguiente:

- Una Virgen, de la conquista, de madera con brazos móviles
- Un candelabro del alto Perú (de la época de la conquista)
- Un cuadro de 1689 de firma de un francés, el tema es un casamiento.
- Un cuadro de un moro, en un caballo blanco
- Lámparas de tipo quinqué para aceite, con tulipa. (Habrían estado en la estancia de Tupungato)
- Arañas (aparatos colgantes de iluminación): una de cobre traída de España, arañas checoslovacas.
- Mantones de Manila (deben tener 200 años)
- Muebles: camas talladas en madera de nogal, con dosel, muebles de olivo y de ébano.
- Vitrola con mesa y pie (con mueble y bocina) de RCA
- Porcelana inglesa
- Cofres, cajitas de plata, cigarreras
- Textiles peruanos, ponchos (descriptos como místicos)
- Tabaquera bordada de seda natural española.
- Juegos de palangana y jarra de plata.
- Juegos de toilet, de plata (cepillos, espejos) era costumbre regalar estos recuerdos de familia para los cumpleaños o casamientos.
- Joyas: topacios, prendedores con brillantes y zafiros.
- Rosario de perlas (con el cual se casaban las mujeres de la familia y pasaba de mano en mano)
- Pastilleros, cajitas, espejos biselados
- Lámparas Art Decó de Lalike (coloradas y azules) "veías una escultura de cristal y era una lámpara, con filetes de oro y plata".
- Una prima se quedó con las pinturas de Carlos Reyes, un importante acuarelista de la década del 40.

> Si vas a vender algo de esto, nadie te lo paga. Por eso para los casamientos pedían cosas de la casa de la abuela [testimonio oral].

Este comentario, como corolario de esa enumeración de los objetos vigentes en su memoria, delinea un pasado que planea sobre el presente rememorando el marco sobre el que fue construido el imaginario de un sector privilegiado de la población cuya racionalidad va más allá de una trivialización en términos de "gustos".

Caso 2- En este caso, el repertorio pertenece a la memoria de la Sra. B, otra descendiente de familia muy ligada a antiguos ámbitos gubernamentales; su abuelo es hermano de un pintor muy considerado, y su bisabuelo, el primer antepasado en Mendoza, es un Cónsul de

Chile, casado con la hija de un pintor que llegó a estas tierras en épocas independientes, más bien hacia el período de la organización nacional. El hermano de su bisabuelo es el primer novelista mendocino, que relata la historia del terremoto de 1861. Aclara que su abuelo y su hermano pintor se pelearon.

- Un piano de cola
- Vitrolas y colecciones de música de ópera
- Muebles todos de estilo colonial español, muy antiguos, *no franceses*
- Pintura española de fines del siglo XIX, del iluminismo español.
- Un Koek-Koek de la época mendocina
- Grabados franceses art-nouveau
- Mesas enormes, sillas oscuras
- Mucha obra de Rafael, su tío abuelo pintor.

> La onda no era muy europea. Era una casa muy antigua con galería y vidrios de colores y cortinas floreadas [testimonio oral].

El comentario recalca la "sencillez" de una vivienda, evidentemente suntuosa para los parámetros locales, pero evita la ostentación con recursos como las "cortinas floreadas" más cerca de lo popular, acentuando la estirpe hispano-criolla, una consonancia con el "sencillismo" que se dio también en la literatura, una especie de sordo combate a las corrientes extranjerizantes, "no francesa", como sinónimo de lo ampuloso y rebuscado. Una familia ligada con la cultura "culta" como campo de elección.

Caso 3- La Sra. C, descendiente por parte de madre de la "comadre de San Martín". Su chozna fue la madrina de Merceditas, la hija del máximo prócer. Su madre era heredera de la más rancia alcurnia local y su padre de familia poderosa, que proviene del siglo XVII de la vecina provincia de San Juan. Aclara que a la época del casamiento de sus padres, a su madre sólo le quedaban los blasones pues la fortuna había sido dilapidada por su abuelo, por lo tanto los bienes que se hallaban en su casa provienen de los regalos de bodas de sus padres y algunas "pocas cosas" son herencia familiar.

- El "tarjetero de San Martín", regalo que el prócer trajera del Alto Perú a su comadre, Josefa Álvarez de Delgado, y que es de plata labrada.
- Dos candelabros de plata – "después que los vi en una revista me di cuenta".
- Lámparas de bronces – "que eran de kerosén y mis viejos las adaptaron".
- Marfiles, una colección de marfiles – "me da vergüenza, pobres los elefantes, yo no los compraría ni ebria ni dormida".
- Escritorio con incrustaciones de madera.
- Porcelanas, regalos de boda y otras compradas en viajes.

Para nuestra informante, sólo una tiene el carácter de "invaluable": el famoso "tarjetero". Muestra gran indiferencia por los objetos sólo de valor "material", que son muchos más aunque no los mencione, y consciente o inconscientemente pretende olvidar. Su adscripción a corrientes progresistas y populares la hacen renegar de sus antepasados "patricios", de los que no tiene el mejor concepto.

En los tres casos es el valor afectivo el que prevalece, y que marca la distinción de los integrantes de la élite, objetos que hablan de historias de sus linajes, Aunque dos de ellas tuvieron artistas plásticos en su familia, mencionaron sólo al pasar cuadros entre sus objetos memorables, pero ninguno como cabeza de colección, como signo de una posesión de máxima importancia.

Viajes temerarios: las galerías

La reconstrucción de la historia de las galerías fue posible a partir de datos duros que partieron de una doble fuente: una ponencia de Marta Gomez de Rodriguez Britos en un congreso me llevó a su libro *Las galerías de Mendoza*, donde ella detalla los lugares de exposición hasta 1985, datos que crucé con los míos propios del relevamiento de exposiciones de los períodos considerados. A través de ellos me fue posible ubicar espacialmente las galerías, quiénes eran sus propietarios y el lugar de los actores sociales me resulta deducible a partir de mi familiaridad con el entorno social.

El arribo a los testimonios orales fue una suerte de pequeños azares, indicios que se iban ligando. Tuve el placer de alcanzar a conocer al Dr. Patiño Correa, durante el período de cursado de mi Maestría en Arte Latinoamericano[3] y durante una exposición charlamos sobre lo que era una especie de obsesión de ambos: construir las posibilidades de un mercado para las producciones de los artistas mendocinos. En ese momento me contó una iniciativa que alcanzó a poner en marcha: una galería en el Colegio de Abogados y un préstamo exclusivo para la compra de obras a través de la Caja Forense, actividades propias de su dinamismo, que elogié y difundí a través del periódico en que trabajo para que pudieran servir de incentivo en otros lugares del país. Lamentablemente, con su muerte este impulso quedó trunco, como tantas cosas que dependen en las instituciones de la vitalidad y empuje de una sola persona.

Los vínculos que se forjan a través de la actividad periodística me facilitaron un acceso tipo "bola de nieve" me fue conduciendo a los que considero informantes claves. A Suzette Kaiser, la que había sido la entrañable compañera de aventuras y ahora viuda de Patiño Correa, la conocí (como no podía ser de otra manera) en la inauguración de una exposición. Charlamos de proyectos actuales e inevitablemente surgió aquél pasado. Allí mismo decidí que ella y sus recuerdos merecían una atención especial, le propuse visitarla y que grabáramos esa valiosa memoria para el trabajo que me proponía realizar, para lo cual no tuvo inconveniente alguno y por el contrario, se prestó gustosa.

[3] En la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo (1998-2000)

Al informante que llamaré Don Luis, llegué a través de las notas que informaban de los artistas que expusieron en la Galería Rubinstein, consulté a uno de ellos, el pintor Pascual Marquet que me indicó la forma de hallar al que fuera su marchand.

En la búsqueda de la Ley Provincial de Arte, encontré a Pedro Zalazar por su vinculación con el ámbito legislativo, y a través de la conversación descubrí que se trataba de la misma persona que figuraba como expositor en los catálogos de los años 60. Su predisposición, su larga trayectoria en la gestión cultural me aportaron un panorama muy rico en matices.

Conocía de la existencia de Proteo y del exilio de los Sobisch, incluso había mantenido años atrás, en el Museo Fader, una conversación con el hijo que continúa la actividad de su padre, en Barcelona. Una vez más fue el azar el que me hizo entrar en contacto: mi prima Lucy amiga de la hermana de Ninín, me hizo llegar la noticia de que ella se encontraba casualmente en Mendoza, por razones familiares.

Esta singular trama de encuentros que a primera vista parecen fortuitos, tienen a mi parecer una explicación en el conocimiento contextual que me aporta el hecho de formar parte del campo por un lado como periodista y por otro como curadora. Al reflexionar sobre esto, acude recurrentemente a mi pensamiento aquella frase de Newton que un amigo deslizó al realizar el comentario sobre estos afortunados azares que forman parte de mi trabajo: *el azar dialoga con las mentes alertas.*

He de creer que es así, ya que el buscar lo que la ciudad tiene para decir, al dedicarme a la elocuencia de los actos comunes, ha sido el interés que me ha mantenido en esa vigilia que he intentado materializar en las entrevistas a los protagonistas de esos singulares lugares que fueron las galerías. Pero dejar hablar tiene un problema ¿cuál es lo real y cuál lo imaginario?

Una se propone captar las capas de significación que se esconden tras las apariencias de los actos y los discursos. ¿Cómo articular los variados sentidos que los sujetos atribuyen a sus prácticas con los condicionamientos sociales y culturales desde los que el medio establece significados de cada hecho, desconocidos por los propios actores?

En esta aventura en las fronteras nebulosas entre la antropología económica y la sociología, tuve como mapa las comunicaciones que emitían los medios gráficos. Ellos dejaron las huellas en las que se fue diseñando una figura: la del héroe cultural, que emprende un viaje hacia lo desconocido sin más armas que su voluntad. Estos viajes temerarios habrían involucrado unos personajes dispuestos a correr el riesgo económico que significaba abrir una Galería de Arte.

Sus motivaciones y experiencias, las valoraciones sociales que les dieron origen es el relato que surge de las entrevistas, para las cuales tomé casos paradigmáticos en sus diferencias y en muchas de sus coincidencias.[4]

[4] Para ello conté con la ayuda de una socióloga, Valeria Di Costa, ya que la frecuentación amistosa con quienes habrían de actuar como "informantes", hacía que la conversación terminara tomando otros rumbos, ajenos al interés de la investigación.

En el primer caso, analizaremos la experiencia de Suzette Kaiser, viuda del galerista Patiño Correa, con quien emprendió las andanzas de tres galerías consecutivas. El segundo informe es el de Pedro Zalazar, que formó parte del Grupo Plástico Numen, que organizó una galería de artistas para exposición y venta de las obras del grupo. El tercero de nuestros entrevistados, es un antiguo empleado[5] de una de las galerías de mayor duración en el medio mendocino. En el cuarto caso, combina algunas características de los anteriores pero establece una distancia con ellos: nuestra informante es Marta Migliavaca, Ninín, viuda de Enrique Sobisch, un pintor que emprendió el viaje a este territorio incierto del galerismo de la mano de una cadena internacional de galerías.

En cuanto a los lugares de las entrevistas, las mujeres prefirieron sus hábitat. En el caso de Suzette, en su boutique; y en el de Marta, en el living de su casa, rodeada de los recuerdos que mostró gustosa. Los hombres prefirieron la sociabilidad impersonal de un café-bar.

Las preguntas intentaban llevar a los entrevistados a través de la historia de sus empresas a hablar de temas más embarazosos como financiamiento y políticas de precios, clientes, relaciones con la competencia.

Un matrimonio audaz y la empresa de 'Culturar'a Mendoza

Ampliar el sentido común y romper los límites de lo establecido, parece haber sido la consigna que los Patiño Correa se habían impuesto. Un joven y adinerado abogado y una profesora de Letras. La historia de tres galerías sucesivas de un mismo dueño: *Spilimbergo*, *Patiño Correa*, *Tres*, que comienza en el año 63 y continuó hasta las estribaciones de la dictadura militar. Las consideramos en conjunto porque de esa manera ellos consideraron su empresa, y porque la época más allá del corte establecido por los límites temporales asignados a este trabajo, continuó con una especie de inercia económica más allá de los avatares políticos hasta su completo agotamiento en el régimen militar. El "barbado Cloy" y la "hermosa Suzette" (expresiones con que solían referirse los medios) conformaron una pareja dinamizadora de la cultura mendocina, registrada con fruición por las publicaciones de la época, ya sea de los medios de tiraje provincial como de algunas revistas de alcance nacional (*Panorama*, *Confirmado*, *Vosotras*) o en boletines de la ciudad. Sus juveniles andanzas por el mundo de las galerías, audaces y extravagantes para un medio tan conservador no podían menos que despertar los más variados comentarios: desde las notas sociales que se ocupan de la indumentaria de las damas a las más reflexivas sobre las muestras ofrecidas.

> Cuando yo llegué ya puedo decir que toda la *cultura de Mendoza 'no oficial' pasaba por la galería*, el arte que se exhibía allí *era lo más nuevo, lo que rompía las reglas* y no se exhibían ni paisajes, ni flores, ni ese tipo de *adornos de arte ¿para el living? No*. Y muy conectado con la gente de la música, la literatura y la poesía, entonces viendo

[5] Este informante nos pidió reservas sobre su nombre y por ello lo bauticé a los efectos como Don Luis y la entrevista fue telefónica.

> diferentes nombres de exposiciones, eso se puede ver que estaba todo muy imbricado, todo muy enlazado para ser más que una sala de pintura, un centro cultural.[6]

Cierta lógica indicaría que lucro es el objetivo de instalar una empresa, cualquiera sea la mercancía ofrecida.

> *Nooo… qué fin de lucro* (marcando las palabras)… pensemos que mi marido era un abogado recién recibido y que tenía que abrirse camino aquí… y que va… toda la vida las galerías fueron un ¡*hobbie carísimo*! (risas) y la intención de la venta era sobre todo *CULTURAR A MENDOZA* y *ayudar a los artistas*, también. Se cobraba un 30 % sobre la obra vendida, pero si uno sacaba el cálculo de alquiler de local, la empleada, los catálogos, el mantenimiento, el *vernisagge*, el vino, la luz, las copas, los impuestos, eso no tenía *nada que ver con que se vendiera un cuadrito en cuotas por mes* a algún amigo apurado, por ser amigo y que por ahí no pagaba las cuotas. Y con la segunda galería *los costos fueron muchísimo más altos* y ya un poco queriendo hacerlo como empresa y eso que todo estuviera mucho mejor, pero *la dificultad de la venta fue siempre la misma*, fue siempre la misma… Y la tercer galería fue para aprovechar el espacio de la marquería, Hasta la compra de la marquería fue porque todo el tiempo tenía que acompañar a los artistas que llevaran a enmarcar sus cuadros. … era un trabajo tremendo porque teníamos vernisagge e inauguraciones cada viernes en una galería diferente, y había que ocuparse de todo. Agotador.

Como vemos, el interés de ganancia comercial no era totalmente ajeno, y algunos recaudos se habían tomado al respecto, como el porcentaje de las ventas y como se fue desgranando luego en la entrevista la realización de ferias especiales de pequeño formato, artesanías, cerámicas, joyas en chapa batida, pequeñas esculturitas esmaltadas, "las cositas locas que hacía Roberto Rosas con requechos de hierritos", que se vendían fácilmente. Otra estrategia muy tímidamente, dicha casi con vergüenza, como negándola fue el arrendamiento del espacio:

> …Si, sí, digamos que a los finales de la galería dábamos una fecha tipo verano para exponer, cuando era un poco permanecer más nosotros. Un *tipo de alquiler de la sala*, pero a los finales, muy poquitos.

Varias fueron las "mercancías artísticas" detalladas como muy vendibles que contrastan con la afirmación de "un cuadrito por mes y en cuotas". Los dibujos de Sobisch o de Alonso, "por los precios salían muy bien". También los primeros Pardos. Otras entradas eran:

[6] Todos los destacados son míos, salvo advertencia de pertenecer a un tono especial del informante. La intención es ir poniendo en evidencia las isotopías.

> Sí, *lo de las copias*. Lo de las reproducciones *firmadas* y retocadas por los artistas era importante… pero el artista la retocaba, la pintaba encima… todas estaban trabajadas encima*, firmadas*, y numeradas, y abajo había un poema impreso especialmente para esa obra. No sé que es lo que provocaba: qué si la pintura provocaba al poema o el poema a la pintura, pero de todas maneras el poema también venía *firmado* por el artista. Eso fue una cosa muy importante que se hizo por el arte argentino… *semi, semi-originales* ¿no? Qué se vendieron.
>
> Durante muchísimo tiempo tuvimos libros de poemas o de cuentos de autores mendocinos y argentinos, en ediciones hechas por ellos, *firmadas*. Cada edición *firmada*. Así que *muchísimas obras*, en libros que *se vendían*.

Acá la tensión ideológica es muy fuerte. Por un lado, *lo de las copias*, (técnicas de grabados o estampación) consideradas menores, de menor valor por su reproductibilidad y para sacarlas de su inferioridad ontológica el artista las *retocaba*, ponía sobre ellas la huella de su mano y las *firmaba*. El tema de la firma, es casi obsesivo. La firma la ennoblece, la saca del estado vil de copia y las convierte en *semi-originales*. Además *se venden, y mucho*. Pero eso se dice sólo a regañadientes. Culto de cargo que pesa sobre el grabado, como adelantábamos en el capítulo 2.

Intensa, interesantísima, la charla con Suzette nos dejó algo repicando, sobre el que volvimos en una segunda entrevista porque ese *CULTURAR A MENDOZA,* es algo a todas luces revelador, que se nos aparece casi como todo un ideologema de época. Al preguntarle en una segunda entrevista, sobre que estrategias habían implementado para lograr ese objetivo, ella misma lo reconoció sorprendida con su glamour característico:

> Bueno, "Culturar a Mendoza' es un término muy bien aplicado, porque realmente la intención al crear las galerías, al mantenerlas durante tantísimo tiempo *era cambiar el concepto de, digamos de adquisición* que tienen los mendocinos ¿no? Y decidirlos por la cultura, ayudar a la cultura con algo absolutamente activo como eran las galerías. No sé que estrategia especial, la mínima, la indispensable era tener la galería abierta, tener prensa, conseguir prensa, proponer cosas interesantes, proponer LO NUEVO, LO DIFERENTE, LO NO CONVENCIONAL, que eso fueron siempre las galerías, tenerlas siempre abiertas, tratar de que la gente fuera. *Con ir ya era suficiente*. De alguna manera las galerías siempre necesitaron vender para ayudar a la manutención, por cierto, y además *vender, también era hacer que el mendocino adquiera arte*, era una de las intenciones, bueno, *poner el arte en las casas*. Hacer que la gente considere la idea de invertir su dinero en arte y en cultura. Para eso había planes de pago, se hacía como ya dije otras veces, todo lo posible.

Se advierte aquí la subversión o sea el concepto invertido de una empresa comercial común, *'culturar'* es la finalidad, vender es un medio para conseguirlo y si no, *basta con ir*. La pre-

sencia, el consumo simbólico, es ya un consumo para ese producto inédito, eso *nuevo, diferente, no convencional* que se precia de ofrecer la galería. Y su viaje temerario alcanza a las "ediciones prohibidas", como las *Pautas Eneras* de Rodolfo Braceli, que fue una primera edición secuestrada y que se vendía allí. Una manera también de marcar una diferencia, de constituir un 'nosotros' distinto, una audacia, un roce con lo prohibido a que los habilitaba una juventud fogosa e inconformista, que no reconocía relación con la competencia:

> …Nosotros *nunca tuvimos arte convencional. Nunca* tuvimos los paisajitos, las flores, *ese tipo de pinturas* que van bien con el living de las casas, sobre todo en las casas de hace unos 20 o 30 años. (…)
>
> …¡Ah, no! No nos hablábamos. Es una estupidez, ya no lo haría ahora, pero en aquella época era una competencia bastante seria.

Como negocio, es tan amateur, que la formación de un vendedor, el típico marchant que se espera en una galería, un conocedor de arte hábil para las ventas, no aparece aquí. Hay un entusiasmo que se pretende contagiar y algunas "jóvenes monísimas, deliciosas" que amaban el arte y necesitaban trabajar.

> Pero de ahí a tener alguna estrategia… nada. Ni sabíamos como trasmitirla nosotros.

Aunque algunas picardías se hacían, comunes en todas las épocas y en el repertorio de estrategias de los marchants, tales como:

> Y… a veces le elegíamos la obra a una persona y se la llevábamos a la casa y le decíamos ¡téngala un tiempo! A ver cómo se entiende, si hay un *rapport* entre Ud. y la obra esa. Generalmente terminaba la gente quedándose con los cuadros. Así perdimos varios cuadros. Los perdimos porque nos olvidábamos o después no los íbamos a buscar…

Los nombres de los clientes y los precios, son secretos que un galerista, convencional o no, decide llevarse a la tumba. Aunque su galería ya haya pasado a la historia y muchos de ellos presumiblemente ya no vivan. Y Suzette no fue una excepción en esto. Este es el más intrincado de los laberintos de esta economía de bazar. Y ni el más verborrágico quiere decir "esta boca es mía". A lo sumo adelantan una generalidad tan incierta como:

> No eran las familias tradicionalmente acomodadas de Mendoza. Había muchos profesionales. Y los amigos todos tenían que comprar…

De esta manera el caballeresco "hobby carísimo" quedaba a salvaguarda de la mirada indiscreta que pretende atisbar los secretos del "mercado de arte". El hallazgo de Suzette de seis bibliora-

tos con documentación de un pequeño tramo, casi el final en la vida de las galerías, permitió encontrar algunas de esas pistas anheladas. Nos hablan de una organización en torno a notas de prensa, catálogos, currículo de artistas, correspondencia especialmente con artistas, y algunos pocos números, muy pocos, correspondientes a precios de obras. En la correspondencia resaltan las dificultades de cumplir con las obligaciones de pago debido a la informalidad de esos amigos compradores que olvidaban abonar las cuotas acordadas. En una carta a Enrique Sobisch, Cloy Patiño le confiesa: "las cosas andan muy bien, en ventas, pero muy mal en los pagos y esto me pone en la cuerda floja de quedar bien con todo el mundo". En ese tiempo el pintor ya había retornado a su profesión y residía en Buenos Aires y tenía una fluida relación de amistad y negocios con el galerista, que se desprende de la nutrida correspondencia archivada y de las notas periodísticas en que aparece como asiduo visitante a la provincia. En cuanto a la prensa, un importante número recopilado, da cuenta de la importancia concedida a la misma, y de las vinculaciones para llegar a numerosos medios, algunos de alcance nacional como la revista *Panorama*, *Gente, Vosotras.* Otras de rango local, se ocupan de una manera insustancial y frívola, pero importantes a la hora de la difusión y que permiten visualizar el entorno social, donde lo importante era el vestuario de las señoras concurrentes: desde las minifaldas de Suzette a los visones de otras damas. Este hallazgo no hizo sino confirmar las hipótesis.

Numen: la galería como instancia de constitución de un "nosotros", los artistas.
Pedro Zalazar, pintor, escritor, master en políticas culturales lleva cuarenta años trabajando en el área de la plástica, de la literatura y de la música. Formó parte del Grupo Plástico Numen, del que ya hemos dado noticias, y relata de esta manera su historia:

> El Grupo Plástico Numen se conformó en el año 1963 entre gente de distintos años que estábamos en la Escuela Provincial de Bellas Artes. Y yo creo que ahí surgió… la idea de formar un grupo… en el inicio fue una *cuestión de amistad*. Entre los que nos sentíamos más amigos, se fundó el grupo sin tener una… digamos… una línea determinada con respecto a algún movimiento de la plástica. Simplemente fue *una reunión de voluntades* en que cada uno se expresaba en su cuestión personal con respecto a la plástica. (…)
>
> (…) Estábamos entre los 20 y los 30 cuando se fundó el grupo, algunos debían tener más de 30 años… en general todos eran *clase media*, todos. No me acuerdo de ninguno que haya sido de familia adinerada o que… procediera de la clase obrera… Ni había muy pobres ni… digamos clase media-alta.

Hecha la presentación, aclarados detalles como las edades y procedencia social e intelectual de los integrantes, es importante destacar que era un grupo de estudiantes y de la Escuela Provincial de Bellas Artes, que era notable por la capacidad de gestión independiente de sus integrantes y estos se sentían artistas y actuaban como tales, sin mayores prejuicios, esto significaba exponer, vender, presentarse a concursos, tener un taller o montar una galería como

hicieron estos intrépidos jóvenes.[7] Sobre esta última posibilidad nos acercamos e indagamos acerca de las motivaciones, sobre el hecho que un grupo de artistas decidiera con el correr de los años poner su propia galería en Mendoza.

> Como una *necesidad*… nosotros exponíamos en las galerías que habían… más allá de salones que conseguíamos que estaban desocupados… Estaban la Galería de Arte Gimenez, la Galería de Arte D'Elía. Bue… surgió como surgen las *cosas entre amigos* ¿por qué no nos ponemos nuestra propia galería? Y efectivamente eso sucedió en el año 67: alquilamos un subsuelo… y allí pusimos nuestra propia Galería de Arte que funcionó dos años, el 67 y el 68. Por supuesto exponían todos los integrantes del grupo… pero bueno, duró… y pedíamos turno y cuando cada uno quería exponer, exponía.
>
> (…) A nadie nos pesaba mantenerlo… no… Es como si ahora entre 20 alquiláramos dos oficinas… pero no, no costaba… si era actualmente ¡qué sé yo! 5 pesos cada uno. No era un costo… grande. El mayor costo, como siempre ha sido el montaje de la muestra o sea los catálogos y había también en esa época un mecenazgo. No puedo dejar de mencionar a Gildo D'Acurzzio.

La "organización anárquica", valga la contradicción estaba presente en el voluntarismo de estos jóvenes que de manera cooperativa habían armado un emprendimiento por falta de espacios institucionales donde exponer. La amistad como el vínculo más fuerte desbordaba cualquier modelo organizativo. La experiencia de haber expuesto en otros lugares les bastaba. Se trataba de preparar las paredes, iluminar y ¡exponer!

> Sin tanto *speach*. Por eso rescato tanto la cuestión de la *amistad*, porque incluso los que fuimos incorporando con posterioridad… más allá de la calidad de artista plástico la cuestión era que *humanamente todos congeniáramos*. Sarelli era presidente de la sociedad de Artistas Plásticos y yo era Secretario de Cultura. Nosotros tenemos, los argentinos –digo– eso que son los *códigos de la amistad*. De pronto hay cosas que uno no las discute. No entrás en el grupo de amistades en el debate político, en el debate religioso… no porque no te interese. Hay cosas que están implícitas. (…) lo que *importa acá es la obra misma* y el hecho de tener un *objetivo común*. Algo que haría falta en esta sociedad hoy ¿no?

La "razón afectiva", como diría el hermeneuta vasco Ortiz Osés, es la que nuestro informante hace prevalecer sobre cualquier otro interés. Había cosas de las que no se hablaba. Una de ellas: los precios.

[7] Ya vimos más atrás la reconvención de que fue objeto Carlos Alonso, cuando como alumno de la universidad, se le ocurrió exponer individualmente. Esto marca una diferencia notable entre las instituciones educativas.

> *No*… cada uno fijaba el precio de su obra, *nunca* había limitaciones *ni nos fijábamos qué precio* ponía el otro para poner un precio. Cada uno ponía el precio que creía que valía la obra *¡No! Nunca hubo siquiera ese tipo de cuestionamiento. No pasaba por la cabeza tampoco el tema económico.*
>
> *No me acuerdo*, creo que me acordaría… todavía no ando con el alemán.[8] *No me acuerdo*… Yo creo que uno ponía la tasación de la obra según lo que consideraba, digamos, entre comillas, un precio justo ¿no? de su obra. *Tampoco* en ese momento lo tomábamos como un valor, digamos… *no teníamos incorporado ese hecho de decir que voy a vivir de mi obra,* porque *no era así*. Todos trabajaban en otra cosa, *nadie vivía de eso*…

La negación es rotunda y continúa en diversos lugares. Pero en algunos momentos algo se comienza a aclarar:

> ¿Vos decís (sostener una familia) con la venta de la obra? No, no… *a pesar de que en esa época se vendía más que ahora. Sobre todo en determinados lugares*, que era una cosa muy curiosa, por ejemplo, el departamento de General Alvear. Pero… no… no… no se daba en esa época y supongo que tampoco posteriormente, salvo… honrosas excepciones… Quizá Antonio Sarelli, indudablemente, que lo habrá hecho bien. Como todo empleado público, tiene una jubilación del Estado. No, no sé… imposible… En Argentina… *hay que vivir en Buenos Aires*. En cualquier otro orden, salvo intérpretes de la música sinfónica que tienen un sueldo. Los he conocido en forma individual y no… imposible.
>
> (…)No, porque… en esa época había más venta que ahora. Yo creo que cada uno *adecuaba los precios* a lo que calculaba que se podía vender y en esa época calculo que los *precios eran bajos en la mayoría*, no me acuerdo cuanto cobraba cada uno por la obra… porque me acordaría si hubiera habido demasiada diferencia. *Había gente de clase media que compraba las obras nuestras*. Es más, nosotros… *vendíamos en cuotas. (…)Importaba más difundir* la obra nuestra, hacerla conocer… exponer en otras provincias, exponer en el extranjero. La importancia del grupo en sí fue la trascendencia a nivel internacional, no sólo nacional. Recibimos invitaciones de Chile, Brasil, Estados Unidos, Europa (…)
>
> (…) América Latina no es un mercado de arte. Pero sí era importante el intercambio, y *hacer conocer la obra en otros países*…

[8] Se refiere al Mal de Alzheimer, un chiste popular que hace referencia al médico alemán que da su nombre a la enfermedad. Popularmente "andar con el alemán" es incurrir en variados olvidos, aunque la enfermedad en sí es mucho más grave que eso.

Pese a las reiteradas negaciones, ha aparecido un nuevo ingrediente. La clase media compraba obras del grupo. Se adecuaban los precios, se vendía en cuotas. Y en cuanto al empleo público del que habla en el caso de Antonio Sarelli, se pasó a desempeñar como docente de la Escuela Provincial de Bellas Artes, de la que había egresado y de la que se jubiló como director. Otros integrantes del grupo también desempeñaron cargos docentes en la misma, y en ellos se jubilaron con todos los honores, como José Scacco, Angel Gil, Alfredo Severino, José Martí y Roberto Barroso. Además cada uno de ellos también ha ejercido la docencia en el ámbito informal de los talleres de maestro. Una manera de vivir del oficio, que no se tiene en cuenta a la hora del debe y el haber, y que no significa un simple empleo público. Al único que le reconoce un empleo relacionado con el arte es a Segundo Peralta que trabajaba en el Museo Municipal de Arte Moderno.

Pero el empeño del grupo estaba puesto, al menos discursivamente en la difusión. Lo que no obsta para que hubiera salidas estratégicas para la venta.

> … la mayoría de nosotros hacíamos pintura, por supuesto dibujo. (…)Primero por una cuestión de traslado y otra el drama tremendo que es sacar la obra plástica del país, la ley te lo impide… de pronto en este aspecto *se vendía más pintura, dibujo, grabado* y no escultura. (…) También se *vendía mucho la serigrafía*. Con Segundo Peralta conseguíamos un negocio que nos compraba la edición de 1.000 serigrafías para repartir a sus clientes y después trabajábamos mucho, pero eso fue posterior a la década del 60 en *artes aplicadas a la arquitectura. Vendíamos mucho y muy bien*. ¡Ah! Había unas compañías… después arquitectos amigos. Tenía mucha aplicación el arte en la arquitectura. Ahí sí trabajábamos muy bien y muy bien pagos además. Y con proporción de esto, de pronto podíamos ganar 20.000 dólares en un mes.
>
> Fuimos con Peralta a General Alvear y vendí 7 pinturas y él vendió 7 pinturas… Y bueno, vendimos en cuotas, pero… vendimos ahí más que en cualquier otra parte de la provincia… teníamos la posibilidad de vender privadamente a gente conocida y a arquitectos que redecoraban casas y … como nos conocían nos recomendaban a nosotros para las obras (…)

Lentamente, al calor de la charla comienzan a surgir los recuerdos más animados de esas variadas alternativas que parecen no formar parte del "mercado de arte" y que constituyeron un modo muy importante de ganarse la vida, redondear ingresos para efectuar distintos gastos que más allá de la supervivencia cotidiana, posibilitaron distintas inversiones:

> En el caso de Segundo Peralta, *se compró un departamento*… Yo, me dediqué a recorrer América Latina… Otros habrán invertido en su casa, jamás se me ocurrió preguntarles en que gastaban la plata. (risas) Yo digo que *son bienes materiales*, más allá de los espirituales porque el hecho de *conocer otras culturas* me permitió tener la

> visión… del arte latinoamericano. Entonces el hecho de poder conocer obras… Esa es una riqueza que no la podés encontrar en los libros.
>
> (…)Yo estaba *invirtiendo en un sentido más allá* de lo que me daba cuenta que había una necesidad, y esto desde muy joven de una *integración latinoamericana* (…)

En lenguaje metafórico nuestro informante alude a los valores vigentes, tanto materiales como espirituales. En su experiencia, el viaje, no fue figurado, aunque si alcanza los mismos contornos épicos, ya que lo considera una empresa de conocimiento. Su saldo es una *riqueza material* (lo que puedo ver) y que *no se halla en los libros*. Una especie de carácter iniciático si añadimos la misión trascendental que le agrega: la necesidad de *integración latinoamericana*.

Las peripecias del héroe siempre son fascinantes, pero retornamos a temas más pedestres e incómodos y retomamos el tema de la galería para inquirir sobre los puntos comunes a otros entrevistados, como las estrategias de diferenciación, inauguraciones, clientes.

> Yo creo que *iniciamos un proceso muy interesante* en aquella época, porque… había una cierta competencia entre la Escuela de Arte de la Provincia y la Escuela de Arte de la Universidad. En realidad nosotros empezamos a interrelacionarnos… Era amigo nuestro hasta que falleció el escultor Ricardo Marino. Empezamos un *intercambio y a unirnos*. Hasta ese momento no había mayor contacto. Había una diferencia muy marcada… digamos de los planes de estudio. La universidad tenía muchas materias teóricas y 7 horas de taller semanales y nosotros teníamos pocas materias teóricas y 25 horas de taller semanales. *Había muchas más posibilidades en la actividad plástica en la Escuela Provincial*, en los talleres ¿no es cierto?

Respecto de diferenciar la galería, el objetivo no difería mucho del de Suzette: difundir el arte, hacerlo conocer…

> Mirá, yo creo que esto era cuestión del esfuerzo… yo… era siempre secretario y me encargaba de redactar las notas, el que esperaba que los funcionarios lo atendieran, digamos las amansadoras de todos lados, y volver y volver y machacar… habilidad que no he perdido. Pero como *estrategias de ventas no*… salvo las exposiciones… *el estar bien relacionado*… también tenía que ver con la calidad del grupo. (…) No tengo memoria que haya existido en el país un grupo tan numeroso de artistas plásticos. (…) Sí, la estrategia era exponer, hacernos conocer, expusimos muchísimo, en total habremos hecho 160 exposiciones entre colectivas e individuales. Una cantidad apreciable ¿no?

Pedro niega y afirma, concede que existían posibilidades, señala los nexos entre arquitectura y artes plásticas, la importancia de las relaciones y de la presión sobre los organismos

gubernamentales, pero inmediatamente declara que "no existía" estrategia alguna. Desde las representaciones que Pedro tiene de la época se trataba de un mundo de amigos, de relaciones personales coincidentes con un especial momento de expansión de posibilidades de venta, ligadas a una coyuntura de bonanza económica relativa.

En cuanto a las relaciones con los medios:

> Bueno, yo creo que dependía de quien estuviera y de que medio fuera. Yo creo que fue muy importante el diario *Los Andes*, Antonio Di Benedetto, porque bueno… él era un escritor también… entonces era del ambiente… su receptibilidad a esto… TODO ERA CUESTIÓN DE RELACIONES PERSONALES, si vos tenías una buena relación con el periodista que estuviera, tenías la nota.

Varios elementos se desprenden de estos párrafos: el proceso de unión y de integración entre artistas, que no era muy frecuente y que fue lo que posibilitó mayores logros. El aprovechamiento de la habilidad de Pedro para las "amansadoras" y arrancar de los funcionarios el ansiado auspicio, era una forma de división social del trabajo que rindió sus dividendos en el plano del reconocimiento, piedra basal de un mercado de bienes simbólicos. Las posibilidades laborales que se abrían de la mano de los arquitectos en el ámbito de las artes aplicadas y el de los regalos empresariales por parte de las serigrafías, que aparecen inevitablemente como las hermanas pobres (culto de cargo) que por su carácter de copias son consideradas un elemento secundario.

No es menos importante el tópico de las relaciones personales cuyo cultivo redituaba en variados aspectos: el de la difusión y aquel otro, más político, de obtener del Estado y los funcionarios apertura de posibilidades de exposición, de viajes, de recomendaciones para avanzar en aquello tan ansiado de la integración latinoamericana.

La diferencia de "10 cm más de auto".

Ya hemos relatado, en el capítulo anterior, algunos pormenores de la historia de la Galería Rubinstein. Nuestro entrevistado en este caso, no es el propietario, sino quien estuvo a cargo de las ventas, que no se considera más que un empleado de comercio y que aportó sus puntos de vista, desde este lugar poco notorio y una mirada externa a aquella que se construye a través de la pertenencia real o imaginaria, al campo. De allí que su percepción implique otros supuestos del lugar "debido" del arte y los artistas, en la difícil tarea de comerciar con estos esquivos objetos.

> Fue una especie de casualidad. El matrimonio Rubinstein venía siempre de vacaciones a Mendoza, ellos se dedicaban al negocio inmobiliario…y vieron un local… y como les venía bien, ahí nomás lo compraron. En ese tiempo las cosas se hacían así…Era un matrimonio… eran judíos, *ellos sabían de negocios*, gente muy bien. Se venían en el invierno para acá y en el verano hacían la temporada en la costa.

> Cuando ellos vendieron el negocio lo compró el ingeniero Giol, para su señora y le puso *Genesy*, como ella. Pero atendía yo. Ellos siguieron en contacto con los Rubinstein.
>
> (…) Los Rubinstein ya tenían experiencia con la galería de Mar del Plata… Y ellos veían que en Mendoza el campo era virgen, *no había gente especializada* y si había *muchos artistas que no tenían donde exponer*… Además abrían una posibilidad para sus artistas *de la otra galería*, podían rotar las muestras… Por eso acá vino gente de distintos lugares… y buenas figuras… artistas importantes… como Basaldúa, como Presas…
>
> ¿Propósitos? Para mí que darse un gusto, a pesar de lo que digan con el arte *no se hace mucha plata*. Al menos *intentaban no perder* y por eso se intentaba darle gusto a la gente… acá se mostró *siempre arte figurativo* que siempre tiene más salida. También se aportaba a la cultura de la gente, se hacían conferencias cuando venían grandes figuras.
>
> (…)Los paisajes y las flores, los cuadros con niños, *lo que da paz*, lo que tiene ternura… *¿quién quiere atormentar a sus visitas en el living?* Hay cosas que serán muy buenas pero son nada más que para museos… La gente no las quiere en su casa, *la gente quiere disfrutar*, darse el gusto con algo que pueda admirar, que lo relacione con la belleza, que le recuerde algo…
>
> (…) Básicamente las *obras iban a las casas*, a decorar un living… aconsejado por un arquitecto… o por nosotros… también *regalos* de casamiento… oficinas o algún profesional. A lo mejor por el tipo de obra que nosotros vendíamos: la cerámica queda muy bien como regalo y habían cosas muy hermosas… jarrones, vasijas, muñecas.

La voz de este informante parece ser la voz del sentido común. No es ni artista ni galerista, es un vendedor, un marchand que consideraba su trabajo en la galería como un empleo en el comercio, no una misión heroica. Es Sancho entre tantos Quijotes. Él habla de *negocio*, cosa que el matrimonio Rubinstein sabía hacer muy bien, ya que eran empresarios experimentados y exitosos. Y su aporte a la cultura fue una consecuencia de este negocio. Fue real, las noticias periodísticas muestran la cantidad de artistas mendocinos que expusieron en Mar del Plata y Buenos Aires, por la singular rueda que habían montado los Rubinstein. Si bien no alardeaban de grandes ganancias tampoco se quejaban. Ellos vendían. Para el entrevistado las razones del éxito se ligan a esa suerte de blanda adaptación a los gustos de la gente: arte figurativo, comprensible, amable, vendible. Si el objetivo era vender, no había por qué andar a contrapelo.

Aunque nuestro informante no lo dijera, las grandes figuras que recuerda pasaron por la galería, eran del grupo de pintores de La Boca (según los nombres de los registros periodísticos) y del grupo del Litoral. Esta oferta exclusiva de arte figurativo concuerda ideológicamente con el legado de Quinquela Martín que figura en el Museo de La Boca: "aca no

entrarán pintores abstractos, ni manchistas, ni tachistas", es un lugar dedicado sólo los maestros figurativos argentinos.[9]

> (…) Sí… los *gastos salían de las ventas*… se podría decir que se autofinanciaba… no daba pérdidas, no tampoco… digamos que grandes ganancias… pero estaba la *obra de trastienda*… que eso puede considerarse una *inversión*.
>
> (…) Se hicieron muchas colectivas, las individuales eran muy caras y *no todos se las aguantaban*. Si eran de afuera se tenían que pagar el traslado. Pero se hicieron varias individuales sobre todo en la época de Genesy.
>
> (los catálogos) Eran sencillos, con la lista de las obras expuestas y los autores. En el caso de los individuales, podía llevar una foto, biografía y las obras, pero estos *los pagaban los artistas*.

Rubinstein no fue una empresa filantrópica. El debe y el haber eran operaciones contables, no mandatos espirituales. Ellos prestaban un servicio y no había pérdidas, cada uno pagaba lo suyo. Sin embargo, no estaban exentos de un cierto "corazoncito" y ningún artista se iba sin vender y Rubinstein hacía su inversión, su recurso eran las otras galerías por donde podía hacer circular y vender la obra.

> (…) Había de todo… pero nosotros teníamos las *pautas claras*: la galería se dejaba un cuadro… bah… una obra… una escultura… cerámica y un porcentaje. *El artista expone para vender*. Si expone y no vende… es un bajón. …A veces hubo exposiciones en que no se vendió nada y entonces nosotros elegíamos una o dos obras y se las comprábamos… para que no se fueran con las manos vacías… pobres… *es muy feo irse con las manos vacías* después de tanto esfuerzo. Además si hace varias exposiciones y no vende… va para atrás como loco… y así se cansa… así muchos abandonaron… y… cuando hay que comer… sostener una familia… ¿vio? … la locura no paga…

Los precios, ese tema tabú, son tratados también desde el sentido común de un comerciante. La tasación no era dejada al arbitrio de los artistas. Tampoco había un tasador más allá del propio galerista y su experiencia. Pero no dejaban de haber diferencias entre las pretensiones de los artistas y las posibilidades reales de venta, la manera de ir haciendo un espacio en el mercado.

[9] El tiempo le dio la razón al viejo maestro de La Boca, ya que reservó un lugar para poder apreciar estos maestros que fueron excluidos por obra de las políticas visuales de los gestores de su época, poco afectos al pluralismo y aquellas obras figurativas, patrimonio también de nuestra visualidad, fueron dejadas de lado por *demodeé*. La rabiosa modernidad los desplazó y el legado de Quinquela los resguardó.

(…) No…¡qué tasador! Don Isaac tenía *buen ojo* para eso… él sabía y aconsejaba, no se olvide que él estaba en el negocio de antigüedades. Para los precios hay que tener en cuenta lo que la gente puede comprar, *hay diferentes bolsillos…* pero nadie está dispuesto a pagar locuras… y menos los mendocinos… son *bastante codito*…[10] ¿no? (risas)…y bastante *caretas*.

(…) El artista proponía… pero hay artistas y artistas… y estaban los que se creían (o se creen) Miguel Angel y que su cuadrito vale millones y eso…eso no lo pueden decidir ellos… Hay otros muy *razonables* y humildes, y esos son los *que a la larga ganan*… sin hacer olas… se van instalando. Un cuadro tiene que estar en una casa ¿no? Y para eso la gente tiene que poder comprarlo, pero *algunos no lo entienden*… ¡qué se le va a hacer! (suspiro)

(…) Muchos *artistas de afuera la tenían más clara*. Y por eso acomodaban los precios y muchos de acá se enojaban por eso, decían que nosotros teníamos preferencias. Y… sí… preferíamos a la gente con sentido común. Y todos los artistas quieren vender… a mí no me la cuentan… Yo creo que nadie pinta por amor al arte… vamos… *Hay que verle la cara al que expone y no vende…*

(…) Mucho no exponían los locales, venía más gente de afuera… Me acuerdo de este muchacho Marquet, de Sarelli, ellos expusieron con nosotros… eran más sencillos y razonables, los otros… habían muchos *que se volvían locos con los precios* y así no se puede vender.

El galerista es un mediador y desde su posición trata de comprender tanto al público como al artista. Vender objetos artísticos no es tan fácil y está relacionado con el sistema de valores que maneja una sociedad determinada:

(…) Los (precios) nuestros… tratábamos que *fueran adecuados*… ¿de que otra manera se puede vender?… Mendoza no era una plaza especialmente floreciente. Porque *los que tenían plata preferían 10 cm más de auto*, que comprar la diferencia en un cuadro.

(…) Muy variada: acá nos llevábamos bien con los de la Provincial… *eran más accesibles*… también había gente de talleres … como la señora que hacía aquellas flores tan hermosas, Titarelli se llamaba… eso se vendía muy bien… a la gente le gustan las cosas lindas y reconocibles. No tengo nada contra los abstractos, pero si hay que andar explicando mucho… y bueno… no era lo que nosotros hacíamos. Acá el criterio era te gusta o no te gusta, *no éramos teóricos*… ni la gente tampoco. ¡Y ojo! Que el gusto es una cuestión de modas pero también hay ciertas cosas que son universales, que no tienen mucha discusión… bah… a mí me parece… es lo que uno

[10] *Codito* y *careta*.

> puede observar en el contacto con el público, con los comentarios… acá la gente se quedaba charlando y uno saca conclusiones… también me gusta leer…

Una posición particular y un saber que juega a los matices entre la humildad "desautorizada" y la fuerza del sentido común, universal, macizo, indiscutible: los gustos universales apuntan hacia aquello que puede ser vendido. Una galería hace un cálculo relativo a cuál es el sitio donde se vende arte, no el lugar donde deban debatirse los principios teóricos acerca del arte. Quien compra arte hace un cálculo relativo a cuál es el sitio donde es más redituable invertir: "10 cm más de auto" o una obra de arte no dejan, para el sentido común, lugar a dudas: 10 cm más de auto.

Sobre la relación con otros sectores de la cultura señala:

> Bueno, muy bueno… los escritores, los periodistas, los músicos… había una movida fuerte y se organizaban actos culturales para las inauguraciones. Ahora… los pintores entre sí… *el círculo del pintor es muy envidioso*, no son amplios… no son sinceros…

Y ese sistema de valores fue definido magistralmente por nuestro informante con sus *10 cm más de auto*, el *codito* y la *careta* de los mendocinos Tal vez esa era la escala de una sociedad en ascenso económico y cuyos parámetros de valoración no son los legitimantes de una sociedad como los franceses de Bourdieu.

También la observación sobre la ENVIDIA en el círculo del pintor es un hallazgo más que interesante y que nos proporciona una hipótesis sobre por qué no llegó a funcionar tal despliegue de energías individuales.

Proteo: una distancia política

Marta Migliavaca, Ninín, es la viuda del pintor Enrique Sobisch, fundador de la Galería Proteo. Es profesora y traductora de inglés, reside en España. Una circunstancia familiar la trajo a su Mendoza natal y esta fue la oportunidad en que nos encontramos. Le interesó compartir sus recuerdos, se emocionó con ellos, y nos dio su visión desde la posición de una esposa que apoyó a su marido pero que no intervino en la actividad. Su mirada es abarcadora y comprensiva del mundo cultural de la época y aportó puntos de vista muy apasionados y apasionantes. Reconstruye en su relato los tiempos heroicos, los "orígenes" del campo ligados, en su narración al itinerario cumplido por quien fuera su marido.

> A partir de los estudios, en la Escuela Provincial y en la Universidad, él decide… decide partir. . Aquí en (muestra un rollo de fotografías) la pintura de él se notan mucho las influencias todavía. Me imagino que lo que buscaría sería su propia identidad, su propio estilo y entonces,…, decide irse de viaje a México……. mirá, el participó en esa época… él participó en la *campaña publicitaria*, gráficamente ¿no? de

Frondizi (que) le prometió el oro y el moro a él y a muchos *pintores mendocinos que trabajaron en la campaña*, bueno… pero como siempre sucede… pasó el tiempo y… Enrique dijo "Yo me voy México" y juntamos los dineritos que teníamos y sacamos… sacó pasaje él para allá. Allá vivía una hermana de él, casada con un cantante, Daniel Riolobos… Un hombre con una voz extraordinaria. Bueno, le habían prometido que lo iban a ubicar, a Enrique. El día que él partía… él partía a Méjico a la noche. A la tarde llega un cartero especial con una carta de Frondizi, donde venía un pasaje para el lugar donde él quisiera. Un pasaje… entonces me dijo así: "Mire trate de que este pasaje pase a Ud. Nosotros teníamos los dos chicos ya, es decir para que Uds. me puedan acompañar… Bueno, dejé los chicos con mi madre, me fui a Buenos Aires, y estuve haciendo antesalas… y al final conseguí que ese pasaje fuera para mí… y la familia entera viajamos a México. Él llegó antes y encontró que las promesas… no se cumplían… entonces llegué yo y… bueno, me tomaron a mí de bibliotecaria. No era ninguna cosa extraordinaria, pero era un comienzo. Y él se fue directamente al diario *Excelsior*, *La Gaceta*, *La Gaceta Cultural*, los diarios más importantes de allí de México y en una ocasión le pidieron que hiciera *de ilustrador* de… *retratista*… Y le dieron una semana de tiempo para que presentara el trabajo. Él tenía una gran facilidad para el dibujo… y al día siguiente ya tenía hecho el trabajo… inmediatamente lo tomaron ahí, en el Fondo de Cultura Económica…. Allí se reunió con gente de muchísimo valor, ahí estaban… Ezequiel Martínez Estrada… Héctor Tizón… Vicente Rojo, Emmanuel Carballo, es decir había un grupo de intelectuales… Y él estaba… pero… feliz!

Bueno, el ambiente en México lo *shockeó*. Es decir, un país con una raíz indígena tan diferente de la europea que nosotros tenemos que le abrió los ojos para muchísimas cosas. Estudió, hizo cursos de toda la *cultura precolombina, estudió tipografía, viajó*… y tuvo muchísima repercusión la pintura de él, siendo que en ese momento estaba… a ver… en una figuración abstracta… Bueno… le sacaron muy buenas críticas, es decir se le abrieron las puertas de México DF… lo invitaron a exponer en el Museo de Arte Moderno… no… a ver… si se llama… Bellas Artes, creo… en una exposición individual. En las galería Tuczó, en Génova… galerías muy importantes… también había una… Aportaciones Universales a la Pintura Mexicana. Lo invitaron a exponer a Estados Unidos y es evidente, que cada hombre tiene su tiempo porque *no quiso quedarse en México, siendo que tenía muy buena repercusión de él*. No se quiso quedar… no sé pienso… habrían motivos internos que lo hicieron volver. Así que *estuvo dos años y volvió aquí* entonces… *venía con un bagaje muy importe*. Entonces aquí lo primero que hizo fue fundar la galería Proteo.

La trayectoria de Enrique Sobisch, que descubrí a través del seguimiento que de él hizo el diario *Los Andes*, es una épica, diría modélica. Cumple cada uno de sus pasos: los desengaños, el viaje, los trabajos como pruebas a superar, el triunfo del héroe y el reconocimiento

de su valor y la vuelta esperanzada con un bagaje de deslumbramientos, la revelación de un mundo recién descubierto que quería comunicar. Para ello, enlaza con la cadena de Galerías Proteo, una forma de establecer una continuidad entre aquel mundo y su tierra. El diario, a través de su amigo Antonio Di Benedetto, le provee toda la cobertura expandiendo sus exaltadas miras.

> (…)El empuje que traía de México, la Galería Proteo… la conexión que había quedado con esa galería… de que en Mendoza la parte artística tuviera relevancia… (porque) había un movimiento artístico importante.) Entonces él con un entusiasmo increíble alquiló un local en… la Galería Tonsa, sí, y entonces allí empezó con exposiciones colectivas, después con individuales. Te diría que hizo un *esfuerzo titánico*… porque aquí habían ya galerías… establecidas y que *no cobraban al pintor* una cuota, sino que invitaban ¿no es cierto? *Pero se quedaban con obra*. Y aquí vienen todas las colecciones… que existen ¿no? En Mendoza… bueno… pero *Enrique no quería* y tampoco quería cobrar. Además *el gremio de los pintores no era… bueno… nunca ha sido*… (risas) entonces hizo… trabajó pero muchísimo. Cuando vio que la *galería no respondía económicamente* empezó a dar cursos, conferencias, charlas… Tuvo muchas satisfacciones pero también muchos inconvenientes… cuando fue director de la galería.

Los problemas del héroe comienzan desde su contradictoria y utópica concepción: instala una galería en el núcleo comercial más fuerte y moderno de la época, pero no quiere cobrar ni el espacio ni quedarse con obra, a su vez se hace cargo de todos los gastos propios del local más la impresión y el envío de las invitaciones, el vernissagge; no puede imprimir catálogos por los costos, tampoco lo hace el artista. Su omnipotencia le hace redoblar sus esfuerzos para mantener su emprendimiento. Era que su divorcio de los aspectos económicos era una posición política, una distancia insalvable para sus propios valores:

> (…)*Todo, todo, todo… corría por cuenta de Sobisch.* Respecto de sus propios cuadros Enrique siempre tuvo *una posición política* que pensó que *la obra tenía que llegar*, tenía que llegar ¿no es cierto? Y mientras *más barata estuviera más fácil llegaba*, es decir que nunca cobró muy caros sus cuadros, contrariamente a lo que yo pienso que un artista está poniendo una totalidad en un cuadro y que hay una historia muy larga detrás de cada cuadro y que por lo tanto hay que respetarla desde el punto de vista económico también. Ese es mi punto de vista.
>
> En Mendoza, sí… sí… inclusive llegamos a tener unas prebendas que no esperábamos, por lo menos él no esperaba… y decía… ahí es donde él cambió… cuando… *le empezó a ir demasiado bien aquí* en Mendoza dijo: "*esto no me conviene* como pintor, me voy a Buenos Aires, .. nos vamos a Buenos Aires", es decir… casi te diría, no sé si es una *huída al éxito* o es… temor al éxito… no sé… eso nunca me lo contó… pero … pero no…

(…)Sí. Sí. El se fue de Mendoza porque no… porque… le estaba yendo bien, habíamos comprado un coche. Y eso para él… yo creo que él fue… *el último bohemio*… bohemio de la pintura… Mirá, el último cuadro que pintó se llamó *Homenaje a la utopía* que lo presentó en el Gran Palais, es decir *siempre fue un utópico*, siempre… ¡en todas las cosas que hizo! Y mirá… hago mal en hablar yo así de él, porque parece que estoy haciendo una… a ver… una apología…. Yo sé que estuve al lado de un hombre grande en ese sentido, sí.

(…) Y con respecto a los demás pintores *se respetaba el precio que el pintor fijaba*.

(…)No, nunca eran elevados… Yo te digo… *era una patriada*… lo que se llama una patriada… esa galería…

Proteo es entonces una galería que tiene una posición política respecto del arte. Por eso se esfuerza en que el arte llegue a todos, huye de las convenciones burguesas del éxito en función de sus ideales románticos. Obstáculos, derrotas, impedimentos no hacen huir a Sobisch. El éxito, en cambio, lo orienta hacia otros rumbos.

Ante la pregunta por el precio de una obra y el salario docente, la entrevistada responde:

(…) Sí, sí… para comprar un dibujo… porque el dibujo ha sido menos valorizado que el color ¿no? Sí, para un dibujo tal vez sí. ¡Claro pero yo tenía como 40 horas semanales! (risas) así que mi sueldo era elevado… Ahora… después en Buenos Aires los precios, bueno, a medida que el artista va acumulando saberes el cuadro va subiendo de precio. Pero nunca, nunca… siempre, *siempre peleamos con respecto a los precios de los cuadros* porque el siempre tiró a menos y yo siempre tiré a más. No sé… me da la sensación de que *estás comprando la historia de una persona*… la trayectoria de una persona… y si esa persona es buena… talentosa digamos… Estás comprando una cosa para toda tu vida… estás comprando más que una alhaja, que la tierra, más que… Y él siempre dijo: "el día que yo *tenga mucho dinero voy a hacer inversión en cuadros*… No… *jamás compraría un departamento*, un piso, ni invertiría en tierra, en joyas ni en nada… en cuadros, en cuadros." Y varias veces estuvo bien cerca de grandes, de grandes cuadros… Groz por ejemplo, sí. Ya te digo, con respecto a la parte económica… es que habría que hablar de la parte psicológica de él y a él no le gustaba. Él quería que se hablara de él con respecto al resultado de la obra y no de motivaciones, no. Era muy tajante con respecto a eso, *quería solamente hablar de obra*. Cómo había llegado a eso, que era la intención que había en esa obra… y bueno… expuso en Estados Unidos, también, donde los cuadros tienen otro mercado, donde el mercado es totalmente diferente.

(…)Ya te digo que *daba conferencias, escribía* en revistas, *dibujaba* en revistas, *ilustraba en revistas*… fue *escenógrafo*, fue director de cine… pero de *cine más bien publicitario*… es decir todas las ramas que estaban conectadas con la pintura, te diría que las tocó todas. Hizo un, por ejemplo, un libro que… ese lo hizo en Méjico… para

> bibliófilos… de una poetisa Louise Labé que… era una poetisa me-die-val! Una mujer que hacía poemas en una época… bueno… Y él *hizo litografía*, él ilustró entero ese libro. Es decir que siempre *tocó… a ver… todas las ramas consecuentes con su pintura, inclusive en el taller, tenía alumnos* (…)

Ninín delinea en unos pocos párrafos una vida esforzada y azarosa, enemiga del éxito que ¿a su pesar? tenía el pintor. Ya que cuando exponía en otras galerías vendía y mucho.

> (…)Bueno yo te conté que en una exposición de Patiño Correa, se vendió el día de la inauguración toda la exposición. Fue realmente una cosa para tener en cuenta. No siempre pasa. Pero en general *Enrique vendió bastante*. *Siempre*. Más el dibujo que el color. Pero… después… en España las cosas cambiaron… se hizo realista… entró dentro de un realismo mágico… un movimiento que fue muy corto pero muy intenso… y eso produjo… no sé… un cierto movimiento económico… Pero te diré, que en la vida económica de Sobisch *DONDE MÁS FLUÍDA FUE, FUE EN MENDOZA*… sí… cada vez que se ha movido del país ha hecho cola y empezó de nuevo. ¿te das cuenta? *Nunca entró por la puerta grande*, no quería. Decía que los méritos se reconocen. Ël por ejemplo exponía todos los años en el Gran Palais con un grupo que se llamaba el Grupo Español y el era el director y exponía junto con sus alumnos. ¿Te das cuenta? Entonces viajaban a París y todos los años se hacía una muestra.

El prototipo de estoicismo, de desapego de los bienes materiales que configuró Enrique Sobisch nos da pautas para pensar y reconocer una generación y los valores de una época de transición: empuñar la cultura como un desafío crítico a los valores burgueses y al consumo, desafiar la idea de éxito aún cuando era posible. Su intransigencia con lo fácil, siempre en busca de nuevos desafíos, lo llevó a abandonar su galería cuando florecía, su país en una época de bonanza y buscar el exilio voluntario. Pero su versatilidad, pone sobre el tapete la serie de posibilidades que un artista plástico tenía para ganarse la vida con su oficio. Abordó todas las ramas conectadas con la pintura: desde la publicidad gráfica, la campaña política hasta el taller de maestro.

Consonancias y disonancias

A través de los relatos de nuestros informantes hemos recorrido una parte de ese mundo de la plástica mendocina de los 60, y en sus voces se dejan escuchar mitos y sueños de una época. El tiempo transcurrido funciona como un filtro selectivo que permite reconocer las ideas del pasado en el presente y que supone una perspectiva de doble sentido.

Aquello que se recuerda del pasado se vincula a menudo con elementos del presente que lo hacen significativo. El tiempo transcurrido, a la vez proporciona patrones de evaluación y comparación.

Es necesario tener en cuenta, además, las posiciones diferenciadas en el campo para comprender cómo los diferentes ángulos de mirada proporcionan perspectivas distintas del juego en cuestión.

Mientras Suzette es a la vez galerista, consumidora, marchand y público adecuado; Pedro es un pintor; Luis es un empleado de comercio dueño de una saludable perspectiva periférica y Ninín, una compañera de ruta, actora que padeció las inclemencias de su posición, a la vez que observadora privilegiada de la trayectoria de un artista y galerista.

Los lugares desde los cuales la historia transcurre para cada uno/una de ellos ilumina aspectos diferentes. Por un lado, ciertas ideas comunes permiten que los juicios tomen ciertos derroteros y por otro, esa selectividad da lugar a ensoñaciones. Pero su valor reside en que desde un presente observable se puedan extraer, a esta luz, los elementos interrelacionados de alguna manera verosímil. Y así encontramos esas consonancias y disonancias.

Si una idea fuerza planeó entre los entrevistados fueron los valores culturales como opuestos al interés económico. Las preguntas de la entrevista apuntaban fuertemente a encontrar las historias económicas, es decir las relaciones de los actores con el sustento material que podría traducirse en fuentes de financiamiento y políticas de precios, estrategias para vender sus productos, ya que ingresaban a un negocio atípico pero negocio al fin, donde algunas premisas organizativas y contables debían regir. Con sus matices, cada caso presenta una impugnación a la ganancia como disvalor y eleva al grado máximo esos supravalores culturales que pueden resumirse en el neologismo (con rasgos de ideologema) acuñado por Suzette: "culturar a Mendoza" una especie de "misión salvífica": introducir a sus contemporáneos en el gusto por la adquisición de los productos artísticos locales. Cada uno de nuestros informantes pone de relieve el singular momento cultural que se vivía, pero tenía la percepción de que "los otros" no lo notaban y que "la gente" no compraba productos artísticos: "un cuadrito por mes y en cuotas".

- dificultad en las ventas
- falta de rédito de la actividad
- esfuerzos no compensados

Son las lamentaciones unánimes, una especie de coro plañidero, el llanto ante la incomprensión de seres insensibles ante los "esfuerzos titánicos" por introducir tan difícil mercancía como era el objeto artístico. Mercancía que por otra parte, ninguno quiere considerar como tal y por ello la negativa a reconocer:

- estrategias de venta
- política de precios
- algún tipo de ganancia

Pero las contradicciones comienzan a emerger:

- ¿no son estrategias de venta: las ferias de pequeño formato, la venta en cuotas, el dejar un cuadro para que el cliente adquiera *rapport* y termine quedándoselo?
- ¿no son políticas de precios el contemplar el poder adquisitivo de los probables clientes para adecuarlos "al bolsillo"?

Tal vez el tema de la "ganancia" es el más conflictivo ya que las idiosincrasias personales pasaban por una variada gama: desde la insostenible omnipotencia de Sobisch y Patiño, que se hacían cargo de todos los gastos (incluido el alojamiento de los artistas foráneos como en el caso de Suzette), hasta el esquema cooperativo de los artistas del grupo Numen que minimizaba los gastos al distribuirlos y buscar auspicios. De nuestros entrevistados, el único que no niega el carácter de negocio y que se administraba con una contabilidad de pautas claras es el empleado-marchand de Rubinstein. Acepta que se autosostenían con las ventas y que como ganancia les quedaba la trastienda con posibilidad de comerciarla en otras plazas.

"La vergüenza persigue al comercio y la culpa a la propiedad" dice Mary Douglas y esta vergüenza en el caso del comercio de arte en Mendoza, del que se reniega en pos de objetivos que "más allá de lo material"

- un nuevo modo de vida
- la amistad por sobre todo
- la patriada
- la huída del éxito (económico)
- la importancia de la difusión
- la trascendencia nacional e internacional
- el conocimiento e intercambio cultural

Sin embargo, según los testimonios la clase media SÍ COMPRABA OBRAS DE AUTORES MENDOCINOS: los médicos, eran al parecer los mejores compradores y también los arquitectos como difusores e inductores de compras de sus clientes. El dibujo y la serigrafía, así como la cerámica, la pintura de pequeño formato. Compras poco ostentosas, por eso casi invisibles en los contradictorios recuerdos de nuestros informantes. No eran las *grandes firmas*, era el cuadro del amigo, ese pintor que encontraba todos los días en el café o en el barrio, o en la escuela como profesor y a cuyas inauguraciones concurría como señal de fidelidad, no era *La-Historia-del-Arte* adosada en un lienzo o un papel.

¿Y el precio? ¡De eso no se habla! No se debe mezclar los negocios con la amistad. Por eso la "economía de bazar" ese laberinto donde se pierden los rastros, donde el secreto es el mejor escudo, donde las negociaciones son tan informales que no queda ningún registro, donde el lamento es la mejor manera de ocultar ¿la vergüenza de ganar algún dinerillo con el arte? ¿de hacer algún trueque ventajoso? Los trueques existieron y muchos: por electrodomésticos, por útiles para los chicos, porque "alguien quería una obra tuya y te ofrecía otra

cosa en cambio", pero ¿quién los registra como negociación? Ni la memoria ¡ah, sí…! es la respuesta y allí alguien se acuerda. Pero *Los Andes* publicó:

> En Los Molles el artista paga su entrada sólo con un cuadro (titular)
>
> La medida beneficia a los plásticos nacionales con una semana gratuita de vacaciones en el Hotel Terma Los Molles (…) deben acreditar méritos [L.A.02/03/63]

Cascarini, Reina, Gerardi, Spampinato, Vidal Jo y otros hicieron el trueque. También el imprentero Homero Pineda, apenas amanecidos los 70 blanqueó la situación: obra por catálogo –trato hecho.

Pero nos queda una pregunta central ¿el arte era un consumo de prestigio en Mendoza?, me siento tentada a responder que no, al menos no el arte local. Por más afanes que pusieron sus productores en introducirlo como tal, la moral vigente no lo permitía ni el Gran Relato Ninguneador, tampoco.

Las galerías no fueron un negocio porque se jugaba a perder. Perder era mucho más honorable que ganar, más heroico, merecedor de la "Orden del Tornillo" emblemático premio para los "locos" que acometían la empresa. Confesar una ganancia es una especie de deshonra, una vergüenza insoportable.

En cuanto al público comprador, no parecía asumir como consumo suntuario el comprar el cuadro de un amigo. No pagaban precios disparatados, no parecía haber ninguna predisposición para ello pero, sí eran accesibles, se vendía aún en lugares tan insólitos como un remoto departamento del sur provincial.

¿Cuál parece ser el elemento común que sostiene a los integrantes del campo, esa racionalidad "otra" que supera el interés material? En el interés por la acumulación de otro tipo de capital, el capital simbólico, que es percibido como aquello por lo cual se compite, el merecedor de la "Orden del Tornillo", está la "illusio" que, como diría Bourdieu es la lógica soterrada que mantiene la creencia en la legitimidad del campo.

Es importante aclarar que la emergente clase media no estaba "educada" para consumos ostentatorios y los propietarios de "objetos conspicuos" no podían asignar a éstos un valor en términos de dinero sino de afecto, historia, tradición.

El valor de las cosas materiales estaba ligado a una densa trama que velaba la mercancía haciendo posible una economía de intercambio tipo bazar acorde con las pautas de lo que podríamos llamar una mezquindad conspicua en estilo local.

Los relatos de estos protagonistas nos informan de la vida de las cosas, de los valores asignados a los objetos, los imaginarios, en fin: el juego profundo. En la constitución de las galerías de este período, donde la percepción es que *no se vende,* cada uno rescata esos valores culturales y se resiste a admitir algún tipo de ganancia material.

Un Salón de Arte con el Nombre del Pintor Lino E. Spilimbergo

El 21 del mes en curso se abrirá en nuestra ciudad una nueva galería de arte. El hecho es especialmente importante y destacable por la escasez de éstas y por la efímera vida —muy útil la de algunas— que tuvieron muchas de las precedentes. Es una cuestión siempre reconocida, que Mendoza, observa un crecimiento muy unilateral. Económicamente potente y moderna, en las artes adolece una general apatía que se atribuye a causas muy diversas pero existentes al fin.

Para hablarnos del proyecto que se halla a punto de concretar estuvo en esta redacción su propietario y principal organizador, el doctor Alberto Patiño Correa.

En primer lugar nos dijo que la galería llevará el nombre de Lino Enea Spilimbergo. "En tal denominación —expresó— hay un reconocimiento a su labor en la pléstica nacional y además el testimonio de una amistad personal y admiración artística de muchos pintores de nuestro medio que fueron sus alumnos. Spilimbergo nunca visitó Mendoza, sin embargo, tiene su ambiente. De ahí la denominación".

"Se trata —agregó— de una sala, ubicada en 9 de Julio 1146, que se verá presidida por una escultura de Spilimbergo, una cabeza, que nos ha facilitado el maestro Lorenzo Domínguez. En la instalación y decoración trabaja un grupo de jóvenes con quienes colaboran dos conocidos artistas de nuestro medio, Sergio Seres y Orlando Pardo, que aportan su voluntad y experiencia. En cuanto al sistema de iluminación, a cargo de especialistas, comprende un gran "plafond" que proyecta luz indirecta en las paredes, dejando en sombra un cono central que es el que corresponde a la zona del espectador.

"La primera exposición se llevará a cabo en la fecha indicada. Estará integrada por unos quince óleos de Azzoni, Abel y Gil. Posteriormente, en fechas a establecer, se presentará la mayoría de los autores consagrados de Mendoza, de quienes hemos tenido ya la formal promesa. Mientras tanto, realizamos gestiones en Buenos Aires, Córdoba y provincias del norte del país para próximas exposiciones. Para ello contamos con intermediarios vinculados a los principales círculos plásticos de esos lugares. En Córdoba, por ejemplo, el profesor Alfredo Cahn —que vendrá a nuestra inauguración— nos servirá para un intercambio efectivo mediante la galería Gutiérrez y Agüero, que él dirige".

Al finalizar el doctor Patiño Correa dijo: "Se trata de una aventura, pero es una aventura necesaria. Hasta ahora más gente de lo previsible y proveniente de los más diversos sectores ha prestado su apoyo. Además contamos con la presencia de hombres como Sergio Seres y Azzoni que poseen un sólido prestigio y se mueven con un entusiasmo contagiante".

La apertura de la Galería Lino Enea Spilimbergo. Bautizada con el nombre de un artista en vida, el anuncio de su apertura es considerado por su dueño como "una aventura necesaria". (Nota en *Los Andes* - febrero/63) (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

UNA NUEVA GALERIA DE ARTE

Una de las salas de la galería Proteo, habilitada con una muestra de óleos y dibujos de Enrique Omar Sabisch y otra colectiva con obras de Delhez, Gascarini, Amaguai, Pepa, Escaps y Trasclaera. La inauguración, a través de su concurrencia, señaló el interés que ha provocado en el medio artístico. Está en el edificio Tozas.

Inauguración de la Galería Proteo, dirigida por Enrique Sobisch. Se ubicaba en el corazón comercial de Mendoza y se desmarcaba en el medio como "la opción contemporánea". *Los Andes*. Julio/61. (Registro de Diego Campóo. Colección de la autora)

"Ninín", óleo

VALOR ARTISTICO EN LA EXPOSICION DE SOBISCH

En el salón "Lino Eneas Spilimbergo", 9 de Julio 1146, funciona una muestra de Enrique Omar Sobisch.

En primer lugar, nombramos la colección de dibujos que ha dedicado a un amigo muerto en juventud, identificando su homenaje con estas palabras de la Elegía Primera, de Miguel Hernández: "Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del caricaturesco de una imagen "fin de siglo". Un buen fondo texturado —quizá un comentario de carácter— acompaña el retrato de la esposa, "Ninín".

Restan "El artista encastillado" y "El orfiico aficionado", piezas de naturaleza anecdótica. Los que ven esta última se darán cuenta del alto nivel de fimura en que se encuentra la veta satírica de Sobisch.

Ninín, óleo de Sobisch, retrata a su entrañable compañera. "Un buen fondo texturado –quizá un comentario de carácter– acompaña el retrato de la esposa". Aunque la nota no está firmada, el aventurado comentario y la poética soltura delatan al escritor y director de la Sección Arte, Antonio Di Benedetto, amigo personal de la pareja. *Los Andes*. Noviembre/64. (Registro de Diego Campóo-Colección de la autora)

"En la cocina", de Roberto Azzoni.

UNA SALA DE ARTE SERA INAUGURADA ESTA NOCHE

Hoy, a las 20, en 9 de Julio 1014, será inaugurada la sala de exposiciones Patiño Correa con una muestra del pintor Roberto Azzoni.

Las obras que la integran son: "Suelo desnudado", "El río", "En busca de agua", "Ritmo vegetal", "Remanso de la espesura vegetal", "Cazador insólito", "Dos figuras", "Frondosidad vegetal", "Gallo muerto sobre la mesa", "El canal", "Figura de perfil y pájaro", "Muchacha del páramo", "La casa en el bosque", "El mate de plata", "De regreso", y "Figura sentada".

La sala que hoy se habilitará ha sido constituida dentro de un amplio local de diecisiete metros de fondo por cuatro y medio de ancho. Las paredes y el techo están revestidas por una substancia especial para asegurar el mayor aislamiento posible. Con ese mismo fin, el piso ha sido recubierto de mullidas alfombras.

"Se ha querido dar —explicó su propietario, doctor A. Patiño Correa a un cronista de LOS ANDES— amplia comodidad al visitante, de manera que los ruidos de la calle no penetran a la galería".

Un sistema de aire acondicionado y la iluminación controlada, completan la serie de comodidades que hacen del local uno de los mejores del interior.

Por otra parte se ha firmado un contrato con la Art Gallery, que permitirá que artistas locales puedan exponer en salas de Buenos Aires y en otros lugares del continente.

El hecho, de concretarse, abrirá un amplio campo a los autores de la región ya que posibilitará que un mercado tan vasto como el de la Capital Federal pueda conocer la plástica mendocina.

Al margen de sus actividades específicas, la sala Patiño Correa realizará actividades vinculadas de una u otra forma con el quehacer artístico al que, según el propietario, se trata de fomentar por todos los medios.

ARTESANOS DE MENDOZA EN DOS GALERIAS

Las galerías de arte "Patiño Correa y Galería 3", informan a todos los artesanos del medio que podrán exponer en sus salones a partir de la fecha y hasta fin del corriente año.

Tal convocatoria es en virtud de la proximidad de las fiestas, ocasión que estiman propicia para la venta de sus creaciones. A los efectos indicados deben presentarse los días hábiles en 9 de Julio 1014, de 16 a 21.

Feria de Navidad

Los propietarios de galerías "Patiño Correa" y "Tres" anunciaron que dará comienzo el 7 la tradicional feria de Navidad.

Con tal motivo invita a los artesanos a exhibir sus obras en ambas salas.

Los interesados deberán dirigirse todos los días hábiles galería Patiño Correa, 9 de Julio 1014, de 16 a 21.

Las ferias de Navidad - Las artesanías como regalo navideño (Anuncios en diarios *Los Andes* y *Mendoza*, diciembre/71) (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

La muestra de Azzoni en la inauguración de Galería Patiño Correa. El pintor olvidado es rescatado y puesto en valor por el galerista. *Los Andes*, Marzo/68. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

"EN EL BOSQUE", acuarela que Joaquín Tejón expone en el Quinto Ciclo de Exposiciones de la Galería de Arte Rubinstein, de Mar del Plata. Tejón, que hasta el momento efectuó 18 exposiciones individuales, se ha hecho acreedor a importantes distinciones

Exposiciones

Se inauguró en los salones de la Galería de Arte Rubinstein el quinto y último ciclo de exposiciones correspondientes a la temporada estival 1967-1968. En esta oportunidad exponen sus obras dos meritorios artistas plásticos: Joaquín Tejón y Joaquín Esteva Jano.

El primero, nacido en Málaga (España), estudió y egresó de la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, provincia donde reside actualmente. Hasta la fecha efectuó 18 exposiciones individuales en distintas ciudades del país, habiendo obtenido importantes distinciones, entre las que figuran: 1º Premio Adquisición en el II Salón de Primavera de San Rafael, en 1949; Premio al Mérito, Tercer Salón Bienal de la Municipalidad de Mendoza, 1949, culminando en el Primer Premio Adquisición, Acuarela, en el Salón Primavera del Museo de Bellas Artes de San Rafael, el año pasado.

Joaquín Esteva Jano, también de origen español, inició sus primeros estudios en Barcelona, siendo discípulo del profesor Pedro Gorro, y en los talleres de la estatuaria religiosa de Olot, en Gerona, aprendió la técnica del dorado. El sistema que actualmente emplea, orcicol (por los tres elementos fundamentales que usa: oro, cincel y color), es el resultado de una larga búsqueda expresiva que le permitió encontrar una variante en la elaboración del dorado, que aplica en la mayoría de las piezas que realiza. Esteva Jano expone 25 trabajos, entre los que se encuentran cofres, jarrones y potiches.

La habilitación al público de ambas muestras se ha fijado hasta el 30 de abril, diariamente de 17 a 21 horas.

Prensa de Galería Rubinstein en *Clarín*. Exposición de Tejón y Esteva en la filial de Mar del Plata. *Clarín*, Buenos Aires, Abril/68. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

SOBRE PERAS Y OLMOS

Se desconoce si por falta de solvencia en los interesados, o por un pasivo demasiado elocuente, Galería Spilimbergo (R.I.P.) no se vende. ¿Comprará Mendoza una galería, cuando no ha sido capaz de comprar cuadros?

QUEDARSE ES MORIR UN POCO

En "Galería Sobreviviente", un dibujo pegado al otro y 9 chapas batidas diseminadas informalmente, reclaman un cartel que diga "Liquido urgente por trasladarme a otra ciudad".

Las obras pertenecen al ex ingenuo José Bermúdez, que vende todo para mudarse a Buenos Aires. Los trabajos son buenos, el artista es bueno, los reyes magos no existen. Adiós, Bermúdez... saludos a Alonso.

Spilimbergo (R.I.P.) Nota mordaz sobre la falta de liquidez de los galeristas y la falta de compradores. *El Cronista Comercial* (s/f). (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Mendoza, 25 de febrero de 1969.

Señor
Enrique Sobisch
Mendoza 2321
3er piso - Dto. C
Buenos Aires

Querido Enrique:

Jueves o viernes de la semana que viene voy a Buenos Aires y te buscaré para verte.

La Galería inaugura en treinta días y supera todo lo calculado y hablado.

Date una idea: los gastos del año presupuestados, ya, superan los seis millones de pesos. La jugada es brava, porque el escenario es Mendoza, pero no me arredra: más vale vivir en un abrojal haciendo que dormitar la vida, sin dar ni ofrecer lucha.

Hablaremos.

Porque sos mi amigo, porque sos mi primer invitado, porque te quiero, porque los queremos.

Hasta entonces y un gran abrazo

Patiño

Confesiones de un luchador a su amigo Enrique Sobisch. Patiño no se arredra, pero las dificultades son muchas. Nadie como el pintor-galerista para entenderlo. Febrero/69. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Arte: una Cosa de Amor

Enrique Sobisch hizo sus estudios de pintura en Mendoza y tuvo como maestros a Sergio Sergi y Spilimbergo. Después de una intensa actividad y quehacer por el arte de nuestra provincia partió a radicarse en Buenos Aires. Ahora ha vuelto brevemente con su última exposición.

Recientemente Alberto Patiño Correas en un intento de rescatar a los pintores "idos" hizo un llamado a los plásticos mendocinos que han emigrado. Enrique Sobisch fue el primero en responder y por eso, desde ayer Mendoza vuelve a tener posibilidad de ver su trazo vigoroso y lleno de fantasía en su última exposición. Se tuvo oportunidad de entrevistar al pintor.

Sobisch habló acerca de sus pasos por el mundo de la plástica. Primero, por razones de escuela, incursionó por la figuración, en especial por su maestro Sergio Sergi y por Spilimbergo; luego pasó al cubismo, que desembocó en el informalismo; un nuevo cambio dio acceso a la tendencia abstraccionista y finalmente la vuelta a las fuentes; la figuración, que "es donde más cómodo me siento". Dentro de esta última variante se mueve en la línea expresionista.

Afirmó que el arte tiene una aplicación en la vida común, que debe ser utilitario y masivo, no tiene sentido hacerlo solamente para un sonáculo. Según él históricamente la pintura, a partir de la revolución francesa, tiende a la incorporación y socialización con el pueblo; de tal manera, ejemplificó, que una máquina de coser en esta época es una escultura, debido al cuidado de su diseño, a pesar de ser funcional; lo que hace, quizás, que no sea una creación en que se trata de un trabajo en serie.

Sobisch, desde que egresó en 1954, ha tratado de pasar por la mayor cantidad de experiencias posible, con el objeto de lograr una comunicación, porque, como dice, el artista es responsable y culpable del gusto que está formando, debido a esa misión es que debe cultivarse.

Setenta exposiciones individuales en Mendoza, San Juan, San Luis, Salta, Entre Ríos, Buenos Aires, Chile, México, Estados Unidos de Norte América y otros lugares hablan de una inquietud activa en catorce años, jalonados con conquistas como el Gran Premio de Dibujo de la Bienal de Mendoza del año 1964.

Actualmente hace dibujos e intenta aprovechar toda la experiencia acumulada en la estampa con una línea de trabajo directa y el uso de colores transparentes y brillantes. Por eso todo lo que expone en la galería "Patiño Correas" es como él dice "nuevo y reciente". Se puede encontrar, de cualquier manera, las influencias más recientes en su nuevo estilo en los pintores japoneses Utamaro y Hokusai; este segundo en especial llamó su atención. Hokusai se inició en las técnicas tradicionales como simple copista, pero con el tiempo y luego de recorrer todo el país, fue redescubriendo y superando todas las formas y estilos occidentales hasta el mismo impresionismo, de él Sobisch dijo que "pretendo aprender un poco, no sólo del aspecto creativo sino técnico", porque además, según su opinión, "el arte debido a la constitución del hombre se repetiría otra vez con sus mismas tendencias y sus hallazgos", cada vez que la humanidad inicia su experiencia cultural volverá a reencontrar su arte.

Acerca del Torcuato Di Tella y unas recientes declaraciones sobre "la muerte de la pintura", sostuvo que el director del instituto debe ser empresario de pompas fúnebres y el mismo tendría que ser el que concluya al sepelio con su técnica vieja del cubismo de 1901.

La creatividad necesita de un ambiente creativo, un arte social precisa comunicarse y para ello hay un aspecto económico, por eso su éxodo de Mendoza hace dos años.

Antes de irse habló sobre su experiencia diaria con los pinceles "es como ponerse de novio con una tela: es una cosa de amor y experiencia donde uno nunca sabe cómo va a terminar el romance".

El arte: una cosa de amor. Sobisch radicado en Buenos Aires, responde al llamado de Patiño Correa para exponer en Mendoza. *Los Andes* Marzo/69. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

SE ENTREGO EL PREMIO "LA FIGURA DEL MES"

Por cuarta vez, la galería Patiño Correa hizo entrega de la estatuilla representativa de un cóndor, diseñada por Chipo Céspedes, que simboliza haber sido señalado como **La figura del mes**. Correspondió a la doctora Delia Villalobos, pues el jurado reunido expresamente para indicar quién se había destacado como la persona responsable del hecho cultural más importante del mes de setiembre, así lo entendió. La decisión de ese jurado menciona a la doctora Villalobos por "la labor desarrollada en su carácter de directora del Museo de Arte Moderno de Mendoza, en la organización y realización del Primer Salón Nacional del Grabado, cuyos premios fueron concedidos en el mes de setiembre". Por otra parte, y también por unanimidad, se otorgó un voto de aplauso a la señora Mika Vicchi de Reboredo por la labor que cumple en la Asociación Amigos del Teatro.

La doctora Delia Villalobos recibe la estatuilla de manos del doctor Patiño Correas.

Cultura y derechos

En el acto de entrega de la estatuilla habló en nombre del jurado el Sr. Honorio Barraquero, que sintetizó la labor cumplida por la persona galardonada con las palabras "deber, trabajo y justicia". Afirmó que "los antiguos veían el trabajo como algo degradante; para nosotros, en 1969, es una sublimación casi divinizante". "No quiero hablar —dijo el señor Barraquero— con razones particulares; la hija de quien fuera gran médico humanista demuestra que las inquietudes pueden satisfacerse cuando se tiene por norma un gran amor a la cultura y a los derechos ajenos".

La doctora Delia Villalobos agradeció esas palabras diciendo entre otras cosas: "Quiero sinceramente que este sea un homenaje al funcionario ejemplar que fue nuestro querido intendente Ricardo Milán y para mi padre, que tanto hizo en favor de la cultura de nuestro pueblo y del que en alguna medida me siento orgullosamente continuadora".

El acto contó con la presencia de cerca de un centenar de personas, entre las que figuraban algunas de las más representativas del quehacer cultural, artístico y científico de Mendoza.

Patiño Correa entrega de la estatuilla "Condor de Plata" a la Figura del Mes: Delia Villalobos. Diario *El Diario* octubre/69. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Dodge
Camiones Dodge

MARIO GOLDSTEIN S. A. C. I.

CATAMARCA 586 - Teléfono 12571 y 19604 - MENDOZA

Mendoza, 24 de Octubre de 1969.-

Señor:
Doctor Adolfo Ruiz Díaz
Presente.-

De mi mayor consideración:

En forma muy especial quiero agradecer a Ud. su labor como jurado en el "II SALON DE PINTURA MARIO GOLDSTEIN S.A.".

Me permito, también, acompañar un cheque por el importe de sus honorarios.

Pero por sobre todo, deseo expresarle mi viva satisfacción por haber contado con su valioso aporte, no sólo por lo que su nombre significa en la plástica local, sino también por el celo y jerarquía con que ha desarrollado su labor.

Hago propicia la oportunidad para saludar a Ud. con mi distinguida consideración.-

MARIO GOLDSTEIN S.A.C.I.

PRESIDENTE

CONCESIONARIO AUTORIZADO CHRYSLER

Remisión de pago a Adolfo Ruiz Díaz- un miembro del jurado del Salón de Pintura Mario Golstein. Octubre/69. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Catálogo de Alfredo Severino. Enero/70. Una de las jóvenes promesas del arte mendocino. Cloy Patiño compró íntegra su primera exposición. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Afectuosa invitación a Chipo Céspedes de puño y letra de Cloy Patiño. Abril/71. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Muestra de cerámicas de la familia Torrallardona. (sin fecha ni indicaciones, figura al final de una carpeta). (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Grupo Numen inaugura una exposición

Hoy, a las 20.30, en Galería Patiño Correa, 9 de Julio 1014, será inaugurada una muestra de 24 pinturas pertenecientes a integrantes del Grupo Plástico Numen.

Componen ese grupo Américo Arce, Luis Berridy, Eduardo Callejón, Raúl Castromán, Angel Gil, José Martí, Julio C. Ovejero Segundo Peralta, Antonio Sarelli, José Scacco, Eduardo Sosa Gulfazú, José Vázquez y Pedro Zalazar.

Trabajos de esa agrupación han sido presentados en más de 100 salones colectivos y 40 individuales, tanto en provincias argentinas como en el extranjero: Chile, Uruguay, España, Israel y Turquía.

La galería "Sete Povos", de Río Grande do Sul los invitó a exponer en 1967. En 1968 enviaron una muestra al Art Center de la catedral de San Marcos de Salt Lake City, Estados Unidos.

En mayo expondrán en Buenos Aires, con el auspicio de las alianzas francesas de Mendoza y de la Capital. Para 1972 están invitados por el asesor del Departamento de Artes de Brasilia a fin de ofrecer una muestra en esa ciudad.

También han intervenido en el I Salón Trienal para Artistas del Interior del País, que se realizó en Buenos Aires, organizado por la Secretaría de Cultura y Educación de la Nación; el Salón XX Aniversario de las Naciones Unidas; el Salón de Artistas Mendocinos en el Museo Rosa Galisteo, de Santa Fe, etc.

Obras de los integrantes del Grupo Numen se encuentran en pinacotecas privadas y oficiales del país y del extranjero, así como en diversos museos.

La exposición en galería Patiño Correa permanecerá abierta hasta el 30 de este mes, de 10 a 12.30 y de 16.30 a 20.30.

Sobisch ilustrador de poemas. Otra alternativa del oficio. *El Diario* Octubre/70. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Réquiem para una Galería. Con una exposición colectiva los artistas asistieron a una ceremonia de defunción: el cierre de Patiño Correa. Los Andes Junio/72. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Grupo Numen en acción. Después de haber experimentado con su propia galería expone parte de los integrantes en Galería Patiño Correa. *Los Andes*, Abril/71. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

Quedó inaugurada la muestra de dibujos de Luis Ciceri

Galería Tres. En la tercera incursión en el mercado de arte apuesta en la inauguración al dibujo, expone Luis Ciceri. *Los Andes*, Marzo/71. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

PLASTICAS

ROSAS EN "PATIÑO"

Hoy a las 20.30 en galería de arte Patiño Correa, se habilitará una muestra de esculturas en hierro batido del relevante artista mendocino Roberto Rosas.

Diez piezas conforman la exposición que permanecerá habilitada al público hasta el 9 de setiembre en el horario de 9.30 a 12.30 y de 15.30 a 20.30.

Roberto Rosas nació en Mendoza en 1938. Cursó estudios con Roberto Azzoni, Sergio Sergi y Julio Suárez Murzal, en calidad de alumno libre de la Escuela Superior de Artes Plásticas.

Durante el corriente año efectuó exposiciones en nuestra ciudad, San Rafael y Buenos Aires. Recibió el premio adquisición en el salón Banco de Mendoza.

En el acto inaugural será servido un vino de honor.

"El niño de la vila", una escultura en hierro batido (soldadura) de Roberto Rosas, que inaugura su muestra hoy en galería Patiño Correa.

Las esculturas en hierro batido de Roberto Rosas van adquiriendo el estilo que lo caracterizará. Inauguración de una muestra en "Patiño". *Mendoza*. Agosto/71. (Archivo Suzette Kaiser-Lenoir)

La colección de una galerista. Suzette Kaiser, conserva una de las más completas colecciones de pintura de los 60 en Mendoza. Aunque algunas piezas se hayan dispersado, las obras reunidas dan testimonio de una época.

Reflexiones para un provisorio final…

Poner término a un trabajo en alguna medida exploratorio, en cuanto procura dar cuenta de las condiciones de emergencia de un mercado de arte en la Mendoza de los 60 no es una tarea sencilla. En buena medida porque el panorama abierto, la frecuentación de diarios, archivos, entrevistas, conexiones se presenta como la inauguración de una serie de nuevas vías por recorrer, de datos recolectados a la espera de diferentes posibilidades de procesamiento, de líneas que se extienden en el tiempo excediendo el período estudiado. En resumen: la labor realizada ha procurado algunas frágiles certidumbres y una serie de indicios prometedores de otras alternativas de búsqueda. Pero precisamente de esto se trata, de establecer un corte que permita alentar horizontes futuros de indagación.

Al abordar el mercado de arte en Mendoza de los 60 como un proceso económico y cultural, la idea –por así decir– economicista de la economía, ligada exclusivamente a las concepciones liberales, se muestra como un terreno cruzado de tensiones. El mercado no es sólo un lugar de intercambios de bienes – mercancías en el sentido positivista del término, sino que, por una parte los intercambios mercantiles pueden serlo de diversos modos que incluyen el trueque y el obsequio, aún cuando no circule dinero, y por la otra las cosas pueden, en su "biografía", ser investidas de valor y destinadas al intercambio. Estas y otras ideas, acuñadas a lo largo de años de reflexión y experiencia en el campo artístico me condujeron a trabajar sobre la base de una serie de ideas fuerza que han impregnado este trabajo:

- Considerar el anclaje temporal, espacial y sensible de los productos simbólicos teniendo en cuenta que los procesos materiales forman e informan la vida de los seres humanos.
- Revisar nuestra herencia intelectual para introducir cuestionamientos a ciertas naturalizaciones establecidas que funcionan como obstáculos a la hora de mirar nuestras prácticas.
- Flexibilizar los conceptos de mercado y mercancía como una herramienta conceptual útil para la lectura de prácticas que de otro modo, como alguna vez dijera Marx, continuarían presentándose como una suerte de jeroglífico indescifrable, amparadas en los principios de visión y división de nuestras sociedades, que escinden como espacios nítidamente separados el del arte y la economía.
- Considerar al consumo como un proceso que hace visibles los juicios acerca del arte a través de una sanción económica a la obra y por lo tanto al productor y hace visibles los procesos de clasificación de las personas. Es en esta valoración, donde se juegan las posibilidades vitales de los artistas y se definen los rumbos de su ubicación en el campo.

Bajo la hipótesis de que del mercado de arte en Mendoza no respondía a las características clásicas de un mercado liberal, sino que seguía los derroteros de un tipo alternativo de intercambio, lo que Cliford Geerzt denominó una "economía de bazar", adoptamos categorías de la antropología para analizar las prácticas que, en torno del consumo de arte se llevaban a

cabo en los años 60. Ello suponía la realización de una serie de tareas que de algún modo se hallan condensadas en este trabajo. Tanto las tareas de elaboración conceptual, tareas de búsqueda e interpretación de datos apuntaban a producir conocimiento sobre el ámbito local, acercarnos a sus mitos, intentando aguzar el oído a lo que esos sujetos de una historia cercana tenían para decirnos acerca de sus condiciones materiales de vida, de las posibilidades de las artes como trabajo y de la circulación de la producción artística como mercancías.

Encontramos por un lado el relato de la gesta cultural desplegado a través de las páginas del diario Los Andes, que de la mano de un enunciador privilegiado como lo era su director de la sección Artes y Espectáculos –el escritor Antonio Di Benedetto– contribuía a forjar la leyenda áurea con los artistas plásticos como argonautas en busca del preciado tesoro del reconocimiento nacional e internacional para sus obras. Todo héroe tiene su ayudante en una épica que se precie de tal, y allí entraban en escena los galeristas, dispuestos a sacrificarse para ayudar a los artistas emprendiendo el viaje temerario de implantar consumos inusuales, no habilitados por una tradición cultural construida sobre la mezcla entre el ascetismo y la austeridad de inmigrantes, donde el sacrificio y el ahorro eran los valores paradigmáticos; y la supervaloración de lo espiritual en desmedro de lo material propia de la ética católica, firmemente enraizada. A ello hay que sumar una juventud que compartía los nuevos valores políticos revolucionarios.

El escenario de la Mendoza exclusivamente agrícola, con su paisaje de bucólicas viñas se había dinamizado y convertido en esa "Texas argentina", rebosante de la energía producida por el petróleo, la utilización del agua, el uranio y las innovaciones tecnológicas introducidas en el campo del agro como de la comunicación. Pero estos tiempos dorados no carecían de conflictos, vinculados fundamentalmente con el espacio de las instituciones políticas. Una democracia débil, acechada por los periódicos quiebres producidos por los gobiernos de facto, ponía en los cargos decisivos casi siempre a los mismos personajes y mientras los organismos oficiales de cultura brillaban por su ausencia, intrépidos actores acometían su propia, utópica aventura.

A través de los testimonios orales que fuimos recogiendo vimos delinearse el conflicto principal, que no se hallaba en las posibilidades económicas efectivas de una época de prosperidad, sino en la materialidad misma de las construcciones mentales, solidificadas en actos y prácticas, en las que nuestros personajes se habían forjado. La gran tensión se encuentra entre dos representaciones: la de la autonomía del arte, que atenta contra la comercialización, el precio, el consumo y hasta contra la institucionalización de la enseñanza, pues se supone que la obra procede del don, el talento, la inspiración. A ello se agrega la lógica centro-periferia que regula las producciones estético-simbólicas.

En los testimonios se pueden advertir permanentes contradicciones causadas por el conflicto no resuelto: tanto artistas como galeristas no pueden confesar sin vergüenza algún pequeño éxito económico, se rechaza, se intenta minimizarlo. Las galerías eran empresas culturales para ayudar a los artistas, y si daban alguna ganancia es que algo andaba mal. Era más honorable un honroso quebranto.

Realmente es difícil entender esta lógica ¿Por qué si las condiciones estaban dadas por una prosperidad inusual, si se contaba con un aparato institucional complejo que cumplía los requisitos para la producción y circulación de la obra artística, el consumo era negado?

Es en este punto donde la biografía económica se revela como biografía culturalmente construida, y donde necesitamos internarnos en los significados conferidos socialmente dentro del sistema de valoración local, ya que las mercancías son un informe físico y visible de la jerarquía de valores existentes en una sociedad. Por eso el circuito cumplido por las cosas se conforma a una serie coherente y deliberada de significados, que las ubican como instrumentos de bienestar y de ostentación. El consumo está vinculado a la ostentación colectiva y a una sociabilidad republicana, austera e igualitaria propia de un país que se veía a sí mismo como "atípico" en el concierto latinoamericano, con una sólida clase media que descendía de los barcos.

Para estos mendocinos de los 60, recién llegados al mundo de los bienes, la ostentación colectiva a la que convocaba la sociedad de consumo de la edad de oro del capitalismo era la de las tecnologías hogareñas, el acceso a la vivienda propia y el automóvil que instauraban un estatuto de igualdad en la recientemente formada clase media y a la vez comunicaban la diferencia. Las formas de consumo son formas de enviar y recibir mensajes: los "10 cm más de auto" de que nos habla nuestro informante eran un mensaje más claro que un cuadro de un excelente pintor en el living, aunque el precio fuera el mismo.

Por otra parte en la tradición de las familias más antiguas tampoco la compra de objetos artísticos estaba instaurada como consumo ostentatorio. Dentro del repertorio de objetos considerados como más valiosos, ninguno singulariza una obra artística en especial. Había cuadros, sí, pero no La Obra sentida en su identidad totalizadora. Esa era una tradición ajena, aunque no desconocida.

Si por una parte los consumos conspicuos no estaban inscriptos en las tradiciones culturales de sectores medios en ascenso ni de antiguas familias dominantes, por la otra, los procesos de valorización situados espacial y temporalmente, y ahistorizados por una Historia del Arte con sede en los centros, jugaban una mala pasada a las producciones estéticas de una lejana provincia de un país periférico.

Buenos Aires tuvo con Romero Brest y el Di Tella la sensación de haberse acercado a los centros internacionales de consagración; Córdoba, con las Bienales IKA, encontró la empresa y los gestores que la pusieron en condiciones de competitividad. En Mendoza nada de esto sucedió: no se logró activar la vanidad suficiente en sus prósperos empresarios como para instalar el arte como consumo conspicuo, aunque un crítico como Julio Payró viniera a la provincia a apoyar la causa y lo manifestara públicamente a través de una extensa nota publicada en el diario.

El sistema de valoración local se organizó más bien sobre esa suerte de primitiva mezquindad conspicua, que habilita a consumir sólo aquello que está socialmente sancionado. Los artistas además parecían rechazar la legitimidad de vivir de su oficio, y los que consideraron esa posibilidad se fueron en busca de otros rumbos, como Carlos Alonso, como Julio Le

Parc y varios otros. Pero la bohemia era la positivación rebelde de su marginación económica, ya que la vergüenza de la "mercancía" artística era un obstáculo difícil de sortear y al que alegremente contribuían los intrépidos galeristas confirmando esta suposición. "Eran otros tiempos" es la frase más pronunciada por aquellos que algo alcanzamos a vivir de aquella época, imbuidos del desprecio de los bienes materiales que considerábamos casi con culpa.

Pero los discursos andaban por un lado y la realidad por otro. Si bien no hubo empresarios dispuestos a competir con sus inversiones en materia artística, un sector de la clase media, sí lo hacía. Eran especialmente los médicos y arquitectos, los profesionales formados por esa universidad gratuita que había elevado socialmente a una capa considerable de la población. También maestros y profesores que aprovechaban las ventajas de las facilidades ofrecidas, aunque algunos fueran negligentes en el pago de las cuotas. Pero este consumo no parecía visible, pues no aspiraban a las Grandes Obras de precios inaccesibles sino a los dibujos, a las serigrafías (firmadas para que fueran semi-originales al menos), al grabado. Recordemos los 7.000 grabados vendidos por suscripción por el club del Grabado.

He aquí como el Gran Relato Ninguneador sigue jugando en contra: la originalidad y la autenticidad, criterios refrendados por La Firma contribuyen a que la emoción estética se confunda con las notas de diferenciación. Un grabado de Goya o de Durero, están legitimados por La Historia del Arte. La firma opera como marca de jerarquía, y eso asegura el criterio de calidad. Por eso me parece tan acertada la afirmación de que las cosas tienen significados que no son significados en sí, sino que son conferidos a través de transacciones, de las motivaciones y atribuciones humanas. No se equivocaban Víctor Delhez ni Mauleón Castillo cuando recurrían hábilmente a la sanción en Europa para promocionar las obras de sus contemporáneos. Tampoco era tan vano el empeño de Di Benedetto a través del diario para entusiasmar con los precios alcanzados por algunas obras o los premios logrados por muchos artistas.

Sin embargo, la actividad del escritor no fue un gesto más o menos inútil sino una estrategia de efecto difícil de evaluar, pero que contribuyó a la construcción de prestigios y famas y a una cierta educación artística del público.

Las valoraciones materiales, tan difíciles de nombrar, no estaban ausentes en las prácticas: por el contrario eran muy evidentes y eran seguidas de cerca por las entidades que agrupaban artistas plásticos, vigilando la equidad en las asignaciones de premios en los concursos y la información que les permitiera participar en ellos. Eran modos muy concretos de demostración de interés, como también la autodenominación como Trabajadores Culturales, la cantidad de agremiaciones y la formación de organismos interprovinciales en defensa de sus derechos laborales.

La cantidad de actividades desarrolladas en relación con las artes plásticas desde la docencia formal e informal a la gráfica publicitaria, los regalos empresariales y las artes aplicadas a la arquitectura, configuraron un mercado nada despreciable que no se circunscribía a "vender una obrita por mes y en cuotas". Si bien no hubo príncipes o empresarios mecenas sí hubo una serie de prácticas de intercambio que se pueden advertir y registrar bajo un concepto más amplio y flexible de mercado de arte. Si a esto agregamos el trueque, transacción

que se realizaba casi de manera inadvertida porque era una práctica usual, de esas que no se registran y a menudo no se recuerdan: desde los canjes con el almacenero o el imprentero, hasta el trueque cuadro por cuadro, pintura por escultura, a la que se recurría con tanta naturalidad que no se guarda en la memoria como algo más importante que un intercambio entre amigos. En otros casos fueron operaciones formalmente concretadas como las de las vacaciones en la montaña a cambio de una obra o la propuesta hasta ahora vigente del imprentero de obra por catálogo.

Menos percibidos aún como intervención económica son los regalos, ya que parecen exentos de todo interés, pero en realidad son trueques diferidos. La retribución del regalo es un imperativo social, se devuelve en la medida y categoría de los contrayentes de la obligación. Así es como periodistas, críticos, imprenteros, bodegueros, funcionarios que apoyaron de alguna manera las actividades artísticas escribiendo un catálogo, dinamizando la aparición de una nota en el periódico, facilitando el acceso a viajes o realizando los auspicios, fueron retribuidos con lo más preciado y al alcance del artista: su propia obra. El regalo es una costumbre ancestral, vigente en sociedades simples y complejas, arcaicas o industrializadas y ha sido estudiado por la antropología desde aquellos primeros estudios sobre el don de Malinovski hasta Bourdieu, que enfatiza que no hay práctica humana desinteresada. Y por ello la hemos dejado para el final, porque si el totemismo no se ha retirado de nuestras sociedades como decía Levi-Strauss, el pensamiento salvaje y el pensamiento burgués tienen mucho más en común de lo que estamos dispuestos a aceptar.

De la mano del pensamiento único la mercancía y el consumo fueron reducidos a representación típica del modo de producción capitalista, y en el camino se perdió la prenda inconsútil, esa circularidad de la economía que proviene de la intercambiabilidad de las cosas. Por eso, a mi entender, la concepción de que mercancía no es un tipo de cosa sino una fase en la biografía social de las cosas, desdemoniza e intenta morigerar la culpa que pesa sobre la legítima intercambiabilidad de un objeto artístico por otro bien, medie o no dinero en ella.

Toda producción de mercancías es un proceso cultural y cognoscitivo y estas mercancías no deben ser sólo producidas materialmente sino que deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. Las cosas, entre ellas las cosas artísticas entran y salen del estado de mercancía, y las diferencias, las trayectorias, los modos cómo y cuándo lo hacen revelan la economía moral que está detrás de la economía objetiva de las transacciones visibles.

Una axiología estructurada desde los centros condiciona cualitativa y cuantitativamente el valor de las producciones estéticas periféricas y tendemos a aceptar los juicios establecidos, autoningunéandonos por referencia a aquellas inalcanzables metas. Si las heroicas estrategias de los 60 no fueron suficientes para instalar la idea de "sujeto valioso" a través de las producciones simbólicas de nuestros artistas, la lucha no ha terminado y la nueva teoría del arte latinoamericano y el pensamiento postcolonial pueden ser las herramientas conceptuales que contribuyan a la dignificación que nos debemos.

...Y UN AGRADECIDO EPÍLOGO

Ese libro fue en su origen mi tesis de maestría. Llegar a la publicación de un libro, en la condición de intelectual de provincia, significa que una larga cadena de solidaridades lo ha hecho posible. Por eso el primero de mis agradecimientos es para Fundación Espigas en su empeño de documentar el arte de forma inclusiva a todos los rincones del país y al Premio Telefónica Argentina que presta el apoyo económico necesario a esta difusión.

Como este es un libro que cuenta una pequeña historia, se me hace necesario recordar a las personas que de forma directa intervinieron con su aporte. Las deudas intelectuales comienzan en la Maestría de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo con Elsa Flores Ballesteros, infatigable promotora de las historias locales, continúan con la Dra. Ana María Lorandi que me señaló el camino de la antropología. En el trayecto el Dr. Oscar Zalazar, director del equipo de investigación debatió y estimuló las primeras aventuradas hipótesis. En todo momento la Dra. Alejandra Ciriza, mi directora de tesis, amiga y maestra, cuya dedicación excede una vocación pedagógica. María Cristina Rocca, historiadora cordobesa y jurado de mi tesis, alentó enfáticamente el envío del trabajo de investigación a Espigas. Así también como a esos amigos entrañables que son Margarita Schulzt, Ticio Escobar y Kevin Power, que son un sustento teórico y que desde el lugar del mundo donde estén me apoyan enviándome libros y su cariño.

La tarea había comenzado cuando mi hijo Diego, en ese momento estudiante de historia, se ofreció a ayudarme con los archivos periodísticos. Fue tan minucioso en el registro del día a día de los diarios, que se convirtió en la base documental clave para el desciframiento de esta pequeña epopeya provinciana. Con estos datos recurrí a la Hemeroteca Dr. Adolfo Calle de la Biblioteca Mariano Moreno de San Rafael, mi pueblo natal. Allí el Sr. Oscar Morales, su eficaz hemerotecario, me facilitó el acceso y la reproducción de gran cantidad de documentos, en forma solícita y desinteresada, acompañando mi labor de los veranos sanrafaelinos. Ninín Migliavaca, Pedro Zalazar, y don Luis (que solicitó el anonimato) colaboraron con sus recuerdos y se prestaron pacientemente a las indagaciones. Muy especial fue (y es) la relación con Suzette Kaiser, cuyo archivo y memoria fueron de fundamental importancia para la reconstrucción de este escenario epocal. Para todo ello, la invalorable contribución de la joven socióloga Valeria Di Costa, que realizó las entrevistas a estos personajes, garantizó la calidad científica de las mismas, resultando una preciosa aliada ya que su profesionalismo me redimió del insoslayable obstáculo que representa la familiaridad con los integrantes del campo . A este pequeño núcleo de colaboraciones debo un tributo de gratitud inconmensurable.

Reconozco en mi familia una fuerza formidable, un lugar privilegiado de la afectividad, que resulta refugio y sostén silencioso en todo momento. Por eso está presente mi padre, Ángel, que en aquellos memorables 60 me compraba todos los libros y revistas que como inquieta adolescente de pueblo le requería para estar al día. Y mi madre, Josefina, quien

apoya con entusiasmo esta empresa de la escritura, y como auspicioso signo, me obsequiara el cuaderno donde tomé los primeros apuntes de este trabajo. En todo momento, mi incondicional compañero de vida, Dante Campóo y mis hijos Virginia y Facundo, mis nietos Lucas, Julieta, Paulo, Gonzalo y Benjamín respetaron mis tiempos de trabajo, robados al sueño, al descanso y al esparcimiento que para ellos significó tantas veces abdicación de sus legitimas demandas de momentos a compartir.

Mis hermanos Ángel (músico), Helena y Heriberto (pintores), a cuyo lado fui observando y reconociendo las estrategias de los artistas para vivir de su oficio. Y fue justamente Helena, siempre a cargo de las empresas de riesgo quien acercó el manuscrito a Espigas con su contagiosa confianza. Y es aquí donde la circularidad de la historia me remite a donde comencé: al premio que posibilita esta publicación -que en la voz de Mauro Herlitska y Marina Baron Supervielle con singular calidez me transmitieran una tarde de octubre- que el jurado formado por Marcelo Pacheco, Ana María Batittozzi y Fernando Rocci había acordado otorgar a estas disonancias provincianas.

Bibliografía

Acha, Juan. "Modernidad y provincia", en *Arte y Cultura* N°30, México, 1972.

————. *Arte y sociedad latinoamericana. El sistema de la producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

————. *Ensayos y ponencias latinoamericanas*.,Caracas, Ediciones. G.A.N., 1984

————. *Crítica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1997.

Acha, Colombres y Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1991.

Appadurai, Arjun. "Las mercancías y la política del valor", en *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.

Bal, Mike. *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

Bayón, Damián. *La aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972). Con una puesta al día hasta 1987*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Baudrillard, Jean. *La economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

Bianchi, Alcides. *Valentín. El inmigrante*, Santiago de Chile. Antártida Quebecor. 1998.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Editorial, 1983.

————. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Grijalbo, 1995.

————. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires, 1991.

————. *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Burucúa, José Emilio. *Arte, Sociedad y Política*, Vol II (comp.). Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

————. *Arte, Historia, Cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Calvo Serraller, Francisco y otros. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquet, 1993.

Cattarossi Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto; "Casi" Memorias (I, II, III, IV, V*, Tomo I, Mendoza, Ediciones Culturales Mendoza. 1993 a.

————. *Antonio Di Benedetto; "Casi Memorias" (VI, VII, VIII)*, Tomo II, Ediciones Culturales Mendoza, 1993 b.

Colombres, Adolfo. *América latina: el desafío del tercer milenio*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

Concatti, Rolando. *Nos habíamos jugado tanto*, Mendoza, Ediciones del Canto Rodado, 1997.

Córdova Iturburu y otros. *150 Años de arte argentino*. Catálogo de la exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, 1960.

Cueto, Romano y Sacchero. *Historia de Mendoza*, Revista de Los Andes N° 23, Mendoza, 1994.

Devoto y Madero, compiladores. *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años 30 a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Douglas e Isherwood. *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1990.

Douglas, Mary. *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto* Barcelona. Gedisa. 1998.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción del Paraguay, Museo del Barro, 1987.

————. "Pintura paraguaya: el ciclo moderno", en *Pintura del Mercosur. Una selección del período 1950-1980*, Buenos Aires, El Ateneo, 2000.

Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

Firth, Raymond. *Temas de antropología económica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Flores Ballesteros, Elsa. "En torno a la problemática del arte latinoamericano", en *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, U.T.N. de Tucumán, 1995

————. "Juan Acha y la teoría del arte latinoamericano", en *Revista del Instituto de Investigaciones estéticas* N° 4, UNT de Tucumán, 1995

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1979.

————. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

————. *Consumidores y ciudadanos,* México, Grijalbo, 1997.

Gell, Alfred. "Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria", en *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.

Geary, Patrick. "Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de la mercancía"*, México,.Grijalbo, 1991

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60,* Buenos Aires, Paidós, 2001.

Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. 15 ed. Revisada y ampliada, Madrid, Alianza,1992.

————. *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte,* Madrid, Debate, 1997.

Gombrich y Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Santafé de Bogotá, Norma, 1993.

Gómez de Rodríguez Britos, Marta y **Romera de Zummel, Blanca**. *Artes plásticas en Mendoza. Estudio generacional. 1850-1910*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

Gómez de Rodríguez Britos , Marta. *Las galerías de arte en Mendoza. 1885-1985*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

————. *Mendoza y su arte en la década del 20*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

————. *Mendoza y su arte en la década del 40*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Grieco y Bavio, Alfredo. *Cómo fueron los 60*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.

Grilli, Daniel Guillermo. "La usina hidroeléctrica de los Fáder", en *Revista de estudios regionales N° 13/14*, Mendoza, CEIDER, 1995.

Haber, Buccellato y otros. *La pintura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.

Hadjinicolaou, Nikos. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

Herskovits, Melvilla. *Antropología económica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1996

Holz, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Irazuzta, Julio. *Balance económico de siglo y medio*, Buenos Aires, Centro de Estudios Económicos Manuel Belgrano, 1967.

Jameson, Frederic. *Periodizar los sesenta*,.Córdoba, Alción Editora, 1997.

Kopyttof, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.

Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1979.

Lacoste, Pablo. *La generación del 80 en Mendoza*, Mendoza, EDIUNC, 1995.

Longoni, Ana y **Mestman, Mariano**. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

López Anaya, Jorge B. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

McLeave, Hugo. *Robos en los museos*, Buenos Aires, Emece, 1984.

Martínez, Pedro Santos. *Historia de Mendoza*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

Marquet, María Clara. "La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza", en *Huellas, Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Arte y Diseño, N 2, 2002.

Mendax, Fritz. *El mundo de los falsificadores*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

Mellado, Justo Pastor. "Textos Estratégicos" en *Cuadernos de la Escuela de Arte 7*, Santiago de Chile, 2000.

Mosquera, Gerardo. "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en José Jiménez y Fernando Castro (eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Muñoz, Luis. "La pintura de Cristóbal Villalpando", en *Anales*, Tomo XV, Guatemala, Academia de Geografía e Historia. 1995.

Paz Leston, Eduardo. "Introducción", en *Sur- Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Ragendorfer, Ricardo. *Robo y falsificación de obras de arte en la argentina*, Buenos Aires, Buena Letra, 1992.

Ramírez, Mari-Carmen. "Contexturas: Lo global a partir de lo local", en: José Jiménez y Fernando Castro (editores, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Rivera, Jorge. *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

————. *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Rocca, María Cristina. "Las Bienales de Córdoba como 'illusio'" en *Revista Huellas… Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, 2002.

Roig, Arturo Andrés. *Breve historia intelectual de Mendoza*, Mendoza, Ediciones del Terruño, 1966.

Roig, Lacoste, Satlari (comp.). *Mendoza a través de su historia*. Mendoza, EDIUNC. 2004.

Romani, Rubén Darío. "La institución museo en Mendoza: Museo Provincial de Bellas Artes" en *Revista Huellas… Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, 2002.

Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Sahlins, Marshall. *La economía en la edad de piedra*, Madrid, Akal, 1983.

————. *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría económica*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Sarlo y Altamirano. *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

Schavelzon, Daniel. *El expolio del arte en la Argentina: robo y tráfico ilegal de obras de arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Schultz, Margarita. *Visión epistemológica de la historia del arte*, Santiago de Chile, Colección Teoría, Universidad de Chile, 2001.

Terán, Oscar. *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

Videla de Rivero, Gloria. *Revistas Culturales de Mendoza; 1905-1997*, Mendoza, EDIUNC, 2000.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Viñas, Sebreli y otros. *Contorno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981

Wechsler, Diana. *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

————. "Historias paralelas, historias convergentes: artes plásticas en el Mercosur 1900-1950" en *Pintura del Mercosur. Una selección del período 1950-1980*, Buenos Aires, El Ateneo, 2000.

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

Wuthnow, Hunter y otros. *Análisis cultural. La obra de Peter Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Haberlas*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Fuentes

Hemeroteca del Centro Cultural Calle del Diario Los Andes (Mendoza).

Hemeroteca Adolfo Calle de la biblioteca Mariano Moreno (San Rafael).

Fondo documental donado por el Dr. Arturo Roig a la Fundación Ecuménica de Cuyo (Mendoza).

Catálogos de artistas de la década del 60, aportados por Suzzette Kaiser, Delia Villalobos y Pedro Zalazar.

Entrevistas a

Suzette Kaiser.

Marchand Don Luis (pedido de reserva).

Marta Migliavacca de Sobisch.

Pedro Zalazar.

Artistas, periodistas e intelectuales de Mendoza y San Rafael.

Revistas consultadas

Panorama
Leoplan
Primera Plana
Progreso
Vosotras
Para Ti
Claudia
Mecánica Popular
Confirmado (Mendoza)
Claves (Mendoza)

Fascículos

Siglomundo. Centro Editor de América latina
Transformaciones. Centro Editor de América Latina
Capítulo (Literatura argentina). Centro Editor de América Latina

Diarios
Los Andes (Mendoza)
El Andino (vespertino de diario Los Andes)
100 años de vida de Mendoza (1882-1982) Publicación del Centenario de diario Los Andes.
El tiempo de Cuyo (Mendoza)
La palabra (Mendoza)
Hoy (Mendoza)
La Nación (Buenos Aires)
La Prensa (Buenos Aires)

Revistas especializadas
Cuadernos de historia del Arte. Nº 1 al 17. (1960-1989) Instituto de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
Revista de Estudios Regionales. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Huellas, Búsquedas en Artes y diseños. Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.2001-2003.
Descubrir el Arte. Revista de arte contemporáneo, España.
Arte al Día. Publicación sobre Arte Latinoamericano, Buenos. Aires.
Arte para todos. Proyecto cultural del Banco Velox, Revista de difusión del arte argentino, Buenos Aires.

Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas

1997-2006

AÑO 1997 I EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:
Prof. Fermín Fevre, Prof. Jorge López Anaya, Lic. Marcelo Pacheco.

1º Premio:
Lic. Patricia Artundo. *Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932.**

2º Premio:
Lic. María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60.**

Mención especial:
Lic. María de los Ángeles de Rueda. *Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas.**

AÑO 1998 II EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LOS SIGLOS XVIII Y/O XIX

Jurado:
Prof. Héctor Schenone, Lic. Guiomar de Urgell, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:
Lic. Laura Malosetti Costa. *El más viejo entre los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica.**

2º Premio:
Lic. María Cristina Fückelman, Lic. Ricardo González, Lic. Daniel Sánchez. *Arte culto e ideas –Buenos Aires– siglo XVIII.**

Mención especial:
Lic. Roberto Amigo. *Imágenes de la historia y discuro político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862).**

* Publicados.

Mención especial:
Lic. Daniel Schavelzon. *Arte, arqueología e historia de la cerámica en el Río de la Plata, siglos XVIII y XIX.* **

AÑO 1999 III EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:
Prof. Rosa María Ravera, Prof. Ana María Telesca, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:
Ofelia Adela Funes. *El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian.**

2º Premio:
Lic. Pablo Rolando Marianetti. *Figuración y abstracción en el Arte Argentino. Final de una dicotomía mundial y nacional en el arte de las imágenes.**

Mención especial:
Prof. Marta Isabel Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza en la década del 30. Aportes para el conocimiento artístico. Instituciones, asociaciones, salones.**

AÑO 2000 IV EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DE LA COLONIA AL SIGLO XIX (INCLUSIVE)

Jurado:
Lic. Guiomar de Urgell, Lic. José Emilio Burucúa, Arq. Ramón Gutiérrez.

1º Premio:
Lic. Roberto Amigo. *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires.**

2º Premio:
Lic. Celia Terán. *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII.**

** Publicados parcialmente en Historia del comer y del beber en Buenos Aires, Ed. Aguilar, 2000.
Edición completada en CD-Rom: *Catálogo de cerámicas históricas de Buenos Aires (siglos XVI-XX)*, FIAAR, 2001.

AÑO 2001 V EDICIÓN

ARTE, ARTESANÍA Y FOLCLORE VINCULADOS A LAS ARTES PLÁSTICAS

Jurado:
Prof. Carlos Aschero, Dr. José Pérez Gollán, Lic. Guiomar de Urgell.

1º Premio:
Lic. Ricardo González. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy.**

2º Premio:
María Alba Bovisio. *Algo sobre una vieja cuestión: ¿arte vs. artesanía?**

Mención especial:
Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. *Diseños indígenas en el arte textil de Santiago del Estero.**

AÑO 2002 VI EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:
Lic. Edgardo Donoso, Lic. María José Herrera y Lic. Ana Longoni.

1º Premio:
Lic. Silvia Dolinko. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.**

AÑO 2003 VII EDICIÓN

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX. SUS INTERRELACIONES

Jurado:
Dra. Mari Carmen Ramírez, Lic. Marcelo Pacheco y Prof. Justo Pastor Mellado.

1º Premio:
María Amalia García. *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953.**

2º Premio:
Luisa Fabiana Serviddio. *Programas de intercambio cultural interamericano durante la segunda guerra mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.**

Mención especial:
María Cristina Rossi. *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.**

Mención especial:
María de los Angeles de Rueda. *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el movimiento Diagonal Cero y el Grupo de la Plata.*

AÑO 2004 VIII EDICIÓN
ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA

Jurado:
Lic. Ticio Escobar, Dr. José A. Perez Gollán y Dr. Rodolfo Raffino.

1º Primer Premio:
Marta Noemí Penhos. *Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.**

2º Premio:
Carlos Eduardo Masotta. *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930.**

Mención especial:
Mariano Oropeza. *Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas.**

Mención especial:
María Inés Rodriguez Aguilar, Sandra Bendayán, Miguel J. Ruffo y María Spinelli.
*Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?**

AÑO 2005 IX EDICIÓN

ARTE Y LITERATURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Jurado:
Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz.

2º Premio*:*
Viviana Usubiaga. *Arturo y ellos*. *Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina.**

Mención Especial:
Ana Longoni. *El deshabituador*. *Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo.**

AÑO 2006 X EDICIÓN

ARTES PLÁSTICAS Y MERCADO EN LA ARGENTINA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Jurado:
Ana María Battistozzi, Lic. Marcelo Pacheco, Dr. Fernando Rocchi

1º Premio*:*
María Graciela Distéfano. *Máscaras y laberintos de un mercado de provincia. El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60.**

Texts in English

Foreword

Fundación Telefónica, Fundación Espigas and FIAAR – Fondo para la Investigación del Arte Argentino [Research Fund for Argentinean Art] – take pleasure in presenting the publication of 2006 Award Winner María Graciela Distéfano's *Masks and Labyrinths In a Provincial Market. The Art Market in Mendoza in the Sixties*, the X edition of Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, "Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX" [Telefónica Foundation Award to Research in Visual Arts, "The Visual Arts and the Market in 19th and 20th Century Argentina"].

We would like to point out that over the last ten years we have uninterruptedly developed one of the most complex, substantive projects in the field of the visual arts: namely, historical research. The project was implemented to further scientific development of historical studies of our art and divulge the resulting outcomes through specialized publications. This materializes through the present award, a pioneering distinction in our country as well as in the rest of Latin America. The award has been granted to comprehensive research works conducted by well-known specialists in the subject and assessed by prestigious juries, composed by different members every year to ensure plurality and transparency.

To date, the essays published make a critical corpus that proves essential for our historiography.

In 2006, Licentiate María Graciela Distéfano earned the First Prize. While market studies have focused, in either a general or particular way, on the City of Buenos Aires, this research paper plumbs the depths of a provincial market, more specifically, the market of the City of Mendoza. The period under study is the decade of the 60s, a most significant time for our country in both the artistic and the economic fields. The author offers a most comprehensive, well documented picture of those years, and we are certain that this publication will encourage new research works in which comparative studies of art markets in other cities of Argentina will be carried out.

We wish to thank Ana María Battistozzi, Marcelo Pacheco, and Fernando Rocchi, the jury that evaluated the works submitted and granted this award.

We are especially grateful to Fundación Telefónica for their constant support of complex, deep projects that enable us to learn more about our history and identity and that result in a significant contribution to our culture and in clear educational applications countrywide.

We also thank the prize-winning researcher for her achievement, as well as all other participants in this contest.

Organizing Committee
September 2006
FIAAR

Mauro Herlitzka
Chair of the Administrative Council
FUNDACIÓN ESPIGAS

Foreword

The present publication is a new addition to the ten or so books published by Fundación Telefónica and Fundación Espigas as part of the *Telefónica Foundation Award to Research in Visual Arts in Argentina [Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas en la Argentina]*, established ten years ago.

In a sustained effort to enhance a recent development, the winning essay has been published in a bilingual Spanish-English version, so that it can circulate and be distributed in other academic milieus as reference and study material. We also wish Argentinean authors and researchers to be better known abroad, so that their production can access new markets.

From Fundación Telefónica, and in this particular case together with Fundación Espigas, our partner in a number of projects, we enthusiastically continue to support all aspirations that may position our researchers and artists in the national field of their discipline, and most especially in the international field.

Carmen Grillo
Chair
FUNDACIÓN TELEFÓNICA

It could be said that the large corpus of research and essays on Argentinean art made known to the public over the last decade little attention has been paid to art market-related issues. Perhaps a far-reaching idealist notion that rejects an approach to the art work as a piece of goods lies at the root of the apparent lack of interest in this aspect of art.

The call to the 2006 edition of the FIAAR Award has been a great challenge for researchers to update their views on the subject. Graciela Distéfano's work tackled the issue in a most original way.

Her work is restricted to Mendoza in the sixties, and deals with one of the most thriving moments of the province's art production, exploring the particular relations of circulation and consumption that paralleled production from the absence of a market such as we understand it in accordance with the formal articulations of modern capitalism. Thus, we might say that one of the qualities of Distéfano's research is that it focuses on an alternative vision that brings to the limelight the peripheral situation of one province in the booming Argentinean developmentalism that marked the decade.

To achieve her purpose, the author resorts to timely theoretical devices borrowed from the field of anthropology. These enable her to study the reasons for a mismatching with classic economy and to understand better her own field of work. Her research goes into several modes of interchange that replace the orthodox rules of the market, at the same time stretching concepts from classic theory so as to account for the unique characteristics of a culture and an economy which, even at its best, was unable to strengthen the suitable, necessary bonds that establish art as an elite object of consumption in a formally instituted market.

Both because of the survey involved and because of the relevance of the comprehensive theoretical framework chosen by Distéfano, we the jury have found her work sound and compelling. The tools she chose makes it most attractive, and it is our belief that this piece of research is a significant contribution to the growing field of research into Argentinean art which this Award has intended to encourage over the last few years.

Ana María Battistozzi
Member of the Jury

FIRST PRIZE

María Graciela Distéfano

Masks and Labyrinths of a Provincial Market. The Art Market in Mendoza in the Sixties

María Graciela Destéfano (San Rafael, Mendoza, 1950)

Bachelor's Degree in Social Communication by FCPYS and Master's Degree in Latin American Art, both of them issued by UNCuyo. Researcher at the Science and Technology Secretariat (SECYT) at UNCuyo, and lecturer at the same University and at the Champagnat University Law School. Mendoza correspondent for *Arte al Día Internacional* and collaborator at the cultural supplement of the *Los Andes* newspaper. Regularly attends national and international conferences and publishes in specialized journals. A curator and an art critic, Ms. Distéfano coordinates regional, national, and international cultural projects, among others Proyecto Eutopía and the I y II Coloquio de Arte Latinoamericano (FAD). As a freelance manager she is in charge of the creation of the Latin American Forum of Emerging Art.

Introduction

Not long ago, there were two thousand million inhabitants
on the earth: five hundred million ***men*** *and one thousand*
million ***natives.*** *The former possessed the Word,*
while the latter only made use of it.
Jean Paul Sartre
Prologue to *Los condenados de la tierra*
by Franz Fanon

For a number of years, my interest in some of the visual arts encompassed a wide, varied range of activities, interests, and readings that included different perspectives. No doubt, since I initially trained in the social sciences, my personal enjoyment of art was the necessary starting point from which I moved on to more specific considerations. This stimulated my quest and, with the passing of time, I focused on Latin American art productions.

Several reasons converged to this end. First and foremost, my work in Mendoza as a representative and then a correspondent of *Arte al Día*, a small Argentinean publishing house that specializes in Latin American art. My work for them led me not only to frequent the minute universe of the visual arts and to strike a closer acquaintance with artists, sharing their dreams and aspirations, but also to sense the human vital needs in their Olympus. Like everyone else, artists had to earn a living, but they also required recognition of and material payment for their work – in their case, their art work – and sought for contacts that might aid them take a step forward in a quaint world where competence lies half-way between inspiration and a divine gift.

Moreover, chance often mocks us. Thanks to the experience I had acquired, I was called upon by a Bank to assess the value of their collection of paintings, and then that of their clients' when paintings were accepted as loan collaterals. This lasted a brief time, for the Bank soon fell into bankruptcy.

Shortly afterwards, a group of Buenos Aires artists – *Esencialismo* – invited me to act as curator of their work. I must admit to a bold nature: I took on the challenge. It was a most rewarding, instructive experience, during which I shared in the expectations generated by each exhibition while grasping idiosyncratic differences in audiences from various places in Argentina and Chile. The climax of my practice in the field of art came when, on establishing my own art gallery, I had the opportunity of decision making and curatorship as a consequence of the 2001 crisis. A shopping center had been left with an untenanted space which was given to the School of Arts. Thus my beloved *Eutopía* came into existence; a place where artists and audiences met and where the theories on which I had been working for some time were put to the test.

The above briefly describes the facts that drew my attention to the relations between art and the market as a research issue. In my opinion, the said relation involves different kinds

of difficulties that mould themselves into distinct masks. On the one hand, it is necessary to address the conceptualization of what is commonly known as "the art market", for it may be tainted by frequent borrowings from the realm of economic theory, and even become unconsciously affected by common sense associations which view the 'market' as a place where goods are priced.

However, the goods under the name of "art" differs greatly from others. By way of example, in the world of shared meanings, art is understood to be "priceless".

On the other hand, it seemed important to explore the processes that had given shape to one particular art market – that of Mendoza – in the sixties, a very special moment of the history of the visual arts in the province. The golden sixties, I should add, when I lived my teen years and my father presented me with my first History of Art, and then all the publications on literature, art, and politics by Centro Editor de América Latina.

From a historical standpoint, the sixties have been regarded as a time of splendor in Mendoza's visual arts. These were the years when artists such as Roberto Azzoni, Sergio Sergi, Zvrakdo Ducmelic, and Víctor Dhelez, who had achieved recognition in the early years of the decade, produced their works. At the same time, Bermúdez, Mario Vicente (mural painters and etchers), Mariano Pagés and Lorenzo Domínguez (sculptors), and Enrique Sobisch, a painter and art gallery owner, were beginning to earn a reputation. Toward the mid-sixties, young painters Antonio Sarelli, Alfredo Ceverino, José Scacco, Angel Gil, Segundo Peralta, Pedro Zalazar, Sara Rosales, and Eliana Molinelli were starting to exhibit their works, while art collectives were created in order to ensure visibility and circulation for the works.

My approach to the relation between art and the market entailed elucidating the way/ways in which art may be regarded as goods. I was guided by Kopyttof's theoretical posits as I examined the processes through which objects devolve into goods, the paths these objects walk, and the possible types of markets.

From such a perspective, the notion of "art market" calls for at least two restrictions that I have done my best to abide by in the course of my research. On the one hand, the extension of the concept of market into symbolic economy, as viewed by Bourdieu, Baudrillard, and García Canclini, so as to apply it to the Mendoza milieu. On the other hand, even if the notion of an art market may lie somewhere close to that of an economic market, the symbolic market is endowed with specific traits, and it is impossible to apply, stricto sensu, the idea of market economy as defined by the liberal theory. Rather, at least in Mendoza, the art market in the sixties seemed to follow the logic of what Geertz named "*the bazaar economy*".

It is only fair to point out that this discussion focuses only on the visual arts and that, for the sake of clarity, I will be supporting my purpose on Bourdieu's categories about *field of art and production*.

If a market is a space in which producers and consumers ply their trade, the constitution of a market is necessarily bound to the organization of what Bourdieu conceptualizes as a field; namely, a set of relations regulating the production, circulation, and consumption of

specific goods in accordance with the rules shared by the members of the field in question. In Mendoza, the field of production of the visual arts had already been constituted by the sixties. The institutions and the rules that entitled an individual to the name of 'producer' were functioning, as well as the instances that allowed for success and accrual of specific capital. Hence, it was possible to explore the concepts and their suitability for study by going back to the near past – only four decades ago – dubbed as magnificent in memory. In the scenario of the sixties, various agents of the local field of culture deployed their strategies to achieve their desired end, consisting in the sale of their art production.

To my eyes, art – or, more particularly, an art market in Mendoza in the sixties – appeared as a space permeated by tension. Economic modernization, peripheral location, art production seen as splendid from a historical distance, yet demeaned in the exhibition organized in commemoration of the 150th anniversary of May 25th crisscrossed this space. The art production, postulated as art work, was at the same time produced under rules which, far from following the dictates of pure aesthetics or art critique, responded to a complex secular network, invisible to the agents. It cannot be denied that the said network contemplated aesthetic stances, but the fact is that it also bore in mind certain institutions, practices, rituals, discourses, and regulatory norms of the field of art, all of which invested the agents with power, raised their status, and regulated their exchanges, hierarchies, and conflicts.

Continual conceptual hurdles, added to the need of finding my way through different theoretical views, kept me alert to the warnings issued by Juan Acha, Ticio Escobar and Gerardo Mosquera about the gaps in the rhythms of production, distribution, and consumption of cultural goods in the periphery, together with the permanent tension regarding consideration of art objects.

If it is licit to speak of an art market, we cannot but take into account that art objects are not the same as other goods, even if they do have a market price. We should also remember that the art market possesses some particular features inherent to the kind of goods which are circulated. According to Bourdieu, whoever intends to sell a work of art is bringing to the market something that no-one has asked for.

The patent difficulties I encountered and the tensions between a tendency to reduce the logic of the art market to the logic of the market where consumer goods are traded, and to the one that moves toward drastic autonomization led me to draw on anthropological research through ethnohistory.

In Clifford Geertz's description of a Moroccan bazaar I found an institutional structure that involves a complex process of knowledge embedded in the circulation and exchange of goods, not reducible to non-industrialized, simple economies. Geertz maintains that the bazaar is a category of analysis that applies perfectly to contemporary industrial economies. The *bazaar* category provided me with a highly productive tool to explain the process through which an art market became constituted when no standardized prices existed. In fact, in the Mendoza of the sixties, the circulation and consumption of art works were based

on secrecy, gifts, furtive glances, and exchanges which, though lacking formalization, existed in their own right.

Again within the field of anthropology, Appadurai's work lit my way along the *value regimes* that rule the circulation of various economic objects. This conceptual tool proved most useful to comprehend the elusive nature of my object of study; i.e., the Mendoza art market.

The accursed goods are of interest to historians, anthropologists, archeologists, and, of course, economists, for they stand at the center of the theory of exchange and of social anthropology at large. This is why Appadurai's strategy focuses on Engels' correction of Marx's broad definition of goods as any object meant for interchange, and rephrases the question about goods by asking what kind of interchange is mercantile interchange. To address the issue, he deals with two kinds of interchange that, in formal terms, tend to stand across from mercantile interchange: barter and the exchange of gifts, neither of which implies money changing hands. Noting that the discourse of anthropology has declared that both these modes are radically opposed to the mercantile spirit, Appadurai objects to the trend that romanticizes small scale societies while marginalizing and underestimating the planning characteristics of non-capitalist societies.

The kind of interchange examined by Appadurai has always existed in the field of art. To him, an object is not a piece of goods in itself. Therefore, this essay focuses on the mercantile status in the social life of any object and, more specifically, dwells on aesthetic products by artists from Mendoza. Along the course of an object, starting at the moment of production and ending at the moment of consumption, with the intermediate interchange/distribution stages, it can go through the *mercantile status*, defined as its past, present, or future interchangeability for something else, and by the fact the said interchangeability becomes a socially relevant characteristic.

The notions of interchangeability and of "the cultural theory of consumption" enable comprehension of the arenas where the struggle for the appropriation of the tools of symbolic differentiation takes place. Such tools are invaluable, for they provide a glimpse of what kind of market was at stake, explaining the difference between fast, even brilliant economic growth and the apparent, conspicuous signs of meanness regarding the consumption of art.

With these conceptual tools I approached the art market in the Mendoza of the sixties, from a horizon that enabled me to meander along the curious mazes of its *bazaar economy*. In fact, just as it was posed in the hypothesis to this work, it was indeed a particular market, constituted at a "hinge" in the relation between art and market. In a context of economic modernization, this provincial, peripheral society, relatively young and of immigrant origin, lacked models that might enable it to consume prestige in accordance with the legitimizing parameters of ostentation established by the large metropolis inhabited by a bourgeoisie with a deep-rooted and/or aristocratic tradition.

Having reached this point, I deem it necessary to make some methodological considerations. It may be obvious that the research I engaged in has involved a long effort to con-

ceptualize and determine the notion of *art market*, since the bibliography and the critical and conceptual search have led me to dare cross disciplines. Thus I have resorted to categories developed by sociology and anthropology, confronting long-standing concepts such as "a pure history of art", the "unselfishness" inherent to the "artist's work", the notion of gift, and talent and inspiration as the engines of success.

As regards the empirical aspects of the research, this is clearly an exploratory work in search of the traces of the past. It began with an intensive examination of the newspapers of the time, the daily issues of which I carefully read, making systematic notes of the news concerning the visual arts, together with political and economic articles.

Data systematization involved different types of statistical records on the frequency of visual art exhibitions, places where the exhibitions were held, trips, awards, and contests. This was meant to provide empirical support, through frequency and paintings counts, to the hypothesis that posited the existence of a field of art. It also accounted for the existence of places, rituals, and trips as recorded in the newspapers.

The narrative rises from the pages of the local newspaper, of the magazines of the time, of the literature and the movies produced in that same framework. Those days were marked by strong political conflict and unprecedented cultural innovation; the social actors tend to recall them as heroic days. At least, this is what transpires from the stories told by informants who were selected owing to their relevant roles in the complex process of interchanges and recognition. I have lent ears to these people. Through their voices I heard the singularity of their expectations in the light of their memories and, why not say so?, of their longings.

The information was gathered from four types of sources:

1. Journalistic, taken from the Los Andes newspaper and magazines of the times, both local and national.
2. Novels and writings about Mendoza in those times, such as Graciela Cousinet's studies on rock and roll in Mendoza and Rolando Concatti's novel *Nos habíamos jugado tanto,* which depicts the special ideological atmosphere that contributed to no small enlightenment.
3. Academic works on art galleries in Mendoza, generational and critical studies of the visual arts movement in Mendoza, carried out by the Institute for the History of Art at the School of Philosophy and Letters, National University of Cuyo [Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo].
4. In-depth interviews to social actors in Mendoza art field who are still alive. In the case of dead artists whom I felt to be representative of the times, I interviewed their close relatives. This enabled me to outline our milieu and to distinguish among the many strategies that coexisted in Mendoza, shaping the singularity of its market.

Regarding the sources, I have drawn precise information about exhibitions, contests, salons, and fairs from the *Los Andes* newspaper by reason of its having been founded in 1882 and the one enjoying the widest circulation in the area. *Los Andes,* with its conservative bias, offered large coverage to art events, with variations that will be pointed out for the different periods under study.

The purpose of the inclusion of the material mentioned above is to pinpoint the places assigned to art events in social representation through this paper and other local publications which, though short-lived, recorded the pulse of the times. Besides informing the importance given to each event, the material enabled me to produce comparative frequency charts of the exhibitions held in the different periods, and to find out, through the accompanying advertisements – when they were there – whether or not art events were granted some kind of sponsorship or patronage.

Related academic works, particularly those authored by Marta Gómez de Rodriguez Britos, deal with the history of art galleries in Mendoza. These works show the appearance and disappearance of places where art production was exhibited and marketed, and the evolution and bonds among such places.

The interviews were systematized through a pre-established questionnaire. The interviewees were selected starting from a small group of well-known social actors praised by the publications of the times. However, there were further interviews following suggestions by the first group, or facilitated by my own contacts, since I am a member of the field of art myself. Like Kuhn points out, in my quest for traces of that exceptional time, I often stopped for information at unusual places, paying attention to details so far unnoticed.

This work consists of six chapters, which refer to the information gathered from the newspapers. Chapter I, *The Artistic Reality*, deals with obstacles and tensions related to readings about art and the market, and draws on various traditions to find the role of the artist as worker and the ways in which artists have earned their living. Chapter II, *The Rules of the Art Market*, goes directly into economic anthropology and crosses it with sociology to pursue a cultural definition of goods, factors that rule circulation, the *bazaar* as a category of analysis, and the rules of consumption. Chapter III, *The Sixties: Art and Society*, outlines a map of the decade: modernization, new habits of consumption, political conflict, and the rising of an aesthetic avant-garde in both the national and the international scenario, mediated by the view of well-known specialists in the period.

Chapter IV is about *The Sixties in Mendoza*. It explores the culture of the province in combination with productive development technology, human relations, and their ideological horizon. I have made three diachronic cuts that combine the socio-political and economic circumstances with artistic activity.

Chapter V, *Institutional Conception and Development* goes over the institutions and agents that constituted the art field in the Mendoza of the sixties. It reviews art education, trips, museums, biennials, art galleries, contests, awards, state and entrepreneurial sponsorship, producers, managers, and recognition. It also records the function of the critics, exem-

plified by the work of Antonio Di Benedetto, that wonderful narrator of the avatars of art in Mendoza.

Lastly, Chapter VI deals with *An Overview of a Peculiar Market*, where we can reach for a magnifying glass and prick up our ears to appreciate the narratives of the protagonists who told us about the local evaluations and the implications of production, distribution, and consumption. Their voices bring to life the exceptional quality of what they lived around their utopian "cultural mission".

In these days when utopias are bygones, I am well aware that a recreation of those golden years may seem excessively nostalgic. Still, I hope that my attempt at elucidating such heterogeneous cultural bases and glimpsing at their unresolved conflicts might provide a modest platform for further research into the subject. I have thoroughly enjoyed the work, for each small clue led me to an intricate maze with many exciting winding paths left to explore.

Chapter 1: The artistic reality

"Imported knowledge should serve as instruments to produce our own knowledge, the knowledge of our reality and of ourselves in accordance with our interests"
Juan Acha. Interview, 1982

The Artistic Reality

I intend to explore the relation between art and the market from the time and space framework provided by the Mendoza of the 60s. This special standpoint aims at considering our local reality as the focal point in the study of a period marked by drastic economic and social change. The sixties, also known as the long decade, the golden years, the golden era of capitalism, shape an age of substantial material progress achieved through the progress made in science and technology.

The developed capitalist world went through an extraordinary historical period during which such regions as Latin America and the Far East increased their pace of growth while others lagged behind. Seen in retrospect, the impact of technological change led to transformations in the daily life of poor and rich countries alike. The range and scope of the said changes were decisive, as were their repercussions in the political, social, and cultural structures of the times. The quantitative alterations caused such speedy qualitative alterations that we lacked the time to become aware of what was happening.[1] Nowadays, looking back, we realize that the changes arrived to stay.[2]

Working on the art production and the build-up of a market in a peripheral province of a peripheral country, we are confronted with the need to produce categories that may account for the particular characteristics of our region. To this purpose, I have resorted to Latin American scholars (and to others as well) whose critiques enrich logocentric and Eurocentric thought on art from a universal stance. This entails exclusion of *uncomfortable* material processes that shape and inform the lives of those who, according to Bourdieu, make up the field of art. Most analysis of art seem to have been related to philosophical assumptions that Jacques Derrida named "Western phallogocentrism". In *On Grammatology*, Derrida maintains that Western thought finds it extremely difficult to accept the material status of symbolic goods. The primacy attributed to meaning, to the supposedly universal abstraction, has hindered heed to spatial, temporal, and sensitive connections of symbolic products [Derrida, 1998].

For the sake of a perspective that seeks to privilege the analytic point of view described above, I decided that Peruvian theorist Juan Acha's category of *artistic reality* was as relevant as it was highly productive.

[1] A reference to Eric Hobsbawn, who made an extraordinary report of these events in his *La historia del siglo XX.*
[2] This extended period of economic prosperity will be developed at length in Chapter 3.

> "By *artistic reality* we mean productive, distributive, and consumer activities carried out, in each of our countries, by institutions, individuals, and social classes round the three art systems which follow one another in terms of history and which co-exist in our times. These are the handicrafts, the cultivated arts, and the designs" [Acha: 1983:276].

The above definition, which Acha calls 'constitutive', as it covers activities, systems, and relations, widens the scope of what can be analyzed. His criticism is addressed at the overestimation of the triad composed by production-product-producer, the axis of Western thought. The triad implies a reduction of the social process in which the artist and her work are inserted, and also of the relations of meaning that cause art works to circulate and be consumed. Acha's analysis includes a reading of circulation and consumption since, in his view, focusing on only one, decontextualized aspect of reality severs reality as a whole.

Alongside Acha, we will view *circulation* as a triple circuit made up by:

1) The commercial circuit (art galleries) and the institutional circuit (salons, contests, and biennials).
2) The diffusion circuit (academies, art education, museums, and cultural policies)
3) The circuit of new artistic needs, which appear when the old ones decay[3] or when new works appear [Ibid:282].

Acha defines *consumption* as "the objectivation of the relation between the subject and the object" [Ibid: 283]. Consumption concerns the public, and it is one of the greatest problems that art has to face, since it is an active process in which there is appropriation – either real or symbolic – of the art production. It is through consumption that gives visibility to assessments while ascribing economic value to the work of art and, therefore, to its author.

Historical and political transitions have proved decisive landmarks for the analyses of changes in both circulation and consumption processes. The sixties stand out as a most illuminating period, since it witnessed transformations in the consumption of art. This is what led me to revisit several of the categories involved – 'a work of art', 'the market', and 'goods' – and then move on to consider the notion of 'art goods'.

This paper originated in my observation of the tensions between the traditional notion of art as a residual element 'fixed' in the imaginary of those who produce it and artists' vital needs. The 'Artist' enters into a contradiction when her primary needs for survival force her to confront the challenge of 'earning a living through Art'. On the one hand, living on their craft is a perfectly legitimate claim which presented no difficulties at certain times, as we shall see later on. On the other hand, the transformation of an art product into art goods

[3] The author's own words.

arouses such rejection and creates such vivid tensions that the whole thing ends up in a blind alley. Hence our questions.

During the sixties, and even before then, the introduction of new technologies and the arrival of foreign capitals brought about innovations in the urban landscape and in the practices therein. Hence the need to restore the importance of consumption, for it lends visibility to the changing processes through which people and events were classified.

The ways in which the modes of consumption and the processes in which an art market take on concrete forms present distinctive features at different times and places. I agree with Acha that delimited space and time constitute a *cultural formation*,[4] insofar as there coexisted in it sundry cultural modes, such as the dominant, the residual, and the emergent ones.[5] In Acha's thought, the dominant modes consist of the cultivated arts, which, in Williams's words, deem the autonomy of aesthetic values "natural as well as necessary". Regarding cultural production, works produced in former societies and times, but still significant, as is the case with handicrafts, are said to be residual. Lastly, different kinds of works which have incorporated novel technologies and might absorb the dominant production, as happened with design and media art, are called emergent [Williams, 1981].

The idea that points to the autonomy of aesthetic values appears as a recurrent hindrance. In this respect, Acha declares that "we feed on a mystification that is inherent to generally dominant ideologies about art, passed on from ear to ear". Thus we come to actual quandaries when we have to apply such categories to the examination of our practices since, in traditional terms, it might be said that there is a *natural dichotomy* between art and the market.

The Autonomy of Art and the Market

In the last two decades of the 20th Century, economic journals and some newspapers began to devote a section to the art market.[6] What they had in mind was to promote important auctions and their undisputed models; that is, Sotheby's and Christie's, now based in New York,[7] and their local associates in Buenos Aires. In this literature, the art market is viewed as an 'economic niche' by marketing specialists and 'a goods shelter' by economic reviewers. There even some firms that provide advice on various 'portfolios' based on an equation resulting from the clients' investment capacity, age, and aesthetic preferences. While economic pragmatism recovers the 'auratic' nature of the art work in order to promote the prod-

[4] Both Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro and Raymond Williams use the category 'cultural formation in a similar but not identical sense. As Juan Acha does not specify his source, I have opted, because of the way he characterizes the notion, to equate it with Ribeiro's, which suits our purpose better.

[5] It is not customary for the Peruvian theorist to cite other authors, but it is evident that these categories coincide with Raymond Williams' (1981).

[6] In its special opening yearly issue *Dónde poner la plata*, the business magazine *Negocios* dedicated a double page to the art market, giving advise obtained from expert advisers in art investment.

[7] Both Sotheby's and Christie's are ancient English auction houses. Their respective histories will be told later on.

uct, the different offshoots of the theory of art have given extremely pejorative names to this relation. Bourdieu resorted to a metaphor involving a prostitute to describe the market and the ambiguous relation, half-way between desire and rejection, which the "unfindable client" arouses in the artist, who needs to sell his work and is at the same time upset that it will be turned into goods. German theorist Hans Heinz Holz states that

> The degradation experienced by the work of art on becoming a piece of goods entails the loss of such special traits as characterize the aesthetic: now the aesthetic object only keeps its status depending on an arbitrary decision that distinguishes it from other practical objects (or from its decadent byproducts) [Holz, 1979: 31].

Which are the main hurdles in the art-goods relation? I agree with Hadjinicolaou that these uncomfortable relations, attached to trading, consumption, pricing, and even teaching, conspire against the autonomy of the art work. In a pithy footnote, the Greek scholar criticizes Heinz Ladendorf's essay *La ciencia del arte*, enumerating the issues that *bother* his conception of the art history: the history of taste, the relations between artists and agents, between art and social groups, between art and critique, and between art and the teaching of art. It is not accidental: "the variations experienced by a work of art with the passing of time, or even at the same time, which none escapes, put into question the sacred belief in the autonomy of the work of art". The said variations are linked to the "impure, contingent series" of responses to art works on the part of humans. [Hadjinicolau, 1981: 19-21]

Autonomy is the burden placed by idealism on the shoulders of the art work, turning it into an impossible to assume it as an empirical category and confining it to the safe pale of the universally untouchable. Walter Benjamin warned that

> It is of the utmost importance that the *auratic* mode of existence of the work of art should never be separated from its ritualistic function. In other words, the unique value of a *authentic* piece of art lies in the ritual during which it acquired its first, original, useful value"[Benjamin, 1989: 26].

In his reflections about the conditions for the reception of a work of art at the moment of its technical reproduction, Benjamin notes that the secularization of cultural values transfers, in the beholder's mind, "the artist's empirical uniqueness" to the work itself. The exhibition value of the art work is the profane service that has persisted since the Renaissance. In a comprehensive footnote, Benjamin tracks an element of lay devotion: the notion of beauty, that superior element born of the spirit of man.

The 18th Century's stance is represented by Kant's doctrine about unselfish satisfaction, the core of aesthetic sensations. Autonomous intention is the contemporary justification that works as a specializing generalization of 'the arts', driving them away from any instrumental function in society, whether magic, religious, or representative of power. But this is

not all: such a tenet leads us to yet another problem of great sociological interest. Which differences enable us to establish the real or assumed value through which certain practices are 'art', 'not art', 'not actually art', or 'routine', or 'mediocre'? All of us could envisage instances that we would judge accordingly, with their corresponding supporting arguments.

An attempt at distinguishing art from other practices is a most important historical and social process, whereas the effort to extract 'the aesthetic' is an even more intricate endeavor. Let us remember Kant's category of "the sublime" in his *Criticism of Judgement*. It includes the grandeur of that which is dreadful, some sort of august ugliness that may be equated to beauty. The second metaphysical condition makes our burden even heavier to bear.

Still, this does not suffice: the assumption of 'good' or 'bad' quality adds to the confusion, for historical criteria tend to increase the value of categories deemed inferior, as is the case with some popular works, and the divide is too fluctuating and thus cannot aid strict coherence. We would be wise to rely on the examples provided by Hadjinicolaus' reflections about the *critical fortune* which no work escapes.[8] Mind that we are referring to a *authentic* work, a *sine qua non* requirement for artistry, and one that confronts us with no minor problem: that of authenticity.

The issue of *authenticity* is an exclusive product created in the 19th Century. It is the opposite of forgery and of technical reproduction, the two process which deplete the 'aura'. Benjamin specifies that

> …the concept of authenticity always tends to attribute origin. (This is specially clear in the case of collectors, who, somehow or other, always seem to be fetish worshippers and who, by the mere possession of a work of art, partake of its cultural virtue.) Nevertheless, the function of authenticity as a concept remains a determinant in the theory of art. When art becomes secularized, authenticity – in the sense of attribution of origin – replaces cultural value [Benjamin, 1981: 27].

According to Baudrillard, the *signature* turns the work into an *object of culture*, no longer read but perceived in its differential value. *Aesthetic emotion* is often mistaken for the perception of differentiation marks. In our days, copies are regarded as illegitimate, inauthentic, and completely discredited, all of which stands for a total reversion of century-long practices[9] both in Western culture and in Eastern cultures like those of China or Japan. In fact, the change lies in the conditions of meaning of the work itself [Baudrillard, 1974:108-109]

[8] Nicos Hadjinicolaus explores the shifts of *La libertad guiando al pueblo,* Eugene Delacroix's paradigmatic painting. Throughout time, this work was the object of multiple interpretations and uses, including school handbooks, publicity, propaganda on posters of various ideological leanings in *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

[9] It was a usual practice for workshops to have *ghost painters,* specialized assistants who perfectly imitated the master's style.

> The mythic demand for authenticity – a moral imperative to which modern art is dedicated, and this is why it is modern – since the relation to illusion and, therefore, to the very sense of the art object, has changed simultaneously with the act of painting. [Ibid].

In brief, the history and the critique of art are teeming with strategies which tend to endow aesthetic values with autonomy while they deprive these same values of their place in time. The defense strategies employed to prevent the collapse of art objects amid daily trivialization have included detachment from instrumental precisions, value judgements, resort to authenticity in order to restore each object's aura, and atemporalization.

Art objects are peculiar things. However, they are subject to appreciation processes with a spatial and a temporal location. The process through which the art market took shape, the social changes that made this possible in the central countries, and the ways in which some sort of market was created in Mendoza requires that we resort to categories pertaining to economic anthropology. Perhaps this will be of use to think of the construction of *quality* criteria, the shared characteristic of goods that are chosen as *hierarchy signals*; i.e. those that issue messages regarding rank.

A Three-Century Long Process

At the beginning of his *Story of art*,[10] Gombrich declared: "There is no such thing as Art, but indeed there are artists". Such a bold statement, made by none other than an art historian, encouraged me to pursue a line of thought which calls for deeper reflection, since it confirms the ideas developed in the previous section, and may even provide the key to the intricate process that acquired such momentum over the three past centuries.

The assortment of objects constituted as 'art works' is arbitrary as well as historically delimited and reinterpreted and adopted depending on interpretations that respond to different interests. In other words, these objects are related to processes of meaning that narrate 'the social'.

According to Raymond Williams, the artist as such is an identifiable institution in "relatively early societies, and is officially recognized as a part of their central organization". If we adopt this author's abstract and deliberately 'neutral' proposal, the social function of the 'producer of culture' becomes split from other occupations that go by the same description. In various societies throughout history, sometimes the artist's function did not differ from that of the 'priest' or the 'historian'. "A distinction between these functions accompanied internal development as the function called for enhanced skills and more time". Aristocratic societies illustrate certain changes that we might call 'official recognition', a social act of variable selection that entails a decision of patronage. Within these social relations, the artist –

[10] Ernst Gombrich, *La historia del arte*. (*Story of art*) The author made a difference between *history* and *story* . He prefers *story*, which he differentiates from History as a discipline and which allows him to make a more flexible use of the terms.

or producer of culture – appears as a recurrent institution and, in this sense, the exchange factors are balanced and coherent [Williams, 1981: 34 s.].

In the different social contexts, the functions performed by artists imply specialized tasks. Various patronage systems lasted for centuries, and the changes in the social relations ranged from artists being held as household or court members to being commissioned to do individual professional works. In his capacity as a worker, for example, an artist who specialized in painting altarpieces was free to travel from one castle to another, depending on where his services were required, usually on the recommendation of a client. There were further developments toward the end of the Middle Ages, as cities populated by burghers and merchants became more important than castles, and jealously defended their prestige in the fields of commerce and industry. It was due to the ensuing competition that the guilds of trade which, in a way, resembled our current Trade Unions, were established. The guilds of trade were responsible for protecting the privileges and rights of their members, as well as to ensure markets for their production. In order to be accepted as a member, the artist had to prove that he *mastered* his art. Then he was allowed to set up a workshop, employ apprentices, and take on commissions to paint altarpieces and portraits and to decorate chests, banners, coats of arms, and any other kind of painting. The general patronage system lay at the base of the relationship between the worker and the guild of trade, and it applied to a variety of trades. The guilds were wealthy and had a say in government issues, and also the right to cast a vote. They not only contributed to the prosperity of the city, but also exerted themselves to embellish it.

Between the 14th and 15th Centuries, Italian and Flemish artists had begun to explore into ways of depicting their subjects, becoming ever more skillful thanks to innovations such as the use of perspective and oil painting. Patrons and artists alike became delighted at the newly achieved degrees of likeness, and soon the idea that art was a vehicle to portray subjects other than religious became popular. In the meantime, innovative artists earned personal fame. When Giotto (1306) covered the walls of a small Paduan church with paintings that created the illusion of depth on a flat surface, his finding detached his name from the writing-like paintings of the Middle Ages, his silhouettes seemed to come to life, and he earned *recognition*. The people from Florence became interested in his life and in the anecdotes that were told about his ingeniousness and ability, which were as unprecedented as their formal innovations. He was the first *great artist*, in the sense we would understand the phrase nowadays.

Netherlandish painter Van Eyck provides a similar example. His paintings became a sort of mirror in which the world was reflected, owing to the meticulousness of detail that characterized his work. To achieve such precision, he was forced to perfect the technique of painting, which he did by inventing a new way of preparing colors so that he might work more slowly and capture the real world more accurately. Thus oil paint was born. With it he painted the portrait of an Italian merchant and his bride, a painting known round the world under the name of *Arnolfini and his wife.* The name, drawn in a visible place together with

the phrase *Johannnes Van Eyck fuit hic* (Johannes Van Eyck was here), mimicking the legal recording of an eye witness, established a new trend that aided comprehension of the wealth of possibilities that this kind of painting offered.[11] Artists found a new source of work by recording family events.

The ways in which artists works did not differ much from one city to another. There were no art schools for youngsters to attend. If a young boy decided that he wanted to become a painter or a sculptor, his father apprenticed him to one of the masters in the city where they lived. At the beginning, the boy's duties consisted in grinding colors and preparing the boards or canvases. Later on, he would help paint the backgrounds, and as he improved his skills – and also depending on his ability to imitate his master's style – he would be allowed to perform more important tasks, always under the master's strict supervision. This manner in which the masters of the different cities transmitted their skills and experience is what created the 'schools of painting', with such particular individuality in the different cities that we can still recognize them to this day.

As the cities grew in prosperity, a fact that influenced the customs of the times, and the rich burghers built private chapels into their mansions, private religious worship required smaller sized cult paraphernalia, in accordance with the new ways. A large number of artists profited from this field of work. Some became famous, while others were ignored by art history, the *Gran Ninguneadora*,* according to Gerardo Mosquera.

In 17th Century Holland, not very willingly, though, artists became independent from the patronage of the Church. When the Reformed Church banned religious imagery from its buildings, the visual arts were forced into the secular world in order to survive. This was the advent of bourgeois art, of art work as an element of interior decoration. Wealthy families visited artists' workshops and commissioned landscapes, still lives, popular characters, and pictures depicting daily life, or else they chose and bought what they liked best from the ones on display. Vermeer and Rembrandt among others lived this situation. Amsterdam became the port from where secular art was exported to the world. The works by Flemish masters can be equated to jewels, because of their decorative and economic value in that affluent hub of trade. The profit was handsome, and both painting and ceramics workshops became a substantial source of income for the Netherlanders, whose reputation for excellence had spread throughout Europe.

In England, the triumph of Protestantism and the Puritan's hatred of luxury dealt a hard blow on the English artistic tradition. Painting was required only for portraits. Other kinds of work were imported from abroad, since there was a taste for foreign art, and a number of elegant gentlemen took pride in their collections shipped from overseas.

[11] Something similar happened in the 20th Century with acrylic painting and the different technological possibilities offered by electronics. Cfr. Néstor García Canclini : *La producción simbólica*

* No translation can convey the negativity of this word. The phrase would read as "The Great Ignorer"; the idea is that the person being referred to simply does not exist as far as the speaker or the writer is concerned. [T.N.]

According to Gombrich, William Hogarth – a talented English painter reduced to illustrating books for a living – found the custom irritating. Pestered by a question that his contemporaries kept asking ("What is the usefulness of a painting?"), he decided that, in fact, if a picture was to attract the Puritans, it had to be *useful*. This is how he began painting edifying scenes whose purpose was to show that virtue was rewarded, and sin, punished [Gombrich, 1992: 330s].

Hogarth's discomfort points to the fact that a new type of artist was seeking a new type of painting for new beholders. Painting had ceased to be a profession like any other and begun to be transmitted as a form of knowledge that paralleled that of philosophy. This is supported by the fact that the name *Academia* was adopted to refer to painters' gatherings, relative to Plato's villa and to the type of knowledge that was regarded as so very important. In the 18th Century, the old system in which youngsters were apprenticed to a workshop was gradually replaced by that of disciples that diligently studied the works and techniques of the Classics. Still, as Gombrich stresses, for the arts to thrive, that these schools were sponsored by royalty mattered less than the fact that there were potential buyers of contemporary works. What happened was that the emphasis laid on the grandeur of the past influenced buyers to prefer works by the old painters. This was a real drawback which needed to be remedied. First Paris, and then London, held exhibitions of members of the Academies on a yearly basis. The exhibitions were a social event; they achieved wide exposure only in the mid-18th Century, when the ideals of the Enlightenment led to the opening of 'salons' that reached beyond the limited professional circle and welcomed the public at large.

An important process began at that moment; namely, periodic exhibitions for a heterogeneous public composed by people of different social classes, sexes, and ages. This showed a political decision that opposed academic canons to public success or, in the words of Calvo Serraller, "a supposedly learned or interest judgement against free, spontaneous opinion; the minority against the majority" [Calvo Serraller, 1992:21]. Besides, the Salon gave rise to the opportunity of public surveys that measured an artist's 'popularity' which, in turn, was translated into marketing channels and, therefore, into greater economic prosperity. This propelled increasing claims for more public space, together with greater flexibility on the part of the admission juries, more opportunities to exhibit works, and better exhibition conditions. Thus the Salon made its way into the Gallery, a space beyond the first two pillars of the (Louvre) Salon that housed the exhibitions. Soon the official Salon proved insufficient, and new ones were started: that of the Rejected, that of the Independents, and

> …[others] of as many alternative names one could think of so that no-one was left out of the only possibility then existing of making one's art known to the public. It can be easily imagined that, by the last third of the 19th Century, the ever insufficient geometric progression of official public spaces encouraged the establishment of private galleries, whose present number does not, in fact, fulfill the increasing expectations of the increasing numbers of artists [Ibid: p.34].

The process described above gave rise to art criticism as judgement in terms of current times. Written for *Correspondence Littéraire*, Diderot's article about the Paris Salon of 1765 defined a craft and a medium: the art critic, an intellectual who passed judgement on art novelties presented at a public event, and who supported his opinion on the medium provided by the written press, a periodic means of communication. As the number of salons increased, so did the number of critics of sundry kinds. Some, like Diderot and Baudelaire among others, were talented and knowledgeable. They came from the growing subculture of writers and from "a Reserve Army composed by the literary unemployed that the Enlightenment had displaced. The proud new *Republique des lettres* announced by Voltaire" seemed to offer young men from the interior a new means of social upgrade that they were otherwise denied by reason of their birth and lack of fortune [Ibid: p. 26]. Some found employment while others survived by dint of their effort and wit, writing for the almost always marginal newborn press. Whichever way it went, the job was badly paid, and so started the curious phenomenon of 'bohemianism', "a rebellious positivization of artists' social marginalization when they began to look upon the public as an enemy to be 'conquered', a warlike euphemism that implies defeating the opponent" [Ibid: p. 23].

The Salon race witnessed the incipient rupture with tradition and the new ways in which artists lived and worked. The Academy, the exhibitions, the Salons, the critics, the buyers, and the collectors brought along the label of Art, with a capital 'A'. Artists were still leading hard, preoccupied lives; still, there was something positive about 'the good old times': none of them had to wonder about the purpose of his life. There would always be altarpieces to paint, gentlemen to portray, manor houses to decorate… There were predetermined lines of work. As long as they complied with the conditions of the agreements they entered, their subsistence was ensured. There was not much room for innovation, and the difference between a job well done and a superb job was that the latter might transcend. However, the rupture with tradition had opened an infinite range of possibilities together with a path full of uncertainties.

The problem lay in the fact that the wider the range of choices, the more difficult it was for the artist's taste to match the public's. Demand, so easy to meet in the past, had become an enigma. The buyer wanted something that he had seen elsewhere; the artist ached to do what had never been done before. If he was in need of money, the artist had to make concessions, at the expense of his self-esteem and of the respect he commanded from others. It was imperative to listen to 'the voice whispering inside', even if it meant literally starving to death. Thus, in the 19th Century a wide chasm separated the public from the artist, since to meet the demand, the latter had to give in to conventionalism, though it is fair to say that some opted for deliberate, uncomplaining isolation.

The worst came to the worst with the Industrial Revolution and the advent of a new moneyed class that knew nothing of tradition. Businessmen viewed artists as impostors who charged extravagantly for something that could hardly be called work. Artists made it their pastime to drive the bourgeois mad.

> Artists felt a separate race. They grew their hair and beards long, wore velvet or velveteen, wide brimmed hats and loosely knotted ties and, generally speaking, did not hide their contempt for the conventional ways of 'respectable people'.[Gombrich, 1992:397]

The last years of the century brought artists both great prosperity and dissatisfaction. After the initial miscomprehension of the public and the critics, perhaps the success achieved by the Impressionists was the alert signal that lay the foundations of their golden legend. Their belittled works fetched extremely high prices, many became rich, and their buyers became shrewd investors. This conditioned the critics, who took care not to object to novelty for fear of making another error of judgement or being called "reactionary'. From then on, the role of the critics was to accompany the new movements; in truth, many became their theorists and leaders.[12] This change of heart from the critics encouraged acceptance from the public, at the same time as it whetted an appetite for novelty. Paris became the center of Western art, as the cream of the crop resided there. Our Latin American artists, as well as our intellectuals – and this is the starting point of our parallel history of knowledge, practices, and modes – felt compelled to spend some time in the City of Light. This heritage is ours to keep, and I have decided to take it as such. What we make of it is another cup of tea. The new theory of Latin American art is undertaking to review it in order to give thoughtful consideration to our dependence on it.

Such was the working background of the artists. The theory produced converging works that together laid the base of the controversial principle of autonomy. Still, the issue will be discussed later on.

Stories of Two Shores

By now, the fleets of many European countries had sailed the seas of the world in search of new territories where they had established both their colonies and their respective hegemonies. In 1604 there were British subjects in India. Toward 1700 London was a huge marketplace of exotic products, including birds and wild animals. On March 11, 1744, in Covent Garden, the present London theater district, bookseller Samuel Baker held the first auction at what is now one of the two leading auction companies. Baker offered only books, as was to be expected in the very heart of the Enlightenment. During the first hundred years of its existence, the family business dealt in the relocation of huge libraries, Napoleon's among others. John Sotheby, a nephew of Baker's, closed a number of successful deals and the business was named after him. But only in the early 20th Century did Sotheby's, Wilkinson & Hedges – for such was the business association – tried its luck at the art market.[13]

[12] Baudelaire championed the cause of Romantic painter Delacroix, Zola of Manet's Naturalism, Natanson, of the Nabis; Apollinaire, of Surrealism, and the custom has persisted into our days in the various media. We will see the importance of Romero Brest's and Marta Traba's roles in Argentina in the second half of the 20th Century.

[13] Ana María Battistozzi, Dos siglos y medio bajando el martillo, *Clarín* (Buenos Aires) 26/2/94.

Twenty-two years later, another company set up store in the same line of business. Christie's was another auction house that had already auctioned off the jewels of Madame Du Barry after she was guillotined, the collections of Romantic poet Horace Walpole, and whose favorite client was London's National Gallery. The head-to-head race began. Sotheby's speeded up, aided by Wilson, whose sharp sense for business prompted him to open new markets in the special atmosphere of the post-war era. He also invited private art dealers to take part in the auctions.

Parke Bernet, a most important American auction house, had been established in 1833. In association with them, Sotheby's entered the U.S. market in 1964, and the first international auction house occupied premises on Madison Avenue. It did not take Christie's long to follow suit. They opened a branch on posh Park Avenue, close to Central Park, which they have managed ever since. The competition grew fierce. Both opened branches in Geneva, Amsterdam, Montecarlo, Tokyo, and Berlin the minute the wall fell. The main capital cities in Latin America also had their share: they opened a branch in Buenos Aires. The stark British prestige and the sales strategies implemented by Wilson in the 50s gave way to financial and marketing tactics in true American style. The economic movements of the 80s diverted investment away from the real estate market and into art. Perhaps the egregious prices[14] paid in those days paved the way for the modern myth on which the imaginary of both artists and public feed.

The small circle of collectors and 'amateurs' grew bigger with the bonanza of 'the golden 60s', at a time when changes in economic and consumer guidelines turned the story around, as we will see in Chapter 3.

The Western Shore and the Enlightened Transference

According to Diana Weschler, in Latin America "the 19th Century is a time of conflict, when each of the emerging states, at its own pace and with its distinct characteristics, struggles to define its structure and identity" [Wechler; 2000: 18]. It is the time of transition from the colony to independence, and the issues of nation are closely related to those of emancipation, the fundamental problem of the 19th and 20th Centuries.

Revisiting the art histories of our neighboring countries, we find patterns that are common to Latin America, since peripheral cultures are characterized by their "ability to receive and appropriate the values generated in central countries" [Ibid].

How did Latin American countries perform the said operation? We are interested in the living conditions and in the possibilities of art as work, as we have highlighted them over the history of Europe. Which European conditions were adopted and which were discard-

[14] The most outstanding case was related to the sale of Van Gogh's *The Lilies* to an Australian tycoon. Alan Bond paid 53 million dollars, 26 million out of his own pocket and 27 million with a loan granted by the auction house. When Bond was unable to repay the loan, he was forced to sell the painting to the Paul Getty Museum in California at a price that was never disclosed.

ed? How did the transfer of modes occur? Did we have modes of our own that survived the colonization process?

In colonial times, the iconographic space was almost exclusively occupied by religious imagery. As we have seen, this implied the certainty of the Church's patronage, a client to pine for, indeed. Let us peep into one of those coveted commissions, such as it was recorded in the Annals of the Guatemalan Academy:

> …Thirty three large canvases and sixteen small ones depicting the life of N.S.P.S. Francisco, in keeping with the one in the Cloister of the Main Convent of this our City of Mexico, so that in all the order is for forty-nine canvases.[15]

The above was commissioned to Mexican painter Cristóbal de Villalpando in 1961. The order shows, in a number of ways, what such a commission entailed in terms of mobility and income. According to the contract, Villalpando would be paid the following for the forty-nine paintings:

> …work, materials, canvas, and payment of skilled assistants has been assessed at the sum of two thousand nine hundred and seventy pesos.[Ibid: p. 106]

The importance of religious paintings and their transportation, just as happened with the rest of the religious imagery (sculptures and small carvings) such as restoration works, framing, and gilding, implied the existence of a substantial labor market that employed whole families. There were also guilds of trade that conferred master's degrees after very hard examinations, and crystal-clear contracts that established the obligations of the parties.

Such rich tradition was confined to religious art. The other practice was portrait painting, "depending on the official needs or, at least, on the needs of prominent members of society" [Lauer; 1978: 107]. In the 19th Century, Academies were established in the new republics. In accordance with the tradition of Enlightenment that inspired them, they veered toward secular issues, as artists traveled to the European metropolis in search of new art and style initiatives fostered by the new bourgeois order. This was a consequence of the previous migration of European artists who imparted their teachings in Latin America, as we can see from the records of the different art histories.[16]

Whereas religious paintings offered a booming market, the other visual arts were less fortunate. Proof of this is the little repercussion of the 1817 painting exhibition and sales

[15] *Anales*, Academy of Geography and History. Guatemala , Volume LV- 1981

[16] In our country, British sailor Emeric Essex Vidal, between 1816 and 1820; Augusto Quinsac Monvoisin, a Frenchman, in 1842;, Ignacio Manzoni, an Italian. between 1857 and 1866; Juan Mauricio Rugendas, a German, in 1845. According to Julio Payró, only 28 out of a much longer list deserve attention. Most of them spent a short time in Mendoza, and some of their works are part of the provincial heritage.

organized by Sociedad de Buen Gusto at the suggestion of Rivadavia. The second sales exhibition of art, held in 1928, was yet another failure. Of the 368 paintings recorded in Mauroner's catalogue,[17] which included pieces by Tintoretto, Caravaggio, Rafael, Murillo, Velásquez, Zurbarán, Brueghel, Rubens, along with mediocre or unknown paintings, not a single one was sold. None of these works remained in Buenos Aires. While it is true that it was a time of political conflict,[18] the organizer must have experienced some degree of confidence in the market, both in terms of the sensibility and culture of the elites and in the economic potential of the city. It is also likely that the dealer hoped to sell the collection to the government, as a first step toward the establishment of a museum. However, Rivadavia, who presumably had invited him, had left the political arena, and the dealer had to pack his six boxes and seek better horizons [Heber; 1975: 1].

Convergence and Divergence: The Enlightenment and the Autonomy of Art

The Enlightenment, and Kant in particular, resulted in the restructuring of traditional knowledge, its division into areas, and the professionalization of the spaces that housed the practices. In our field of knowledge, the split between science and creation, objective and subjective knowledge, and the study of the past as different from the study of the present gave rise to disciplines endowed with a character and a place, and which needed a method to achieve legitimacy. Thus, the University opened its doors to Art History, Aesthetics, Journalism, and Art Criticism.

The respective objects of study were slowly defined; nevertheless, by the mid-19th Century the university community knew what they were expected to do. Art historians worked on documentary erudition and positive cataloguing. Academic historiography made a distinct separation between history and critique, and the punishment for not abiding by it was loss of scientific credibility.

Aesthetics was a creation of stern German philosopher Baumgarten, who in 1750 published his *Aesthetica*, instituting the core of the matter; i.e. *the essence of the beautiful*. Yet the nature and meaning of aesthetics were defined by Kant in his *Critique of Judgement* (1790). On the one hand, Kant declared that, insofar as taste is not dependent on knowledge, it is illogical and, therefore, aesthetic, which amounts to saying subjective. Kant agrees to its universality, but not to the fact that it follows rules. In his thought, aesthetic judgement is an a priori of feeling, a value judgement that differs from other judgements of existence and from axiological judgement. The adjustment between the beautiful and the subject is not marked by the fulfillment of desire or moral correspondence, but by 'unselfish agreeability'. Just as playing involves disinterest and pleasure, devoid of any useful or moral purpose, the aes-

[17] Mauroner boarded a ship in Europe in 1925 but arrived in Buenos Aires in 1928. The delay was probably due to navigation problems and to the blockade of the port of Buenos Aires.

[18] Juan Lavalle, acting Governor of Buenos Aires was preparing to enter into battle against the army commanded by Juan Manuel de Rosas and the port was closed.

thetic view is characterized by its unselfishness. This is why esthetics is independent and cannot serve ends other than its own, since it is, in Kant's words, "a final without end". Hegel equated the beautiful with the manifestation of The Idea, and Schopenhauer stated that the difference between an ordinary man and an artist is that the latter stands in composed contemplation of the objectivations of the metaphysical Will. [Benjamin; 1989: 28s.]

While History and Aesthetics enjoyed academic prestige, Art Criticism was destined to subversion. The first two disciplines mentioned abided by conservative criteria, but Art Criticism joined the avant-gardes, appointing itself to the task of an endless redefinition of Art, the Art that had already earned its capital 'A'.

In the 18th and 20th centuries respectively, Diderot and Baudelaire were paradigms of criticism and established a stance:

> As to critique in itself, I hope that philosophers may understand my words: if critique is to be fair and grounded, it must be partial, passionate, and political; in other words, it must be undertaken from an exclusive viewpoint, but such viewpoint must needs lead to as many horizons as possible".[19]

As Art History turned its back on the present and on assessment and aesthetics took refuge in the ivory tower of *unselfishness* and *final without end*, artists were divided into academicists and avant-gardists. They made themselves known through periodic public exhibitions, competing in Salons and art galleries and duplicating the dichotomies of what was officially acceptable and the rejected. Artists communicated with the public trough the press and through qualified intermediaries: art critics. [Calvo Serraller]

The efforts to elucidate the nature of the 'art work' strove to free the object from its 'metaphysical burden' and place it in the context of production. As can be inferred from later commentaries, such contributions point to a road that branches out into different paths to be explored. In this same chapter I have already mentioned the works of Nicos Hadjicolaous, Raymond Williams, Walter Benjamín, Pierre Bourdieu, and Latin American theorists Ticio Escobar, Juan Acha, Gerardo Mosquera, and Néstor García Canclini, whose approaches aid us to overcome the obstacles that stand in the way to our object; that is, to the art market.

The tracking of working conditions throughout time and space has shown us artists integrated into the labor world. An artist is a worker. Under the peculiar conditions of the 19th Century, the figure of the unruly, lonely artist and the "theology of art for art's sake" – Benjamin's words – converged into an illusory autonomy embraced as a dogma, spread and publicized as such. A century had passed since the theory of the autonomy of the art work was posited, and the conditions of the capitalist mode of production, firmly established by

[19] Charles Baudelaire, 1846 Salon.

the Industrial Revolution, did the trick. The burden was not negligible. How to grasp the scope of a metaphysical dimension that was deeply rooted in the theory no less than in the popular imaginary?

A Conditioned Autonomy

Art history acknowledges the rise of the art market as one consequence of the gradual autonomy that the field of art has conquered over the last few centuries. Once the art work and the artist freed themselves from the power of Church and barons, thus losing their social representational function, they react by issuing the theory of *art for art's sake*. According to Benjamin, this is a *negative theology of art*, for the notion of 'pure art' refuses to discharge any social duty, and even rejects objectual content.

Along with the liberating process of *creative intent*, the artist and her work become detached from the public. Ever more specialized circles come to life. Marxist and non-Marxist research by Adorno and Horkheimer, following the *Critique of Dialectic Reason* and encompassing sociology, semiotics, and psychoanalysis, connected art to the social structure. Thus the theory and history of art were forced to admit the constraints derived from the production, circulation, and consumption of art goods. In H. Holz's words:

> The historical process of dissociation between art and society begins with the rise of the bourgeoisie, increases toward the late 19th Century, and reaches its peak in our times. [Holz, 1978: 26]

The secularization of art brought about "specific instances of selection and reputation". When discussing the first Salons, we saw that this was necessary, that it was an attempt at democratization which, in turn, complicated the safe old days, driving the artist to seek a living. Now it is museums and art galleries that endow an art work with "cultural legitimacy", at the same time as there arises the need for economic patronage to support the artist's work. [Bourdieu, 1995:137]

Autonomy gave artists the possibility of becoming independent from all manners of religious and political power in their pursuit of a given artistic project. I agree with García Canclini that "the last few centuries opened wider possibilities for the choice of unconventional modes of production, interpretation, and communication of art", although it is also true that a large majority has not earned a living solely out of art. García Canclini also highlights "broad-mindedness and plurality" as distinctive features of our times, resulting in an "autonomy conditioned" by economic and social policies. [García Canclini, 1990]

In *Campo intelectual y proyecto creador,* Pierre Bourdieu writes that the art field is [a] *"relatively autonomous universe on account of its relative dependence on the economic and political fields".* He views the art work as a bearer of market and symbolic values, relatively independent from each other. In other words, that one grows will not necessarily mean that the other will too. [Bourdieu; 1995. 139]

In *Las reglas del arte*, Bourdieu declares that, as a result of increasing specialization, we find "cultural production specially meant for the market" versus "production of uncontaminated works meant for symbolic appropriation". [Bourdieu, 1995: 213]

In a way, art involves an intentionality that transcends the work, but complete autonomy is something unthinkable. We have seen, throughout the history of art, that it has always been attached to some functional aspect or other, ranging from the magic to the ritual to the religious to the political to the ideological to the aesthetic; nowadays we might well add 'to the economic'

The relation between art and market has never been easily accepted in intellectual circles. Historian Juan Antonio Ramírez calls it "a shameless relation".[20] Thus we see how the genealogy whose belated transference we have inherited is interrupted toward the late 19th Century. The breach widened with the radicalization of the avant-gardes, and in the golden 60s, the days that concern us, the relation was indirectly encouraged by the advent of new production and diffusion technologies. As new trading spaces were created, the relation incurred its most marked contradictions.

[20] Juan Antonio Ramírez, "Una relación impúdica", *Lapiz*, núm. 57, Madrid, marzo de 1989.

Chapter 2: The rules of the art market

"Slander persecutes trade as guilt persecutes ownership"
Mary Douglas. *El mundo de los bienes.*

A Cultural Definition of Goods

This chapter deals with the importance of art consumption and the difficulties involved in the creation of an art market, regarding both the kind of goods and the specific characteristics of the said 'market' in Latin America.

An exploration of the art market leads us to take into account the circulation of art productions as goods and, consequently, to enter the field of economy. We therefore need to define an approach to it, outline a notion about the concept 'goods', and then move on to the manners of interchange.

Bearing in mind the warnings issued by Latin American theorists Juan Acha and Gerardo Mosquera regarding the categories of analysis for our cultural phenomena, I intend to problematize several notions coming from the field of economy, starting by the notion of 'market' to reach that of 'goods'. Note that considering them from a single point of view – that of capitalist economy, ruled by supply and demand – shows us how hegemonic models and values become naturalized, making us turn to a different approach in order to obtain the necessary tools to interpret these practices. I wish to confront paradigms reflecting a totalizing notion about conceptual dominance with the discursive resistance of anthropology, profiting from its experience of diversity to put into question the logic underlying 'universalizations'.

Economic rationality may be said to be the supporting model of present representations of rationality, specially the so-called maximizing principle. Moreover, it is often assumed that the market is the space where the actors move on the basis on a rational calculation of gains. Well then, *every market* works in accordance with the said principles.

I arrived at economic anthropology through ethnohistory, and one author after another led me to discover a field of knowledge that helped me dispel certain quandaries, position myself in the local context, and listen to people. I also took an interest in the paradox that this science, which emerged during the expansion of imperialism to foster knowledge of 'the cultural other' in order to better overpower and colonize him, might cause individuals, during their observation of 'the other', to find in themselves unexpected reflexes that set them thinking about their own image and about the sense of their own culture. Such an egregious offshoot enabled me to use anthropological tools to read the processes that shaped an art market in a provincial society during the golden years of capitalism. It was in the light of such tools that I explored the operational modes of their codes and their cultural logic.

At this point, economic anthropology enabled me to find new categories, illustrated by little stories in remote villages. Some resembled others to such an extent that they aroused in me the amazement of a beginner together with the audacity of a true researcher. In addi-

tion, I confirmed that, just as Levi-Strauss affirmed, totemism still persists in human society, so much so that *savage* thought and bourgeois thought resemble each other more than we are willing to admit.[1] According to Mary Douglas, anthropology delivers a powerful telescope into our hands.

The fortunate 'finding' (for which I have to thank Ana María Lorandi) of my Ariadne's thread lay in the compilation made by Indian anthropologist Arjun Appadurai. His was an unprejudiced, novel stance, started by a group of researchers from peripheral countries who are ready to appropriate and create conceptual tools with the purpose of reverting observation, which used to be the privilege of colonizing countries for the subjection of the colonized. From this perspective, Appadurai puts into question the concept of 'goods' as a material representation typical of the capitalist mode of production; that is to say, as a subset of primary, manufactured goods whose circulation is strictly related to money. This analysis proposes that objects and people alike have 'a social life', and that "anything that can be exchanged for something else can be called 'goods'", whether we are speaking of products, objects, property, or artifacts. He explains that goods constitute a main source of interest to archeologists, anthropologists, historians and – needless to say – economists. Objects of value lie at the center of the theory of interchange and of anthropology at large, as a component of the material culture of society. Neither goods nor trade are the heritage of Western culture, and they were certainly not invented by liberal economy. He thus confronts the 'romanticization' of the 'primitives' and its attempt at concealing the ethnocentric prejudice at the heart of the anthropological discourse, which underestimates and marginalizes the mercantile characteristics of non capitalist societies whose practices appear as complex patterns of alternative economies, at the same time as it disregards the cultural assets of modern complex societies. Moreover, he provides the tools to observe our local cultures and notice that these economic modes coexist and mix with various capitalist manifestations.

Appadurai begins by defining goods as "*objects* of economic value". He then defines *economic value* following Simmel's *La Filosofía del Dinero,* that is, not as a property inherent to objects but as "a judgment passed by individuals upon objects". In agreement with Simmel, Appadurai suggests that the difficulty of acquiring objects does not reside in their value; quite the contrary, "we dub valuable such objects as resist our desire to possess them". The distance between desire and enjoyment is covered by means of economic interchange, which implies *resigning* some other object, besides the fact that the value of objects is reciprocally determined. [Appadurai, 1991]

The meanings of things are not meanings in themselves; they have been conferred on objects through human transactions, motivations, and attributions. The use people make of things record their circulation, which depends on transactions and calculations. In other words, Appadurai recovers concepts that Marx coined for political economy: men manufacture values of use – values of social use – for other men.

[1] Cited by Marshall Sahlimns in "*Economía y Razón Práctica*". Biblio.

Consequently, anything meant to be exchanged is a piece of goods. In this way, the problem is separated from the product and from the producer's intention, but tangles up the artistic object. The question about the nature of goods has been replaced by a more general question focusing on interchange. The new question encompasses modes like bartering and gifts, which have traditionally been deemed to lie at the opposite end of the mercantile spirit, since no exchange of money is involved.

Definition of Some Analytical Categories

Since I intend to deal with the emergence of an art market in the Mendoza of the 60s, and that its guidelines point to an alternative economy, I propose to make a brief outline of some analytical categories which, owing to their characteristics, stand aside from both the classic economy theory and the Marxist viewpoint.

Having established the perspective, let us focus on the mercantile potential exhibited by all sorts of things. By doing this we break with certain production-dominated perspectives to take up the *total trajectory*[2] from production to consumption, through the exchange/distribution stage. This is a curious coincidence between the Indian anthropologist and the Peruvian theorist.

Because of the above, we will focus on the *mercantile situation* of whatever object's social life. In this case, the 'whatever object(s)' are aesthetic products made by artists from Mendoza. By 'mercantile situation' we understand "the situation in which some other aspect turns its past, present, or future exchangeability into its socially relevant characteristic". This means that there is a relevantly temporal side to mercantilization. Therefore, in order to define the mercantile situation, Appadurai draws on the study by Kopytoff, noting the following aspects, which we will attempt to apply to art products: 1) *the mercantile phase* in the social life of objects; 2) *the mercantile candidacy* of whatever object; and 3) the *mercantile context* in which anything can be located.

It is pertinent to recall that these anthropologists agree with Peruvian theorist Juan Achan about the relation between object and context:

> At a baker's store, bread is a piece of goods because it is related to a buyer and a seller. There it is an object, but as soon as it is being eaten by someone, it turns back into bread. Then the art work exists as long as a receiver consumes it with his senses. [Acha. 1992: 26]

Once the connections have been established, these aspects of 'mercantilization' need to be explained and applied to our object of study.

[2] This viewpoint is also held by Juan Acha and Gerardo Mosquera, theorists of Latin American art who encourage a non-colonized, anti-Eurocentric look on our artistic reality and practices without falling into naturalizations. I advocate the same position.

1) *Mercantile phase*: Things may come in and out of the mercantile state. This is a central idea of Kopytoff's essay and his biographic approach to things. Besides, these 'comings and goings' imply a slow or a fast movement, reversible or final, more or less noticeable, but never irrelevant. Kopytoff suggests that things have a biography, and he therefore asks them similar questions to the ones he would ask a human being. These are the questions:

> What are the biographic possibilities related to your status, period, and culture, and how do such possibilities turn into reality? Where does the thing come from? Who made it? What has its trajectory been so far? According to the people, what is its ideal trajectory? What are the 'ages' or periods recognized in the thing's 'life', and which are their cultural indicators? In what ways has its use changed on account of its age, and what will happen when it reaches the end of its life? [Kopytoff, 1991: 92]

What are the biographic expectations of a painting or a sculpture, for instance? Let us appeal to our imagination. A work by Fader, or by Azzoni, or by a contemporary artist that ends up in an incinerator is as tragic, in its own way, as the biography of a murder victim. I would like to illustrate the case with a recent incident in which painter Gastón Alfaro, during a protest staged by artists against the possibility of some art place being closed down, burnt one of his paintings to ashes as a symbolic gesture. The onlookers watched in horror. Newspaper articles about the episode spoke of "the sacrifice of a son", something like Abraham reaching for his knife to stab Isaac to death. We may remember that vandalism against art works has always been severely punished.

Other events in the biography of an art work convey extremely subtle messages. What if the work ends up in a private collection and thus becomes inaccessible to the general public? What if the work lies forgotten in a museum basement, as happens in Mendoza and in so many other places? What if it is discovered that original works have been replaced by fakes, as was recently the case at the National Museum of Fine Arts (March 2004)?

The answers provided by culture reveal an intricate tangle of aesthetic, historical, and political opinions which differ from one another in Paris, Nigeria, or Mendoza. Besides, people's biographies are fragmented: they are divided into family, psychological, professional, and economic compartments, and every fragment includes some aspects and omits others. Art works also have technical data including their size, materials, and restorations, and an economic biography that records their estimated initial value, sale and resale price and, in the case of famous pieces, auction prices and transport insurance. This points to the cultural construction of their biography, filled with meanings, and constantly classified and reclassified.

Going back to the question about what turns 'an art thing' into a piece of goods, we may say that, generally speaking, an object has a value of use and can be exchanged for something else. The very possibility of interchange shows that, in the immediate context, the 'something else' is of equivalent value. The interchange may be direct, or it may be mediated

through money, which serves as a means of exchange. An anthropologist would say that, in the Western world, a sale is regarded as an unmistakable indicator of a mercantile situation. Are there no other transactions meant to obtain value for the 'something else'? Are things goods in themselves?

By such standard, a painter or a sculptor may have conceived a work without a commercial intention in mind; still, if the work is exhibited in an art gallery to be sold, it is indeed a piece of goods. If the painter or sculptor have exchanged a work for travel fares, a refrigerator, a TV set, school implements for their children, or a hotel stay[3], they are making a transaction and obtaining exchange value.

2) *Mercantile candidacy*: This is a concept referred to standards and criteria (symbolic, classification, and moral) that define the exchangeability of objects in a particular social and historical context.

This is related to taxonomic structures that classify and divide the world of objects, their value, and their meanings, providing a base for the rules and conventions on which practices are supported. It therefore refers us to the cultural borders where certain standards are shared, those that Appadurai has called *regimes of value*, and that imply that the degree of consistence of value may vary depending on the situation and on the goods.

Appadurai explains that mercantilization tends to homogeneity, whereas culture tends to division and discrimination against goods (goods of subsistence, of prestige, or of rights). Societies need to lay aside parts of their surroundings and, in so doing, they mark these parts as singular and sacred. Thus we find symbolic inventories: memorials, art collections belonging to the state, the Crown jewels, ritual objects, the paraphernalia of political power, territorial waters, or exclusion zones. Such choices may reveal practical concerns, sometimes related to ecological issues, but be as it may, what stands out is the visible reach of power. The fact of something not being a piece of goods may or may not guarantee high esteem. Being 'priceless', in the full sense of the word, may mean that something is valuable beyond reckoning or that it has no value whatsoever. This is one critical point in which art objects get caught. It is a conflict related to the cognoscent level.

When I was in charge of assessing the value of works, I found a small, delightfully naive oblong of painted cardboard hanging from a strip of paper in the kitchen of a company that had engaged my services to assess a collection. On a closer look, I discovered that the little oblong had been painted by Menghi (a painter from La Boca), an Argentinean artist from the early 20th Century, and that it was worth a substantial sum of money. The cook was very upset at this, so I gave her a pretty almanac in exchange for the oblong, which was kept in the Bank's safe, together with the other works in the collection. Incidentally, many of them

[3] According to versions of our informants, these transactions were carried out in the context of the period of time that concerns us. As for the hotel stay, it was an offer made by a high mountain hotel located in Los Molles, department of Malargüe.

had no frames, and their 'nakedness' had caused them to go unnoticed. It was not just the cook that did not know about the 'value' of the work: most of the Bank's executives knew nothing about it either. The story is rather amusing, but it comes to show how the economy sticks to cultural classifications, and how these meet the cognoscent individual need to discriminate.

Appadurai cites the example of African art, which was destined to the holy sphere until the mid-20th Century. If the objects had been gathered by a collector, they were of sentimental, scientific, or aesthetic value to the owner. It was dishonorable for anthropologists or researchers to purchase them, so they usually were presented with such objects. It was dishonorable for Africans to sell them or exchange them for victuals or for Western objects. In our days no censorship is passed on the fact that African art objects be bought at an auction or from an African store. What changed, then? Why, the regime of values.

Another case in point is the one that involves objects which, no longer of practical use, become ornaments in private households. Living-rooms will exhibit grandmother's coal iron or old glass siphons, and some such objects may be purchased in a flea market or in a home decoration store. These ordinary objects have become 'antiques' going through the same dehistorization process as African ritual objects. As soon as they become collectibles, they are given a price and become goods, whether they are cookie tins or paintings from the early past century. I think I have seen an extreme example of this in Susana Bombal's country house in San Rafael. The old manor house is now a 'residence for tourists', thanks to its original decoration and the 'cultural treasures' that it harbors, such as handwritten poems of Susana's friends Borges and Mujica Láinez, tapestries, and paintings. A piece of framed charred fabric on exhibition is accompanied by a card explaining what it is: the remains of a flag that had belonged to the Iglesia del Pilar, and had been found in the street after the attack on and burning of Catholic churches in Buenos Aires after June 16, 1955. Writer Susana Bombal declared it was a memento of savagery that should never happen again. Under such a label, the piece of fabric could surely fetch a handsome price if it happened to be auctioned off.

This reveals much about society's ways: who controls the institutions and how this is done. It also tells us about how society presents itself.

3) *Mercantile context:* it refers to the variety of social arenas, within or among cultural units that aid to connect the mercantile candidacy of the object to the mercantile phase of its career. For example, auctions stress the material dimension of objects such as art works. Bazaar contexts promote another kind of flow of goods.

Consequently, mercantilization relies on a complex juncture of temporal, cultural and social factors. Insofar as objects are often going through a mercantile phase, fulfill the requirements of mercantile candidacy, and appear in a mercantile context, they are *goods*.

Concerning aesthetic production, Appadurai divides goods into four types:

a) goods through *destiny:* objects whose producers have meant them to be interchanged. That category would include tourism, handicrafts, and designs.

b) goods through *metamorphosis:* objects destined to other uses that end up inside the mercantile state, like ritual masks, Peruvian *huacos*, holy or domestic utensils sold as 'ethnic' art objects.
c) goods through *deviation* (a special case of metamorphosis): objects in the mercantile state, but which had originally been protected against it. A recent case is Eva Perón's shroud, auctioned off at Christie's in Rome for 130,000 euros (161,000 dollars). It was the treasure of the ex president's belongings. Another curious object that was offered and bought was the tombstone of the General's dog's grave, that fetched 1,500 euros. [La Nación, 03/18/2004]
d) *Former* goods: objects temporarily or permanently withdrawn from the mercantile state and placed in a different category. Gardel's records destined to the Sound Museum, or the paradigmatic case of Duchamp's toilet and bottle drier, purchased at a hardware store and placed as artistic objects in an exhibition. Also everything that went by the name of *objet trouvé*.

I think that, through these distinctions, the author accounts for the mercantilization process; that is to say, what turns an object into a piece of goods. The changes of state of the object shed light on our main objective, which is to approach the social manners in which aesthetic objects are turned into goods and the other way around. It also explains that this is a matter of social competition and individual tastes in the different societies. As Kopytoff said, "a piece of goods is not one object instead of another, but one phase in the life of certain objects". [Ibid, 33]

Consumption and Moral Economy

Accordingly, Kopytoff states that the production of goods is "a cultural and cognitive process". Goods should not only be produced as material objects, but must also be culturally marked as a particular kind of object. The changes and differences regarding the time and the way in which an object becomes a piece of goods disclose the *moral economy* underlying the objective economy of visible transactions. This is a process of social transformation involving a series of phases and alterations of status. His approach suggests that mercantilization may be regarded as a part of the cultural configuration of the biography of objects. It is here where the conflict reaches its peak, in this transition in which the values that society has supposedly deposited in an art work must be translated into a figure (price). The tension will reveal the "deep game"[4] between singularization and mercantilization[Kopytoff, 1991:89]

Both are valuation processes acting as patterns between the groups and classes of a society, posing often unsolvable problems In complex societies we may glimpse the same kind

[4] Clifford Geertz, cited by Appadurai in *La vida social de las cosas*, p. 92.

of complexity as in small scale societies. Kopytoff illustrates the situation by means of the *tiv system*[5] of exchange spheres attached to moral hierarchies. The lowest hierarchy contains subsistence goods (highly tradable: vessels and seeds). Second come objects of prestige (of restricted mercantilization though interchangeable among them (slaves, cattle, and special garments, and also out-of-the-trade-circuit holy objects). The singularity of these objects depended on their moral hierarchy. If we believe that our complex societies are free from this kind of situation, let us think that in our economies marketing strategies are based on singularization and the change of state of the objects at stake. An Oriental rug is an object of use, but its purchase is encouraged as *a good investment*. A fifty-year old car with all its original parts is a *vintage* object.

Moral connotation comes under sundry disguises. For example, a client wanted the bank to accept a work by Azzoni as collateral for a loan. Assessment of the work following the standards of the moment did not suit the interests of the transaction. The client's attitude denoted that he valued art objects far above the realm of commerce, at the precise moment when he was offering an art object as a collateral for a commercial transaction. When objects are involved in different cognitive spheres that have been effectively confused, we are confronted with the paradoxes posed by value. On the one hand we feel insulted when a 'priceless' painting is priced, but its priceless nature stems from the high price the market assigns it. Let us remember the Prices paid for Van Gogh's paintings, or for the Impressionist Masters in the 80s, or the scandal raised by businessman Constantini in the 90s, when the high taxes on luxury goods (Argentinean law classifies art works in this category) put a heavy toll on the price he had paid for a painting by Frida Kahlo that he bought for a million dollars at an auction held at Christie's. Its priceless nature makes it worth more than the money needed to purchase it. Nowadays the said painting is exhibited at the MALBA, a private museum open to the general public and established by Constantini to display his Latin American art collection. In other words, the singularity of the object does not lie in its position within the system but

> … in intermittent withdrawals from the mercantile sphere followed by the object's immediate introduction into the closed circuit of singular 'art'. However, these two realms cannot remain separated for long periods of time, for museums must insure their collections. Consequently, both museums and art dealers will suggest Prices, will be accused of turning art into goods, and will defend themselves by blaming one another for the creation and endurance of the art market [Kopytoff, 1991, 110].

[5] Igor Kopytoff cites a study made by Bonhannan in 1959 about the tiv culture in central Nigeria in pre-colonial times and expounds on a classic analysis of a multicentric economy based on clearly differentiated interchange spheres like the ones mentioned above. [Kopytoff, 1991: 97]

If the above paragraph proved revealing, the following quote targets the core of the issue:

> What is significant in terms of culture is precisely the internal compulsion of defending ourselves before others no less than before ourselves when we are accused of 'mercantilizing' art."[Ibid]

Therefore, it is in the real world were business is transacted that the mercantile status is an undeniable fact. The rest of the time, it drifts ambiguously, and is open to social pressures derived from desires and events. Thus, demand is the economic expression of the logic of consumption. Consumption is eminently social, correlative, and active, as Néstor García Canclini maintains in agreement with Appadurai. I, for one, am as bold as to join him in the belief that consumption sends and receives social messages.

Demand stems from the diversity of social practices and classifications, not as a mechanical response to publicity or to some 'mysterious need'. It is related to ostentation, to a certain lifestyle, and embodies the ruling social values. Therefore, if consumption is a communicator, so is lack of consumption. Let us try to find the consumption pattern for art objects in the Mendoza of the 60s.

The Rules of Circulation: The Bazaar As an Analytical category

The difficulty to obtain data about Prices, kinds and number of transactions in the art production of Mendoza, added to the fact that there no records about it and that those who know pretend not arouse suspicion about the information gap.[6] Marchands, artists, and buyers keep silent about the issue. Data about the 'art market' seems to involve some mythic factor pointing to large or moderate sums of money being exchanged for art works in the big metropolis, the nearest of which is the Federal Capital.

The information maze led me to Clifford Geertz, who uses a description of a Moroccan bazaar to show an institutional structure involving a complicated process of knowledge about the circulation and interchange of goods, not reducible only to simple, non-industrialized economies.

Geertz himself maintains that the *bazaar* is an *analytical category* applicable to contemporary industrialized economies.

> …The bazaar-like search for information might characterize every interchange scenario in which quality and suitable assessment of goods is not standardized, in spite of the huge variations for the lack in standardization, volatility of prices, and the uncertain quality of specific objects of a certain kind"[cited in Appadurai, 1991:62]

[6] Informants' data, as we will see from the interviews, are riddled with subterfuge and forgetfulness.

> The interchange of valuable objects, even though it may take place in very different cultural and institutional scenarios, can involve bazaar-like information economies. [Ibid: 63]

Such considerations about information mazes through lack of standardization lie at the base of my hypothesis on the kind of market the art market actually is, at least in a relatively young, provincial society of immigrant origin. In this society, it would seem as if prestige consumption did not follow the legitimizing ostentation parameters of larger cities with a more deeply rooted, aristocratic bourgeois tradition.

If we add the already mentioned conflict arising from the economic and the cultural value, we come across the paradox inherent to art: the priceless finds its price; that is, it finds outrageous prices in the competitive games of the great international auctions as well as the labyrinthine provincial games played by the actors of our 'Mendoza market of the 60s', with our informants letting us catch a glimpse of the hidden schemes that I will explore in Chapter 6.

The Rules of Consumption

Appadurai views consumption as an one aspect of a society's overall political economy. On the whole, this is shared by economic anthropology, which regards economy as a social practice imbued with a high symbolic value, and relying for sense in its *transactions*, which amounts to say that it is rendered meaningful by the *quality of the relations* created, expressed, maintained, and modified by such transactions.

To Mary Douglas, consumption lies at te root of the social process and accounts for the drive to work as a need to establish relationships with others, which in turn implies the need for *mediating objects*. This entails a metaphoric comprehension of goods as transient signs of the rational categories, shaping an intelligible universe. They stand for the physical and visible report of a hierarchy of values. [Douglas and Isherwood, 1990]

What implicit values are contained in the act of consumption? On the one hand, a set of goods stands for a coherent and deliberate series of meanings; on the other hand, those same goods are instruments of ostentation and well-being.

It is possible to identify a mechanism that will measure social insertion through the comparative analysis of consumption models. It consists in spotting such elements as make up social relations and uncovering the essence of the patterns concealed by the said elements.

Douglas' criticism of the theory of demand states that it trivializes rational objects and, in so doing, she extends her criticism to the classic economic theory, given that she understands that the changing social environment affected the perception of moral problems. Doctrinaire and ethical interpretations are only one *part* of the object of study. According to the British anthropologist, economic theory fails to realize that it is a component of a *par-*

ticular moral and religious cosmovision resulting from the institutionalized separation of the realms of knowledge.[7]

Hence demand arises as a function of the diverse social practices and classifications. Alfredo Gell's essay *Los recién llegados al mundo de los bienes* illustrates the process by means of which consumption, together with production and interchange, is a part of the process of social reproduction, in which consumption is never terminal. [Gell, 1991]

> In the consumption stage, goods become attached to personal referents, and cease to be 'neutral' to become attributes pertaining to individual beings, identity badges, and signs of specific relations and interpersonal obligations [Ibid: 146].

Gell's study of the muria gondos confirms that their consumption is closely related to collective ostentation, economic egalitarianism, and sociability. In what he calls "conspicuous stinginess", he operates a reversal of Veblen. This led me to think of the life patterns that inform art consumption.

We are watching the Mendoza of the 60s, a relatively small society that is experiencing rapid changes thanks to the formation of a small bourgeoisie derived from Peronist economic policies in the50s and strengthened by the developmentalism of the years that followed. Within which value structure do goods generate interest or worry? Do they make a contribution to group identity? Do they become integrated into luxury homogeneity? Do they stand for economic equality? Is there a hedonistic mode of sociability?

The answer to this questions points to what we could call 'a collective regulation of demand'. The regulation of a desire for goods explains certain consumption patterns, even when all 'technical and logistic conditions' have been reached. Then we will see that a booming economy and a relatively comprehensive institutional apparatus failed to introduce art objects within the rites of ostentation consumption.

> Consumption implies that the consumed product be incorporated into the consumer's social and personal identity [Ibid].

Baroness Rothschild buys a Renoir and it becomes a part of her personality as a member of the circle of consumers of this painter, just as Mendoza attorney Patiño Correa used to buy

[7] Israeli anthropologist Nurit Bird-David wrote a comprehensive article in which she describes the "occidental native cosmology" based on man as a creature of necessity and moved by dearth. Fulfilling such needs works for "the common good", a totally moral notion that gives a clue to the "invisible hand of the market", a providential, beneficial, and totalizing whole. The model focus on the individual, a rational actor. The 'rational' mind forces the existential body to choose among the available options. This instrumental rationality ponders usefulness relative to necessity. Thus rationalizing and maximizing man allots his limited resources. It is a dualist notion, in which primary, and therefore licit, needs are those of the body (food and clothing), while spiritual needs are secondary. Mary Douglas demolished this assumption.

and make known, from his art gallery, the works painted by his contemporaries. Still, which were the economic goals of a Mendoza family? Which were their desired goods; that is, the standards by which desire was evaluated? Which expense was deemed sensible and which was not? What goods brought 'prestige'? The economic history of Mendoza will inform us about it in a coming chapter.

Economic and Symbolic Value

It is a platitude to say that art has been transformed into goods. This has little value as an explanation, so we should be asking where does its economic value stem from.

To do this, we need to situate the artist and his work within the relation system constituted by social agents directly connected with the production and communication of the work. This is what Acha calls the *institutional apparatus*, comprising artists, marchands, collectors, art galleries, museums, biennials, awards, contests, specialized publications, critics, and public. We could well equate it to Bourdieu's category of the *art field*. This is a most useful category to observe political and social processes, since this spatial metaphor aids to give us a visual location of the agents who are active in the process. This field, the battleground of a symbolic struggle, intersects with the political and the economic field.

With the rising bourgeoisie, the autonomy of the art field created a specific market for cultural objects, and in this market art works are valued through esthetic criteria while exhibition spaces begin to open their doors.

How to understand the constitution of value? One way of doing so would be to add up production costs, raw materials, and the artist's work. But in fact it does not lie in *what* the artist does or in *how* he does it, but in the special *mode of consumption* generated in the art field.

Therefore, *value is constructed* by two intertwining paths. One involves the mechanisms pertaining to the art field, such as the already mentioned stages toward fame marked by salon awards, critiques, and exhibitions. The other is related to the economic field, involving auctions and various sales strategies.

In order to better understand value production mechanisms, let us resort to Bourdieu's notion of *habitus*:

> The groups of agents are identified by historically conformed mental references which condition their behavior. It is personal and class *habitus* that programs individual consumption in a social formation. [Bourdieu, 1983]

In order to enjoy a contemporary work of art it is necessary to possess an esthetic or artistic disposition that will express a class *habitus*. Thus we may talk of different tastes depending on different cultural levels.

Bourdieu makes a distinction between *legitimate taste*[8] (García Canclini prefers to call it *bourgeois*), middle taste, and popular taste. He states that the bourgeois aesthetics enjoys the privilege of a disposition (*habitus*) to perceive and decode stylistic features as a consequence of a privileged social position closely related to the consumption of cultural goods.

The French thinker declares that the hegemonic sectors of society enjoy a taste for art, while the esthetics of the middle sectors is constituted by the cultural industry of the mass media (communication and entertainment), highlighting photography and tourism as distinctive practices. Bourdieu also says that the rule of taste applied by the popular sectors is linked to necessity or functionality. Mary Douglas disagrees, basically because Bourdieu's base is exclusively the French population, which to her mind is translated into the problem of being *"too French"*. She is also critical of the variables chosen: "neither demography, nor income, nor education reveal a cultural tendency". [Douglas, 1992] The trouble lies in identifying some principle lying at the root of discrimination.

This search pursues a model which, together with social rank, may include lateral bonds, groupings, allegiances, sponsorship, solidarity among rivals, and equilibrium. I am after ritual codes, after how the different hierarchies fight their battles, how each of them defines their relative position through the use of what they can give and receive and the people with whom they can interchange along these lines.

We need to interpret the clues to understand gifts, hospitality, and the interaction of rules, as well as their degree of complexity. Our consumption patterns inform lifestyles: which choices are incompatible, what prompts changes in trends. Which kinds of competition become polarized through classes? How can this be illustrated?

As a condition, I intend to go beyond a mere enumeration of objects and to establish wider classification categories in order to leave behind the concept that status – measured by wealth or education – predetermines taste. Why such discrimination? "People are too intelligent to give in to emulation. A model of conflict in which other aspects are considered provides a much better explanation than the unidimensional 'up and down' scale". [Douglas, 1992: 17]

From which institutional sources do thoughts arise? Which cosmovisions warn us of a cultural conflict? Let us remember Lévi-Strauss dictum: "Animals who are no good at feeding are good at thinking". This lies as the root of totemization, and Douglas transfers the notion to consumption: "consumption aids thinking". What is at stake in this analytical perspective? Which is the valuable object accepted by the community?

> In a political context, the epithet 'material' has become a form of criticism of the wealthy and the powerful. What they say in defense of their methods might be

[8] In his prologue to the Spanish edition of Bourdieu's *Sociología y cultura* , García Canclini criticizes this category and proposes that it be replaced, as he thinks that the adjective 'legitimate' applied to taste implies a hegemonic stance.

> dubbed 'materialistic', since cultural critics appropriated the epithet 'spiritual' to qualify their own preferences: by virtue of the logic of opposition, the spiritual is incompatible with the accumulation of either wealth or power[Douglas. 1992]

Our society sets great store by the spiritual as an agreed appreciation. We should not forget that living in society always entails judgement and persuasion, and that blaming and criticizing are essential processes. Besides, all choices 'for' and 'against' are fundamental when it comes to estimating how value is constructed.

In Chapter 1 we saw the historical variations in considering artists and their work, and also how the doctrine of unselfishness and uselessness (in the political, the social, and the religious) expanded to the point of totemizing the object of art; that is, putting it outside the circuit of daily objects, turning it into a maker of owners, and thus into a manner of social classification. It can then be inferred that the value of a work of art stems essentially from its *symbolic value*, closely related to the purity and unselfishness which together make up prestige, and that prestige is not to be mistaken for *price*.

In the capitalist economic system we see seemingly contradictory tendencies: one is the growth of the market through a wider base of consumers, and the other relies on forming specialized groups in restricted milieus, as we noted when discussing singularization processes. Is the multiplication of production tending to increase profit compatible with the promotion of unique works?

Confronted with this seeming contradiction, Bourdieu observes the formation of specific fields of taste and knowledge, where a number of goods are valued because they are scarce and restricted to exclusive consumers, their purpose being to construct and renew the *distinction* of the elites. García Canclini remarks that

> … in modern societies there is no blood superiority or titles of nobility, so *consumption* becomes a fundamental area where to establish and convey *differences.* [García Canclini, 1990: 136]

The new methods and techniques that the trading of art works borrows from the economic order is indeed significant. The publicity of art products focuses on praising the artist, on his 'nearly prophetic mission' and is his detachment from the ordinary world, whether because he is an eccentric or because of

> … his intent to recognize only an alter ego; that is, another intellectual – contemporary or in the making – who can follow his creations or understand his works" [Ibid: 142].

This cosmovision is shared by artists and public alike, as the interviews show.

The Issue of Knowledge in the Generation of Value

The distribution of knowledge has a very complex effect on goods, since they stand for social forms. Knowledge may be of two kinds: one, perhaps technical, accompanies the production of the object, or one, perhaps social and aesthetic, which sees to the object's appropriate consumption. So there is productive knowledge and there is consumption knowledge, but the variations occur because of the social, spatial, and temporal distance between producers and consumers. It is not that one type of knowledge is exclusively technical and the other exclusively ideological. At both ends there is dialectic interaction between technical, appreciative, and mythological components. Technical knowledge is very much imbued with cosmological, sociological, and ritual assumptions, all of which are shared.

Let us see the art product in our society. We have watched the producer moving along the social path together with his product. The competence required is more ideological than aesthetic, whether we speak of a master's workshop, the academy, or the schools or university colleges of art. Precisely in the decade under study, these criteria, riding on the waves of the avant-gardes, became more evident. Unicity and originality would become specific traits of cultivated art, whereas manual work, handicrafts, and folklore would be the right categories to define other kinds of technical knowledge in the aesthetic realm, unless they join the exotic art of the 'others' or, like Galeano says, of 'the gutter of art':

> The split in modern aesthetic thought is deep and has cut into our own times, sometimes as a gash, others as a scar, a memory of old cuts, but a boundary in every case. The split draws the line between the revered environment of the art object seen as a myth or fetish and other art expressions which fail to fulfill the essential requirement of uselessness characteristic of the great work of art" [Escobar, 1985: 17]

This is how the myth of the origin joins the requirement of uselessness; that is the purely formal privilege of the object. The origin denotes that the product is genuine, endorsed by the signature of a producer whose credentials pass on to the product together with his name on it.

Authentication requires specialized knowledge, a manner of protectionism, since cognitive distance involves different aspects of the mercantile flow and influences fluctuations in prices. At first sight, the mercantile system of the capitalist society represents not only a techno-economic design but also a complex cultural system whose history is that of the modern West, and whose exponents, with their institutionalized and bureaucratic features, cannot be suspected by the myths and mechanisms of small scale societies. But this is a false impression. I have found mythologies devised by dealers, by consumers, and by producers, and such mythologies can yield high returns if they are well manipulated. One is the *dispute of value*, deeply entrenched in the symbolism of goods, a kind metafetichism where goods replace social relations and the fluctuation in values replaces the flow of goods. This is typical of the great auctions, in which the trade is about a specialized knowledge of the goods at stake. The

whole circle spins round authentication and expertise, and art history and economic history struggle to preserve the aura of a work threatened by reproduction, whether in the guise of a copy, a fake, or an imitation. Thus objects become signs within a status sign system.

In similar ways, some mythologies are engrained in the consumers. An example of this is linked to the transformation in the relations of production in the early colonial societies. These movements protested against but imitated the social and ritual European forms. Their symbolism transpired an attempt to duplicate what was regarded as the most favorable social form for the production of European goods, especially those that fostered inequality in the local societies. A case in point is that of the valuable objects in the kula[9] and other forms of specialized interchange, regarded as metonymies of the whole structure of power, prosperity, and status. It is an associative, imitative rite, in which the beliefs stand as an example of the theories that tend to proliferate when consumers remain ignorant of the conditions of production and distribution and have no access to them. This impediment gives rise to the mythology of the alienated consumer.

The consumption of etchings could come under the same heading. With all its possible varieties, etching is perhaps one of the arts with more consumption problems. Paradoxically, it is a popular art that has lost popularity, precisely because, as Benjamin says, "it ruthlessly attacks the quality of authenticity"[Benjamin, 1989: 20s.]. The fact that it can be easily reproduced depreciates it as compared to painting.

> Precisely because authenticity is not easily reproduced, certain reproductive procedures, quite technical, by the way, which have done a good job at infiltration, have also allowed differentiation and gradation of authenticity. The development of such distinctions has been an important function of art dealing. [Ibid].

The uncertainty about whether the etching that he has just purchased is the real thing haunts the badly trained, lay buyer, and is bad publicity for etchings. The cognitive distance between its production and its consumption, the inferiority complex of a 'copy', even if it is numbered, signed and, in the case of many present etchers, manually worked on by the artist, a fact that makes it unique, does not satisfy the potential consumer, who finally does not buy the affordable etching, nor does he buy a painting because he cannot afford it. The fetish of genuineness and authenticity overcasts etchings.

According to etcher José Lopez Díaz, a member of the Etching Club, this was the form leftist groups favored. The club was created in Mendoza, and it was their manifest intention

[9] Kula is an interchange system used in Papua, New Guinea. The main interchanges involve decorated necklaces, which circulate in one direction, and shell bracelets, which circulate in the opposite direction. The system was originally studied by Malinosvki in 1973. There are several interpretations of its connotations. Monetary value is not one of them, but a series of private agreements brings the members of the group to something that might be called pricing.

to approach the public through realist figuratism and their political message, their accessible prices (you could subscribe to buy the works), and the possibility of generating work for artists. They were in fact subverting the values of the 'great market', and their consumers did not need much money to purchase one of their works.

Among production rites and their related mythologies there is a very interesting one that originated in the Bolivian tin mines and was discovered by Michel Taussig. These rites reflect the tensions in a society where mercantilization has not become a habit, where unfulfilled hegemony has not succeeded in preventing the fetishism of goods from being regarded as evil and dangerous. In order to fight these effects, the mine workers perform their rite in a paradoxical attempt to wrap up the devil in his own medicine. Is this literal demonization of 'uncontrollable' transactions 'led by the invisible hand of the market' not comparable with the mythology surrounding the 'art market', where the economic course of a work is subject to the speculative knowledge of middlemen?

In truth, the art market, such it has been known ever since Modernity, has not been a platitude in Mendoza, except when it comes to lashing out at its possible evil consequences. It could perhaps be exorcised if artists and art dealers became 'unselfish' and undertook the mission of 'salvaging' this 'uncouth society' by bringing the message of their art and protecting it from the dangers of the market. The art gallery? A most expensive hobby!

We could briefly systematize some useful ideas from this chapter, so as to count on provisional tools for later use:

1) Flexibilization of the notion of market, considering alternatives such as barter which, far from being exclusive of exotic pre-capitalist societies, is also used in complex economies.
2) The tension between art and goods becomes relaxed if we approach it from the angle of an object's social biography, since the objects enters and leaves the mercantile status. Remember Kopitoff's statement: a piece of goods is not a type of objects, but a phase in the life of some objects.
3) The idea that the art market resembles a bazaar-like economy is much nearer the reality of art in Mendoza (because of its information labyrinths) than that of a conventional market tailored by the liberal theory.

All of this converges in a thick chain of problem cores that affect the constitution of an art market in Mendoza, where consumption enjoys the opportunity to become the sole mark of distinction.

Chapter 3: The golden sixties

"The greatest utopia of the decade predicted an inexorable outcome and fostered notions that brought together aesthetic innovation and revolutionary haste"
Guillermo Fantoni. *"Arte, Vanguardia y Política en los años 60"*

The Sixties: Art and Society

Called "the golden sixties" by historian Hobsbawm, the decade was the 20th Century that witnessed the most radical changes in every walk of life. Their implications are inextricably wound together; for the sake of clarity, we will, however, make a distinction among them. The *economic changes* stood for the golden age of capitalism; the *political changes* were marked by the Cold War and decolonization processes; the *technological changes* involved the advancement of electronics and the subsequent transformations in the world such as we had known it so far; the *social changes* brought along the cult of youth and the transformation of family bonds; the *cultural changes* implied innovative support and consumer patterns, and the *artistic changes* operated changes in perception.

A mythic notion of affluence and revolution trails along the so-called "long decade".[1] To other observers, the imaginary of the legendary 60s is defined by 'drugs, sex, and rock 'n' roll'. However, this social and artistic phenomenon arrived hand in hand with the deep changes that had originated in the second post-war period. I will draw attention to only a few landmarks whose significance cannot be overlooked and which – either directly or indirectly – bear on the relation between art and market amid a changing society.

An attempt at comprehension involves a gradual approach to the issue under study. I will therefore map out the scenarios where the changes took place (at the international, Argentinean, and local level) in the belief that history – that which was ongoing but that we can grasp only after some time has passed – irretrievably altered the lifestyles in the most inaccessible corners of the planet. I have used a scale model that Gerardo Mosquera named "concentric cartographies" so as to fathom the ways in which the said changes echoed in our province and in its context of inscription.

I have examined my own dim, parochial adolescent experience, shaped by the publications of the times, in the light of works by prestigious writings whose perceptions clear up, complete, and even modify my curious feeling of a history that I lived but also recreated. This is why I have frequently combined the versions provided by historians with the subjective insights of people who are close to me, and even with my own perceptions.

[1] The name stems from an observation of the expansion of opulence in the developed wold as from the second post-war period, lasting until the mid-70s.

The International Scenario

The 20th Century has been characterized by the expansion of a handful of countries, most of them on the North Atlantic Ocean, which conquered the non-European world, installing capitalism through their Imperial-like structures and operating major changes in every region of the planet. Cartography pointed to two clear-cut worlds: that of the Empire and that of the colonies. After the October Revolution, the expansion stopped temporarily at the borders of the USSR, which was to become a power in its own right, giving rise to dreams that it would become an alternative for new political and economic modes.

In the aftermath of World War II, the cartographies adjusted to a new three-world division. The First World settled on either side of the North Atlantic, with the Unites States of America as the rising superpower surrounded by its European ally, the aged lion whose (economic) wounds were beginning to heal after the long war years. The Second World comprised the other great rising power, without whose timely intervention it would have been impossible to win the war: the USSR, the communist world, the "red foe", composed by old Mother Russia and the Asian and European countries that it commanded.

The political map was affected by the further transformations impelled by deconolization and revolutionary processes. In the colonial countries, the sometimes really small enlightened elites exerted an extraordinary influence on the course of their history. Their beliefs wavered between assimilation to and a total distrust of the West, through some were confident that it would be feasible to combine innovation with the preservation of national values. The between-wars period witnessed countless revolutions that led to independence, and these reborn countries joined in the early decolonization of 19th Century Latin America. As a result, the score or so of Latin American countries incorporated a dozen more thanks to the new deconolization. Asia increased five times the number of its independent states enjoying a status of international recognition, and Africa, which boasted of one independent state in 1939, acquired the freedom of about fifty others.[2] The countries that resulted from these processes were called 'The Third World', 'backward countries', 'underdeveloped countries', or 'developing countries', depending on the degrees of (lack of) subtlety – euphemism – that underlay the different epithets. Divided thus, toward the middle of the century the world achieved some sort of stability that established, more or less clearly, that the new post-colonial states were 'non-aligned', a gracious way of expressing anti-Communism without declaring a decidedly pro-American position. We are now assessing the ways in which the unprecedented changes experienced by that tripartite world affected the economy and the respective societies.

The Golden Age of Capitalism

In 1959, in the course of a political campaign, a British Prime Minister declared: "We have never done so well". In the little village of Mendoza where my family used to live, my par-

[2] Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (capítulos VII, *El fin de los imperios*; XII, *El Tercer Mundo*).

ents shared the same perception. This may be explained by the fact that, in the 50s, the population of such developed countries as had experienced substantial growth realized that things had actually looked up, above all on comparison with the years that preceded World War II. The behavior of the economy proved exceptional: the growth indices had never risen to such heights. In the United States, the GNP increased by two-thirds. In countries starting from much lower figures, the differences were even more striking. Argentina was included in the latter group.

The advantages of affluence became evident and generalized in the 60s. The secret weapon of the popular affluent society was full employment (achieved in that decade) in developed capitalist countries. The world manufactures experienced a four-fold growth, while the world trade of finished products multiplied by ten. World agricultural production increased considerably thanks to the higher production performance impelled by technological progress. Hectares yielded twice as much as before. The fishing industry tripled their catch. At that moment, there was no awareness of the lurking consequences of pollution and ecological deterioration.

As new sources of fuel kept being discovered, their availability also increased as prices went down. Consumption of electric power tripled. This stunning economic boom was based on the American model, and the new society found its icon in the automobile. Because of the cheap fuel, trucks and buses became the most important means of transportation planet-wide. Even the most modest-scale countries entered the realm of transport. In Italy, the private automotive fleet increased from 469,000 cars in 1938 to 15 million cars in 1975.

Decolonization and Third Worldism

The decolonization sweep gave rise to Third Worldism, an unforeseen comeback of nationalism, acting as a historical drive in oppressed countries and as the will to recover 'their ancestral cultures' as the primary source of national identity.

The Cuban Revolution of 1959 brought about a split in the Latin American hemisphere, unflinchingly ruled from the White Hose. Central America and the Caribbean ceased to be the United States backyard; as a matter of fact, the region became the biggest hurdle to the Kennedy administration.

In Latin America, the struggle was tinged with anti-*Neo-colonialist* feelings; that is, the people involved fought manners of domination which, rather than meddling directly with the political, impinged on economic and cultural aspects of life. The *Alliance for Progress,* a program of economic aid and political restraint initiated by President Kennedy, was the most efficient Trojan horse ever brought to Latin America. Besides influencing artistic creation, it fostered economic developmental* [*desarrollismo*] policies in the subcontinent. "*Desarrollismos a punta de revolver (Development at gun point)*", like Marta Traba used to say,

* 'Developmentalism' was the name given to the movement by Cornell University, though it does not reflect the backbone of 'Desarrollismo'.[T.N.]

Armed Forces thrilled at their new social function, which was quite a novelty to them, and which went by the name of 'hypothesis of internal conflict'. [Grieco y Bavio, 1995]

Airs of change blew through the very conservative Catholic Church: the Second Vatican Concilium propagated the Social Doctrine of the Church, and the leadership of Pope John XXIII encouraged the Movement of Third World Priests and the dissemination of the Liberation Theology.

Technology: Town Planning, Transport, and Electronics

Marx's prediction that industrialization would put an end to the peasantry as a class was fulfilled in the 60s, and not only in the central countries but also in Latin America. A silent exodus had emptied the countryside and crowded the cities, for the amount of machinery available to developed countries doubled harvests while reducing labor.

Toward the second half of the 20th Century, the world's town planning increased considerably. High-rise buildings were a consequence of real estate prices. In the cities of the First World and in some Latin American urban centers, buildings that had been the beating heart of city life became administrative and commercial facades from which people swarmed out at the end of the day's work, straggling into the surroundings, where they gradually established satellite cities.

Together with these movements, new developments in public transport strengthened the peripheral underground networks. In the big cities, commuting to and from downtown for work, shopping, or entertainment purposes took longer. Many hours were wasted in what seemed true pilgrimages.

The Third World saw the advent of marginal belts composed by countless migrants who established illegal settlements on empty plots of land.

The Cult of Youth and the Transformation of Family Bonds

New needs arose from the decline of the peasantry, the migration of whole families into the cities, and the new working conditions. The State regarded schooling and full literacy as an essential imperative. The professions that required secondary and university studies began to thrive, and the student population increased to unprecedented numbers. Even if it meant economic constraints, the families who somehow managed to adjust their livelihood registered their children at the university, for they firmly believed that they were investing in the future well being of their offspring. The welfare state offered financial aid to those who wanted to pursue studies.

The crowds of young people that populated the universities were to become new players both in culture and in politics. The new student collective, the largest relative to other historical periods, turned into a critical mass of inconformists that put that society into question. It was the beginning of the generational gap that divided parents who enjoyed their comparative bonanza from children who had not lived through the hardships of war or the anxiety of unemployment. These young people wanted to have it all *then and there*.

Ever since the early sixties, the new generation channeled their protest through student revolts from one end of the world to the other. Protest against the Vietnam war raised its voice, and the young supported counterculture. The new role model became detached from the conformism of the 50s to adopt the banners of youth and anger.

The war showed the most brutal aspect of a decadent society. The hippy motto "*Peace and Love*" embodied a negative attitude to society, an attitude that sought as radical a difference as possible, immersed in the antipodes of aesthetics if that was what it took to flee the formal attire that stood for everything these young people loathed. They denounced the prejudice of Western society, rid themselves of its rules, and preached the sexual revolution. 'The pill' (oral contraceptives), sold in pharmacies as from the 60s, was in no way disconnected from the change in customs. Hallucinogenic drugs encouraged the illusion of an ideal world. Myth redeemed and exalted the hopeful communion of the young, and record companies along with television networks spread hippyism all over the Western world.

Until the 60s, capitalism, communism, and neo-colonialism alike had been ruled by the gerontocracy. The rise of leaders under forty made a powerful impact on the people: in some way, Fidel Castro, John Kennedy, and Che Guevara fitted the image of the romantic hero promoted in the movies. When Democrat leader John Kennedy won the presidential election in the United States, his victory marked the advent of a new generation characterized by the cult of youth and new rules and drives in the American lifestyle. The media – and the money invested in them – helped the young, sexy advocate of Black rights reach his goal. The hopes he had aroused were short-lived: his ineffective foreign policy was greatly responsible for the social order of the times. His country was experiencing unprecedented economic prosperity, and distributing it with the usual inequity.

In the Latin American area of the newly born Third World, the *New Man* springs forth as the embodiment of the utopian radicality which, wielding the banners of Che (Guevara) – its role model – confronts the endemic venality that afflicts politics.

Between the Communist World (or Second World, or Red World) and Capitalism (the First World) there stands the Berlin Wall, the disgraceful emblem of the prison-state. It is true that after Stalin's death, and under the Krushchev administration, the Soviet Union began to look West. The 'red telephone' was the icon that symbolized the communication established between the Kremlin and the White House. In the Far East, China's Cultural Revolution crystallized yet another (indisputable) model for the leftist intellectuals of the West.

The cult of youth is very much related to the subject under discussion, for the social actors of the years that concern us were then under thirty and partook of the passionate elation that was to turn them into the protagonists of their own utopias in the provinces.

Innovation in Support and Consumption Patterns

The huge expansion of the *mass media* had begun in the 50s. The new technologies changed the manners of thought and the characteristics of communication, affecting the customs of family life and becoming a subject of discussion in intellectual circles.

The demographic phenomenon of 65 per cent of the world population under eighteen years of age makes youth a new consumer group that craves for entirely new attractions. This was the baby-boom.

The Liverpool-born-to-fame Beatles extend rock music with their proletarian accent, turning rock into the working class tune. The record companies promote other groups rising from the 'underground' revolution. It is million dollar business, besides the impact it makes on the musical movements all over the world.

The modes of consumption had diversified. Greater access to material and cultural goods changed the habits of vast sectors of society. Between the first and the last years of the decade the sales of TV sets grew by 100 per cent. Everybody bought record and cassette players, with the corresponding simple and LP[3] records. The Latin American consumer society wished full integration into the international consumer society, so it abandoned itself to the latter's moral and ideological assumptions. The circulation of the accompanying myths encouraged the circulation and exchange of cultural objects and absorbed the culture which, in theory, it intended to destroy. Many intellectuals became superstars. [Grieco and Bavio: 1995 243s].

The Arts: Changes in Perception

Giving a full picture of the changes mentioned in the item above, Grieco and Bavio offer an amusing description of the far-off world of capital cities which we would not have been able to glimpse, not even from the magazines. The time that has elapsed shows us what is kept in memory. Looking at the documents, I agree with the contents. *Pop art* looted daily life to build its iconography: Roy Lichstenstein's *comics* and Andy Warhol's soups, Marylins and Maos confirm this was so. Pop was a celebration rather than a criticism of contemporary life; a sort of *capitalist realism* which, as was to be expected, became immediately popular. Soon there appeared an abstract reaction – *op art* – whose images attempted to create the illusion of perpetual movement. Its correlation in sculpture was kinetic art which, in Europe, was related to science and technology as well as to mass production and distribution, with an anti-artistic, anti-conceptual rhetoric. It looked very much like textile design, and garnered copious flattery on the fashion pages of magazines and newspapers (for a sample of this, you may look through *Primera Plana*). But it also had an apologetic view that explored the process of perception, and even magazines like *Mecánica Popular*[4] spoke of it.

It was inevitable for *op art* and *kinetic art* to join psychedelia. Op-kinetic-psychedelic happenings took advantage of the alarming, disturbing prestige of the new technologies: laser beams, quartz lights, polyester films covered with tinfoil, and so on. Through an

[3] Long-playing.

[4] In a magazine that my father collected, and that brought 'information about the latest inventions of 'mechanical arts', I found an article celebrating the discovery of LSD as a drug that produced euphoria, to be given to the troops in Vietnam.

emphasis on perception, they thought they had managed to recover tribal experiences of intensity and wild abandonment by resorting to the multimedia-psychedelic cocktail of drugs, light, and sound.

Nothing could stop the development of television. The film industry, particularly in Hollywood, was facing economic difficulties, so it resorted to extremely high-budget mega-productions featuring superstars. Still, the good movies came from film-makers who revolutionized the subject-matters, showing new characters and a different view of the world. The sugary vision of the New-Deal 50s and the American Way of Life were left in the wings, as the cinema became a new means of expression "like the other arts before it, specially painting and the novel".[5] It was the beginning of author movies and of their audiences, intellectual spectators who also consumed specialized magazines of elaborate 'marginality'.

The printing industry increased its sales of magazines, a typical product of the consumer society. Thanks to this first boom, we who lived in the provinces had the opportunity to glimpse at cultural and artistic phenomena. As a natural consequence, the second boom came from literature, since the magazines contributed to the dissemination of and demand for the new books. "Young novelists used to read the British angry young writers, the modernist trinity composed by James, Proust, and Kafka; the French existentialists and objectivists, the American beatniks, Pavese…". William Faulkner and Carlos Fuentes were lighthouse writers. Their narrative joined otherwise disconnected world and exploded structures in which time and space flowed unrestrained. Mendoza writer Antonio Di Benedetto acknowledges being indebted to *Leoplán* magazine for introducing him into the realm of literature through its publications of full novels. Thus literature turned into a mass product that succeeded in the eyes of the critic and of the public. A package of productions of sundry origins suggested that there was "a polyphony that seemed to bring together the voices of a whole continent. Translations provided internationalization. "At the symbolic level, Latin American revenge for its dependence": the same factor that prevented Latin America's economic growth because it ranked low in the capitalist order supplied the tools for literary success in the international markets.[Grieco and Bavio, 1995: 245s.]

The Home Scenario: Books, Espadrilles… and Boots

Well-known Argentinean scholars have undertaken to examine the home scenario of those years. They are often quoted or paraphrased in these pages, for coincidence with their opinions and conclusions is translated into recognition and homage.

Alongside the expansion of capitalism, the Argentina of the 50s experienced a number of military coups. In December 1955, the self-styled Revolución Libertadora overthrew the Peronist government and started a political and cultural process that would make an imprint on the modernizing drive. Different environments appropriated the motto "Pull the country

[5] Alexander Astruc, in the "caméra stylo" manifesto. L'Ecran Francais N° 144.

out of its isolation", with the field of culture supporting the field of economics in a reforming impetus that viciously fought all traces of the 'ousted regime'. The aim was to reach the golden age that Argentina loathed to miss. Still, as was the case with the rest of Latin America, the problems persisted. De iure and de facto governments alternated amid political instability and undeveloped economy, in which the main activity was the export of agricultural products while the incipient industrialization process struggled to stand on its feet. Both civilian and military governments tackled the central economic problems – a stable currency and financial reorganization – that any kind of developmentalist expansion should have solved in actual fact.

The expectations aroused by Arturo Frondizi, winner of the 1958 presidential election with the support of Peronist votes, communists and radical leftists, would soon dwindle. He was said to be "a politician who understood the country and had a library at home… a Roosevelt that knew his Lenin, a synthesis between books and espadrilles… the Great Project that would upgrade the country" [Terán, 1993: 119/20].

The intellectuals shivered at his petroleum policies and at the decision to privatize the University. These measures were publicly announced in July and September of 1958 respectively, and caused no negligible irritation. According to Oscar Terán, a few months sufficed for Frondizi to lose the support of the left. Terán also analyzes the change of heart of intellectuals who had fought Peronism before the Revolution of 1955 but then reconsidered their position and favored a bond with the labor movement, which implied breaking their former alliance with the liberals.

Super-minister Alsogaray practiced economicism at any cost, and coined the phrase 'we need to go through the winter' in an attempt to apply the 'recipes' with which Erhard had achieved 'the German miracle'. His unpopular measures – no currency was issued, civil servants and suppliers were paid in government bonds, no public expenditure in excess of revenue, rationalization, privatization – failed to expand the economy, but they did stabilize it, and the gold holdings increased. Large companies thrived, whereas small and medium enterprises fell into bankruptcy. Amid the big ideological confusion, the Left felt betrayed and the Right feared that the popular sectors might join the Left.

None of the above prevented the Messianic spirit of the 'new times', open to progress, from permeating the celebration (1960) of the 150th anniversary of the May Revolution. The desired ideal country was richly staged, and culture played the most effective role in the staging. The strategies to achieve the illusion chose art as the representative of a thriving country, in the middle of a firm industrialization process, with stable institutions. The political events daily belied the fiction, to the embarrassment of the art ambassadors of this 'white Congo'. The General Direction of Culture held an exhibition entitled "*150 years of Argentinean Art*" at the National Museum of Fine Arts. Then the 548 works were loaded onto trucks that drove the exhibition round the country. These paintings and sculptures (more about them in the next chapter) were representative of foundational times in 1810 and reached the young generations of contemporary days. The country exhibited itself in a steep climb toward modernity.[Giunta, 2001]

The 'setting' of the modernizing clock called for internationalization and for the achievement of a discourse that could be equated to that of developed countries so that relations could be established on an equal basis. At least, this is what the thought of the Buenos Aires – based cultural managers who led the double-quick. That emblematic year witnessed the First International Exhibition of Modern Art, which opened the new premises of the Museum of Modern Art, founded in the early years of the Revolución Libertadora. "From then on, and ever more so, internationalism was, paradoxically, a form of nationalism" [Giunta, 1999: 70]. In the provinces, including Mendoza, this movement was thought to favor foreign ways, so there regionalist resistance began to brew.

The strategy involved inviting international art critics, organizing contests, and sending young artists to train abroad as 'representatives' of the country. Argentinean art historian Andrea Giunta offers a masterful narration of these operations in her book *Vanguardia, internacionalismo y política*, in which she tells about the 'calling' experienced by institutions, artists, and managers, all of whom harbored the conviction that, as far as international art centers were concerned, Buenos Aires was comparable to Paris and to New York. These actors seemed oblivious of the ongoing political vicissitudes as well as of the uprisings in the provinces which watched the celebrations from afar as they suffered the most damaging effects of the policies, as was the case with Tucumán, Córdoba, Rosario, and Mendoza. On the other hand, the intellectuals were seriously worried about the situation

The main obsession of the developmentalist pair Frondizi-Frigerio focused on the issue of petroleum, which lay at the base of their proposal and of their betrayal, in the words of Oscar Terán. The economic plan appeared to be irresistibly simple. The achievement of industrialization required that all national resources be exploited; petroleum recovery depended on capital; capital could be obtained by entering into *contracts* with foreign companies. Eventually, the contracts were signed and, according to the officialist discourse, Argentina reached self-sufficiency, but the opposition insisted that the petroleum was bought from the foreign companies that recovered it. The effect of the disagreement became apparent in the election held in 1961 (governors and senators). After a sweeping Peronist victory, a federal intervention declared the election void. Among repression of workers and accusations of subversion leveled at strikers, the press-called 'terrorist acts' occupied a space that allowed for no way out but violence. The response of the government was expressed through the murder of metallurgist Felipe Vallese, who became a symbol of that and later struggles. The Armed Forces had not loosened their grip, and less than ten days after this episode, they harassed the president with all sorts of demands, until they finally asked for his resignation.

He was succeeded by the Head of the Senate José María Guido, for vice-president Alejandro Gómez had resigned on account of an accusation of treason in 1958. Thanks to Argentinean unquestionable juridical creativity, Guido was, at one and the same time, a constitutional and a de facto president. In 1963, the presidency fell *radical* candidate Arturo Illia thanks to the proscription of Peronism. His tenure was marked by tension with political and

trade-union expressions of Peronism. In the meantime, the Army earned corporative spaces of power, while some sectors of the population agreed that the nationalist bias of the Armed Forces might succeed in normalizing the situation. Commander in chief Juan Carlos Onganía rallied round his comrades by proposing such geopolitical notions as an 'ideological barrier' to oppose the 'communist infiltration' that was threatening *National Security*. Trained and praised in the American institutes under the Alliance for Progress, the Latin American cadres that were to fight the 'red threat' began their recruitment.

The currency improved and salaries increased, but rumors about a coup were circulated all the time. It could be said that, finally, the coup came as a matter of course. With the general approval of a large sector of the population, Onganía took over the government uncontested and undertook the modernization of the economy. It would be easy for technocrats to do their job, as the Armed Forces would support them and "adjust reality to theory"[Grieco and Bavio, 1995: 73].

Consumption in an Average Argentinean Family

Against such background, the large companies amassed fortunes. Industrial companies sponsored international-level art events, and the culture industry flourished as never before.

Higher salaries enabled households to purchase durable consumer goods such as refrigerators, TV sets, clothes dryers, and dishwashers, which constituted 'new technological household joys'. The growth in the sales of these goods resulted from stable employment. Of all these new products, the *car*, a private and individual legacy of the developmentalist years, brought about the most lasting changes in customs. Fiat and Citröen (the make owned by *Mafalda's*[6] father) became the utmost aspiration of the ethics of the ethics of material abundance. [Grieco and Bavio, 1995: 23]

Mar del Plata continued to be the favorite seaside resort of the Argentinean middle-class. In the previous regime, the trade unions had built hotels for their members and achieved tourist-friendly plans suited to blue collar and white collar workers' budgets. Thus workers and employees began to enjoy the pleasures of paid holidays and social tourism. The novelty was that youngsters started to go away on holidays with friends rather than with their families, and the entertainment industry focused on the new consumers. In discotheques or *boites*, the young danced to the seductive colored lights and rhythms imposed by the DJs, priests of a new kind of ritual. There were also special discotheques for 14 to 18-year olds (minors) to dance until 10 p.m., but without the benefit of colored lights or booze. Villa Gesell attracted very different visitors from the ones who vacationed in Mar del Plata. The summer season gathered a new generation of bohemian roving musicians and backpack intellectuals. Many of these pioneered and then starred the nascent *Argentinean rock*:

[6] *Mafalda*: a character in a comic that first came out in the 60s, authored by Mendoza-born Quino (Joaquín Lavado). A mature, anti-Establishment little girl whose reflections on politics soon became popular as they were a sharp image of the world she was living in.

> A survey conducted at record stores confirmed that the sales of new Argentinean bands double those of tango and folklore taken together. According to a salesman from 900 Corrientes Avenue, "we sell five Beatles records every one record of the Argentinean new wave". But if one walked away from the downtown and upper class/upper middle-class districts, where foreign melodic singers like Cuco Sanchez, Charles Aznavour, Sylvie Vartan, etc. also enjoyed great success, the terms were inverted, and Palito Ortega, Leo Dan, and other nationals were idolized by nearly five million of Argentinean teenagers".[7]

In mid-1965, the above was published in *Panorama* magazine

The Invasion of the Electronic Media

The mass media are paving the way for a new culture. The success achieved by the wireless is shared by television. Private television begins operating with the support of large American corporations. Channel 9 is sponsored by the NBC (*National Broadcasting Corporation*), and Channel 13 by the CBS (*Columbia Broadcasting System*). Twenty-eight per cent of television programs are series like *El Fugitivo* or *Combate*. Ten per cent of the programs are 'musicals for the young'. As from 1962, *El club del clan* became the launching platform for young popular singers. The 'idol factory' system becomes infallible through payment granted to those in charge of radio programs in exchange for dedicating radio time to certain artists.

TV became the main means of information. At the beginning of the decade, 38 per cent of households had a TV set; at the end, the percentage had risen by 52 per cent. [Grieco and Bavio. 1995: 183s]

For the Very Refined Only

The monopolistic model sustained by record companies gave rise to mass preferences, but met its rival within a minority group which, among 'what came from abroad', opted for 'non-commercial' material. A part of this group consisted of Social Science students, teenagers with artistic leanings, and snobbish upstarts. They used to gather at the University Schools, movie clubs, downtown bars redolent of "*intelligentsia*".

Just as happened in Europe and in the United States, Argentina underwent a divide between commercial cinema and movies that aimed at higher goals in which the themes and the techniques mattered. Like in France, innovation was preceded by a progressive underground group that gradually earned the favor of large audiences:

[7] Published in the *Panorama* magazine in June 1965. The article, entitled *Los hijos de la libertad* and signed by Maximo Simpson, spoke also about generation conflicts arising from the fact that 'oldies' aged 40 did not understand the likings and aspirations of their children. "Now two different languages are spoken in the homes". Besides tastes in music depending on social class, the article spoke at length about sexual freedom and young people's political skepticism.

> The young generation was composed by the intellectuals of the image, mostly people who had been trained in the theory, and who intended to express their views and interpret reality with genuine cinematic resources (framing, pace, editing, the handling of actors, silence, and reflections).[8]

This was author cinema, or author movies, first known as New Argentinean Cinema and then called the Generation of the 60s. It was accompanied by ideologically-committed critique in magazines such as *Cinecrítica* and *Tiempo de Cine*. This aestheticist, literary-oriented, mindful-of-detail trend focused on the renovation of narrative structures.

Toward 1968, the hardening of politics pointed to new courses, and encouraged a political, non-industrial, anti-establishment cinema that was named the Third Cinema. These film makers rejected the commercial alternative, but disagreed with the excessive individualism conveyed by the author movies. Together with the movies stemming from the Cuban Revolution, it integrated into a deliberately polemic Latin American movement involved in the struggle against Neo-colonialism.

Books and Magazines As Well

It was a privileged time for reading. The book industry accounted for 10 per cent of all Argentinean exports. EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) was established in those days. Under the management of Boris Spivacov, it published scientific research and undertook a massive dissemination of culture through collections like *Genio y Figura*, *Arte para todos*, and *Siglo y medio*. In 1961 it published 120 new books and 25 reprints. After 1966, Spivacov moved his headquarters to Centro Editor de América Latina which, together with other small companies (Fabril, Jorge Alvarez, De La Flor, Carlos Perez, Tiempo Contemporáneo) grew over the decade side by side with the large publishing houses (Emecé, Losada, Sudamericana).

Dozens of literary journals not only circulated but actually sold. In 1962, Jacobo Timmerman founded the weekly *Primera Plana*, with "the expressly modernizing purpose of accompanying and promoting innovation at various levels of our national reality" […] "however, it was a symptom of an even deeper change in the Argentinean consumption structure, and was "aimed at 'executives' and intellectual middle class. The update addressed several milieus in its eagerness to reduce the gap between Argentina and the world and, in a nationalist mood, to enable Argentina to travel into the world". [Terán, 1993: 75]

Primera Plana enthusiastically proclaimed "a competitive Argentinean industry" and a dynamic, Henry Ford-ish entrepreneur, a *self made man*, an Argentinean fond of reading, but fundamentally oriented toward a modernizing economic project. The magazine was

[8] Mariano Calistro, cited by Claudio España and Ricardo Manetti in *El cine argentino ,una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis* in a compilation by José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina* published by Sudamericana in 1999.

mostly funded by IKA (Industrias Kaiser Argentinas) and fostered the 'Latin American Boom' by means of a clever set of strategies that included interviews, articles, biographies, commentaries, discussions, news to arouse curiosity about the coming launching of a book, and even of a literary phenomenon, in the words of J.B. Rivera.[9] Week after week, this package contributed to make alterations in good taste. The readers of *Primera Plana* are the public that attends the Di Tella, whose artists appear in every single issue, in the section called "Artes y Espectáculo [Arts and Entertainment]" and in the fashion section "Estravagario". The magazine closed its doors in 1969, with a print run of 100,000 copies. As Oscar Terán remarks, this weekly, imbued with "its own authoritarian, modernizing project… will stage its own destabilizing campaign harping on the alleged ineffectiveness of this president (Arturo Illia) who was to be caricaturized as a tortoise (an image that was to become prototypical) to point to his lack of capacity to grasp the opportunity of modernization on which *Primera Plana* has bet its life" [Terán, 1993: 97]. Assisted by the authorized pen of Mariano Grondona, the magazine claimed for a coup through theses that denied legitimacy to the democratic regime.

Entrepreneurial Patronage and the Modernizing Crusade

The modernizing crusade recruited companies like SIAM (Sociedad Industrial Americana de Maquinarias Di Tella) and Córdoba-based IKA (Industrias Kaiser Argentinas). Both of them sponsored cultural undertakings which, in their view, would play the same transforming role as the economy. Such financial patronage shaped a new social and political image, not far from the discourse spread by the Alliance for Progress in its attempt to build an anti-Communist front in the continent.

> The program of the Biennial was practically a climbing contest that proposed to depart from Cordoba and reach the United States. It intended to widen the scope of the call until every Latin American country competed for the first prize [Giunta, 1999: 85].

While the Mecca, the New York M.O.M.A., was never reached, the need to join the international scenario with a renewed, progressive image engineered the institutional mechanisms. On the one hand, the outdated institutions of the agroexporting bourgeoisie, epitomized by *Sur* magazine and *La Nación* newspaper, were pushed aside. On the other hand, the promotion of experimental centers, like the Di Tella, was related to the new industrial companies. [García Canclini: 1979]

[9] Jorge Rivera's historical and methodological approach to Argentinean cultural journalism in his twofold capacity as reader and collaborator of cultural magazines. His book *El periodismo cultural*, published by Paidos, Buenos Aires, in 1995, is an important theoretical contribution to approach magazinesm weeklies, dailies, and supplements, all of which enriched debate and enlarged cultural horizons.

Established in 1958, the Instituto Di Tella received a subsidy from the Foundation (10 per cent of the shares issued by SIAM) and contributions from the Ford and the Rockefeller Foundations among others.

> The implicit, fundamental tenet of its institutional project was that, given the suitable material conditions, it was possible to improve the quality of cultural production. From the standpoint of sectors involved in the epic of development, transformations in art did not precede the transformation of reality. They were merely meant to serve as a symbolic representation of a reality that was already undergoing a transformation process [Giunta, 2000:115-116].

The foundational statute of the Di Tella declares that its purpose is "to promote exploration, creation, and research tending to scientific, artistic, and cultural development". It started its activities on the first floor of the National Museum, whose curator, Jorge Romero Brest, enthusiastically embraced the initiative, for ever since the years of Peronism he had been intent on the advancement of Argentinean art, which he thought was 'behind'. Young entrepreneur Guido Di Tella was an important collector who relied on the advice of Italian critic Lionello Venturi to buy art works. He needed to partner up with somebody in order to carry out his obstinate projects of radical transformation, and he did not mind a difference in taste. In 1963 the Di Tella moved into its own premises on Florida Street – a culture ghetto, according to his detractors. The area housed art galleries, import bookstores, bars, boutiques, and the School of Philosophy and Letters. In 1965 people stood in long lines to watch *La Menesunda*, by Marta Minujin and other artists. Eight at a time, the spectators entered neon lit tunnels, saw a man and a woman in bed, a make-up artist, and TV sets. As there were no hippies in Argentina at the time, Marta Minujin imported some, and traveled to San Francisco and Mexico to purchase the psychedelic paraphernalia she used to present *Importación-Exportación*, a show that offered music specially written by Hendrix for the occasion, incense vapors, colored oil, and slides projected on tinfoil-covered walls. Thus the Buenos Aires-rockers avant-garde sealed its alliance. In 1967, 400,000 people visited the Centro de Artes Visuales Di Tella [Di Tella Center for the Visual Arts]: the largest number of visitors in the decade. In May 1970, after a couple of scandals, as members began to shift their politics, in spite of Romero Brest's abstentionist stance and of the military regime's oversensitive reaction to criticism, police intervention closed down the mythical building on Florida Street, "that cave of junkies and homosexuals". The closure resulted from the government interfering with an installation that its authoritarianism declared "not to be art" [Grieco and Bavio, 1995: 175/79].

At the same time, the province of Córdoba protagonised another episode in the modernization epic, in accordance with factors that were distinctive of the mediterranean province. This was impelled by a group of artists who wished to create "another pole of art in the country", aided by the multinational IKA (Industrias Kaiser Argentinas), which

viewed itself not only as "an industrial avant-garde that generated economic well-being, but also as a social and cultural leader" [Rocca, 2002: 100-101].

The Intellectuals and the Media

In the 60s, the place of the intellectuals was unique, and they owed their place to the media. To oblige, the intellectuals paid unprecedented attention to the media and their effects. The confrontation between the so-called high culture and the mass culture kept being discussed, and nobody felt free to dodge the subject. Magazines multiplied their voices and they felt bound by a sense of belonging.

> Leftist Latin American intellectuals engaged in a type of solidarity that they would not recover in later decades. The proclaimed aesthetic unity was based on friendly loyalties. The intellectual viewed himself as a manager of changes affecting our sensorial habits, our social customs and codes and, ultimately, of political and economic conditions. [Grieco and Bavio, 1995: 226].

García Canclini, one of such intellectuals, is commendable, among other things, for having carried out one of the first studies of the times in the late 70s, summarizing as follows the transformations undergone by the art field: artistic activity confines itself to specialized milieus, in which it renovates its practices, insofar as the exacerbation of social and political conflict stimulate the bonds between artists and left-wing political movements, promoting also closer association between the provinces and the capital and between the capital with foreign countries.[García Canclini, 1979: 101-107]

Likewise, García Canclini notes that the university witnessed the transformation of the Social Sciences with the creation of Schools of Sociology in the University of Buenos Aires, Catholic University, and El Salvador University. Mendoza took part in this renovation: the creation of the School of Sociology at the National University of Cuyo dates back to the same period. The subsidies provided by the Rockefeller and the Ford Foundations impelled empirical studies at the height of structural functionalism. [Ibid.]

In his view, the meaningfulness of the 60s to the field of culture is due to the institutional displacement of the conservative, agroexporting, traditional bourgeoisie at the hands of industrial entrepreneurship linked to multinational companies and that lent financial support to artistic events in order to disseminate abstract expressionism as an alternative to muralism and social realism. A good example of this can be found in the Kaiser industries and their sponsorship of the Córdoba Biennial.[10]

[10] Each edition -1962, 1964 and 1966- implied "one step higher up the ladder that led to American museums and institutions". [Giunta, 1999: 85]

Technological changes drove artists into industrial design, as an echo of Bauhaus and Russian constructivism. They also worked for companies that manufactured new materials.

The participation of the middle sectors enlarged the cultural market, opening new distribution channels through the many magazines published at the time, in addition to new institutions dealing in promotion and sales.

As this created a framework for the new model of country that was to come, the provinces adopted modernization depending on the operational capacity of their economic, demographic, and cultural factors, for according to Juan Acha, our capital cities and provinces are true *cultural formations*.[11]

[11] It is necessary to define this category, formulated by the Peruvian theorist in *Modernidad y provincia*. In *El proceso civilizatorio* (1971) Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro uses the expression to name conceptual models of social life, grounded on a combination between the technology that brought development and a special manner of ordering human relations, with an ideological horizon to process interpretations of the individual's own experiences.

Chapter 4: The sixties in Mendoza

"A cultural process is different from a civilizing process. As Latin Americans, we often underrate ourselves, though we also resist".
Juan Acha. *Interview, 1982*

Culture in the Mendoza of the Sixties

Our capital cities and provinces constitute *cultural formations*. [Acha, 1972: 30]. Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro sheds light on the concept. He tells us that the phrase refers to "conceptual models of social life" resulting from the combination between a relatively developed technology of production, a generic way in the organization of human relations, and an ideological horizon in which the effort to comprehend our own experiences is processed with a more or less accurate degree of clarity and rationality. [Ribeiro, 1971:1]

For an analysis of the province of Mendoza, my parameter has been the so-called 'Greater Mendoza', which comprises the capital and the jurisdictions of Las Heras, Godoy Cruz and Guaymallén. The latter boasted reasonable modernization at the time, though it did not exactly match Acha's characterization of provinces Juan Acha:

> In the provinces, the upper classes do not foster the visual arts, for they do not consume their products and, when they do, they purchase art in the capital. […] The visual arts cannot achieve significance without a given number of collectors and enthusiasts. […] There are no museums or art galleries, and the lack of a proper art education is regrettable. …[Acha, 1972:35].

As we will see, in the case under study art education was fully developed. We will also examine the Southern city of San Rafael, the other cultural pole of the province. Still, Acha is right regarding consumption. Let us disregard generalizations and focus on the facts.

Demographic Data

The area of Mendoza was originally inhabited by aboriginal peoples that had been through a long and complicated process, many of whose details are still unknown. Such is the conclusion of reputed archeologist Juan Schobinger.[1] The names given to the original inhabitants derive from linguistic aspects of their cultures: the Huarpes (from Hunuc Huar, divinity) in the North and the East, the Malcayanes (from millcayac, one of the huarpe tongues) in the central part of the area, the Araucanos that had crossed over from Chile in the West, the Pehuenches (the people from the pine groves) North of the Tunuyán river, and the Puelches (people from the East, North of the river). It is thought that by the time the Spaniards arrived at the place, the valleys traversed by the rivers that originated in the Range of the Andes had

[1] Roig, Lacoste and Satlari (comp.) *Mendoza a través de su historia*. Caviar Blue. Mendoza. 2004.

been inhabited for over fifteen thousand years. The city of Mendoza was officially founded by Pedro del Castillo in 1561. The act was a mere formalization, since in fact the territory had been systematically explored and conquered by soldiers responding to the Capitanía General* in Chile. The economy, that was originally aimed at subsistence, gradually became a monetary economy based on indigenous work organized as *encomiendas*.** In the last quarter of the 18th Century – more precisely, in 1776 – the old Corregimiento*** de Cuyo was transferred, following a new concept of centralization of the State that strengthened its power, to the administrative authority of the Viceroyalty of the River Plate. This entailed a new economic course in addition to social differentiation. The last century of Spanish domination witnessed a significant demographic growth that came to a halt in the first decade of the 19th Century. Growth continued in the second decade and after, in spite of the earthquake that killed half of the 12,000 denizens.

In the next century, migratory flows, mostly coming from Europe, significantly increased the number of inhabitants, besides changing the ethnic composition of the population. In the second decade of the 19th Century, 39 per cent of Mendoza residents were foreigners. As from that moment, the relative numbers of non-natives decreased, though their role in the sixties can be clearly understood.[2]

The province profited from the arrival of thousand of immigrants coming the most diverse places, but especially from Italy, Spain, France, and Germany. They contributed new technology, and also brought about deep changes in the relations between the old and the new economic agents regarding the issue of decision making. The original group lost influence and economic power, was forced to share political authority, and the only thing that they were able to keep intact was there social standing. In the course of a hundred years, most of the arable lands passed into the hands of immigrants or their descendents. The Villanuevas, Civits, Correas, Guevaras and González were part of *the group of 35 families* which, according to historian Pablo Lacoste, constituted the Mendoza elite and "tended to preserve endogamous practices"[3] from the beginning of the colonial era. Later on, they had to make way for the Giols, Gargantinis, Arizus, Gabriellis, Baldinis, Escorihuelas, and Tossos. New alliances and political agreements were established with the fresh technical-oriented and entrepreneurial elite, and the resulting social composition was translated into mixed electoral candidacies and into the composition of the political parties that emerged in the first decade of the 20th Century.

* In the Spanish conquest, a territory ruled by a Captain. [T.N]

** Lands and inhabitants granted to a Conquistador. [T.N]

*** Township ruled by a magistrate. [T.N]

2 Data from *Atlas Los Andes*.

3 Pablo Lacoste has conducted a critical study of the leading class in Mendoza, especially the generation of the 80s, whose ideological models and social and political standards set the pace for idiosyncratic behavior in the province.

The increase in population brought about increases in town population, as immigrants clustered in urban areas, especially in Greater Mendoza in the North and San Rafael in the South.

According to data provided by INDEC, in the years between one census and the next, Mendoza has experienced remarkable demographic dynamism:

1914	**1947**	**1960**	**1970**	**1975**
27.535 inhabitants	588.231 inhabitants	824.036 inhabitants	973.075 inhabitants	1.078.697 inhabitants

(Source: INDEC)

At the end of the 50s, the average population density had grown by nearly four times, from 1 inhabitant per km2 to 3.9 inhabitants per km2. In the 60s, density was recorded at 5.5 per cent, and 6.4 per cent in the 70s.

Consequently, the largest infrastructure for education and health care was located in Greater Mendoza, as was the hub of cultural, recreational, and communication activities.

Economic Data

In those days, Mendoza's economic potential lay in its hydric resources, for the use of water for irrigation purposes dates back to legendary times. Hydraulic engineering was an Inca legacy from which the Huarpes profited to develop agriculture. The advent of the new technologies integrated electrical power into the equation, widening the agricultural horizon and the variety and quality of the crops.

Fader was the paradigmatic painter of the times. In the early 20th Century, his family pioneered innovative undertakings. Governor Emilio Civit requested the expertise of Don Carlos Fader, the painter's father and a qualified engineer of German ancestry. He revolutionized industrial development in the province, boosting the exploitation of petroleum, gas lighting, and hydroelectric power. The power plant built by the Fader family was a monumental achievement, and remained active between 1910 and 1914[4] [Grilli, 1995: 25 s].

[4] Historian Daniel Guillermo Grilli proves the assertion made by the Los Andes newspaper in a publication commemorating its centennial that the power plant was destroyed by floods in 1913 to be false. He avers that this account conceals the vested interest of the provincial government and a private enterprise which, under the umbrella of Act 504, ran electrical power, tramways, and electrical supply for the following 50 years.

The exploitation of petroleum provided the second important source of income.[5] Beginning in the 30s, it enjoyed sustained growth in the developmentalist decade, a fact that became a source of confrontation with the national government over the rights of exploitation of the local subsoil and the corresponding royalties.

1950	1954	1960	1965	1970
619.000 m^3	941.000 m^3	2.443.359 m^3	4.041.000 m^3	6.752.700 m^3

(Source: *Dirección de Minería e Hidrocarburos [Direction of Mining and Hydrocarbures]*. Ministry of Economy)

The wine industry's ups and downs caused the provincial government to nationalize Giol in 1964, with the State regulating the grape purchase in an attempt to recover prestige and high levels of production.

Culture: Mendoza's Own Paths

As 'de jure' and 'de facto' governments succeeded one another and the economy stumbled along, the State did not neglect formal education, but culture – in the fields of arts and literature – walked the paths of private effort, except when it came to grape-harvesting celebrations. The institutional nature of such occasions is confirmed by the many government-sponsored art contests and by the luxurious Greek-style amphitheater built to conduct them.[6] The local newspapers published much criticism of the lack of cultural policies.

The government had established a Academia Provincial de Bellas Artes [Provincial Academy for the Fine Arts][7] and the Escuela de Artes Plásticas [School of Visual Arts],[8] then reformed into a University School within Universidad Nacional de Cuyo. Chapter 5 includes a detailed description of both institutions, as well as of State-run museums, art galleries that appeared and disappeared, and the particular development of the art field in Mendoza.

The weather of the province – Mendoza was called 'the Argentinean California' – was ideal for the movie industry and, according to Mendoza historian Santos Martínez, encouraged the creation of Film Andes, one of the most advanced South American movie companies. Because of its location, in close vicinity to Chile, Mendoza was a necessary route for important theater companies and music bands or orchestras, so the capital city profited from

[5] The first agreement with YPF was signed in 1932. Mendoza was granted 11 per cent of the royalties. The first YPF distillery was established in Godoy Cruz in 1937, the year when Mendoza produced its first gas supplies.

[6] Architect Ramos Correas designed the amphitheater. Inaugurated in 1950, it destined 120 m to activities against the background of 2 km of hills.

[7] Creted in 1932 and officially opened in October 1934.

[8] Created in 1939.

the opportunity of 'catching up'. Still, the conservative nature of the society sometimes gave rise to violent scuffles. A case in point was the opening of *Rock around the clock*, a famous movie based on Bill Haley's popular song.

> […] and mayhem broke loose. The young rocked and rolled inside the cinema and on the sidewalks, and the simple record with the greased duck's ass on the front cover sold like hot cakes. Naturally, there was a quick reaction from the more conservative sectors of society. They emphatically declared that the phenomenon encouraged both 'foreign ways' and delinquency. [Cousinet et al; 2001: 27]

Thus two sides resolved their differences in a street rumble. Invoking the defense of autochthonous cultural values, and on the cue of 'yes to maté, no to whisky', lovers of folklore and tango set upon the rockers, nicknamed 'petiteros'.[9] As from the opening night, there were frequent dashes from Lavalle Street (where the cinema was located) to Plaza San Martín, where the youngsters came to fisticuffs. [Ibid].

Temporalities

For better comprehension of the changes that affected the decade, I have divided it diachronically into three periods, so that each of them may provide a sample of political and economic repercussions of national and regional processes in the province. I have chosen the two major urban centers as the best places to find remarkable cultural activity, with special emphasis on the visual arts. In fact, the visual arts provided Mendoza artists with the possibility of making a living, as long as they established connections with trade, or with what we call 'the art market'.

The time chunks are documented in journalistic publications and comprise uneven lengths of time and cultural landmarks.

a) Three-year period 60-61-62: political turmoil and bonanza.
b) Two-year period 65-66: from the tramway to the walk on the moon.
c) 1968: the ideological frontier. Screams and whispers from culture.

According to Jameson, the decade lasted until '72-'74. I have therefore chosen 1968 as a hinge year in which the cultural process reached its climax and inertia prevailed in the economy, though it is also true that the initial drive was losing strength and that politicization pervaded some sectors of the arts. In Mendoza, the latter phenomenon had started in the early 60s, and manifested itself through a strong 'esprit de corps', artists' unionization, and the creation of supra-corporate agencies. By 1968 the process had transferred the strife to iconic representations, which persisted into the first five years of the 70s, when Latin America finally succumbed.

[9] An epithet borrowed from Buenos Aires, where upper and middle class youngsters used to meet at the Petit Café. They donned typical "short jackets tight at the waist". *We at El Nacional were all petiteros* (verbal testimonial).

> Regarding the issue in itself, it was over for all practical purposes with the 1973 coup in Chile and the fall of virtually every Latin American country into various manners of military dictatorship [Jameson, 1997: 71-72].

Political Turmoil and Bonanza. (60-61-62) Spring in the South.

Toward 1960, Mendoza's bonanza was hit by a major catastrophe that reached it in the first half hour of the new year. The city and its surroundings were flooded, with considerable subsequent damages. Besides, on the first Sunday of the decade, the chief morning newspaper published a balance of the visual arts in the previous year, regretting the closure of art galleries, the lack of Prizes, and the lack of encouragement involved. It also praised the Museo de San Rafael for its perseverant activity and its promotion of Salón Primavera [Spring Salon]. It should be noted that the newspapers played a significant role in the dissemination and reinforcement of the visual arts. Nearly every day they reported in detail the exhibitions held in the different areas of the province, highlighting the feverish activity of the South, despite the distance from the provincial capital.

In the first few years of the decade, the printed press made remarkable efforts to further the local art production. The first 'Versión' offprint came out in early January, 1960. There were already six issues of 'Versión', but this particular one brought the first offprint of a collection aimed at documenting the career path of a visual artist, pointing out the "need to hold local visual artists in esteem".[10] There was a constant flow of information about calls of inclusive salons and contests in other provinces as well as in the country's capital city. The papers also informed about local artists traveling by invitation of other provinces and foreign countries, in self-assertion of local prestige.

Ever since the previous decade, architectural and town-planning advances had begun to shape the metropolitan area through significant transformation processes. Trolley buses were incorporated into transport. The urban landscape was modified by high rise buildings like the Twin Towers (note the name, identical with the ones in Manhattan, and also gone, though for less tragic reasons) built on San Juan and Catamarca Streets, the Gómez building, and the Ruffo, Tonsa, and Zanettini (nowadays Piazza) shopping arcades. The building boom provided artists with new sources of work, for some of the new buildings called for decoration tenders, particularly for mural paintings. This was the last stage of the 'Mural Workshop', a place which, *in the Mexican fashion*, "worked for the socialization of art in our society as well as to give due value to artists' work through the production and dissemination of two manners of expression that might reach all layers of society" [Marquet, 2002: 75]. It should be noted that the artists who won the contest to paint the murals for Tonsa shopping arcade and the Government House were assigned a handsome sum for the execu-

[10] The first issue of this collection (accompanying the sixth issue of the magazine) was written by Enrique Coll, dedicated to Roberto Azzzoni, and contained 30 illustrations. "Coll mostly describes the developments in Azzoni's paintings from the 20s to the advent of the 60s"[L.A. Sunday, 01/03/60].

tion of the works. These artists were members of the 'Club de Grabado [Etching Club], another social undertaking of the market to be discussed in Chapter 5.

The democratic elections had restored political and Trade Union rights to the population. Visual artists also enjoyed the benefits of renovation by engaging in Trade Union activities. Most of them became members of the S.A.A.P. (Argentinean Association of Visual Artist) branch in Mendoza, as well as of other groups, such as Plásticos Independientes de Mendoza [Independent Visual Artists from Mendoza], and Artistas Plásticos No Agremiados [Free Visual Artists]. These associations appointed representatives to the juries of the most important contests, and had their say in the respective regulations. The Trade Unions exercised strict control of the information released, and upheld their right to participate in every Prize contest, Salon, or Biennial, since this entailed legitimacy and economic resources.[11] In April 1960, there was a call for the establishment of a second-level institution, the Confederación Cuyana de Trabajadores de la Cultura [Confederation of Culture Workers in Cuyo]. This speaks of Mendoza's cultural workers will to struggle for their rights, and of the fact that they viewed themselves as 'workers'. The principles, objectives, and regulations were drafted by workers in different areas of culture: lawyer and poet Américo Calí, Francisco Lemos, Ramón Gutiérrez del Barrio, and Mario Vicente (sculptor and engraver).[12] [L.A. (04/01/60]

The economic measures implemented by the newly elected government furthered the wine industry, significantly increasing sales of grapes and wine production. The Grape-harvesting Festivals was a large source of work for artists too. At the early stages, there was a contest to choose the poster for the celebration, a call for a painting Salon, sponsorship of exhibitions on grape-harvesting motifs – painter Angel Pérez Vega's, who worked on the subject almost exclusively, were characteristic, and other artists designed the settings, carriages, and costumes for the main event and for jurisdictional celebrations.

From the very beginning, the allegories dedicated to the commemoration of the 150th Anniversary of the May Revolution captured everybody's attention, and artists were guests of honor in Mendoza as well. That year, apart from the traditional Salon of Mendoza Painters, the typical celebrations of the Grape-harvesting Festival called to an International Photography Contest with regional connotations, since the subjects included views of the mountains and at lib choices. The "new era" on which Romero Brest and Rafael Squirru enthused reached the typical regionalism of the province, and was echoed in the polyphony

[11] "Visual Artists Complain about Official Agency" (Los Andes , Sunday, 07/02/61) The claim, signed by Chair Rosalía Flichman and Secretary J.C. Moujan was addressed to the Deputy Secretary of Justice and Education and complained that they had not been informed about a national exhibition of the country's visual arts organized by the National Direction of Culture. As Mr. Zuleta Álvarez, Director of the San Martin Library, had withheld the corresponding invitation addressed to their name , they demanded that he be penalized because of his negligence.

[12] Several cultural organizations from Mendoza, composed by writers, musicians, and visual artists, held a meeting to discuss the creation of a Federation which similar groups from San Juan and San Luis were invited to join.

of the local newspapers: "Remarkable Success of Victor Delhez's European Tour [L.A 01/17/18/60]; "Painter Enrique Sobisch Back in Mendoza" (after a year spent in Mexico) [L.A. 02/06/60]; "Mendoza Paintress Nelly Alvarez Exhibited Her Works in Buenos Aires" [L.A. 09/28/60]. Favorable critiques published in *Clarín* and *La Prensa* were reproduced by the local press. Many other headlines highlighted the success achieved by Mendoza artists in other provinces, in the Federal Capital, and abroad, as a way to promote regional pride on the achievements of cultural heroes and heroines.

The placid atmosphere of the province was quite shaken during the epic celebrations of the 150th Anniversary. As the government held commemoration ceremonies in Plaza San Martín, and a large "Blue Way" glided along Las Heras and San Martín Avenues, a sector of the population attended a gala at Teatro Independencia while another sector opted por the race tracks to watch an important race. Celebrations were held everywhere, and the cherry of the cake would be a civilian pageant. Still, the newspapers reported that "three terrorist attempts"[13] shocked public opinion, already sensitized by the kidnappings of a Trade Union leader and a politician, apart from discoveries of explosives and fire arms.

Mendoza reached the end of a year as emblematic as it was contradictory with an exhibition on wheels of *Ciento cincuenta años de Arte Argentino*, featuring only four Mendoza artists, but announced as follows: "An exhibition on wheels with Fader's paintings will reach the interior of Cuyo". This was, to put it mildly, a peculiar way of fostering local pride. The exhibition wandered into several jurisdictions, where the trucks parked by the parks and squares. Another way of "bringing art within the people's reach" was staged at the Art Fair at the D'Elía hall [L.A. /01/22 and 31/60]

Like in every other important city of the country, the media had invaded Mendoza. The local branch of Radio Splendid was bidden in 1958. It changed its name to Radio Nihuil and moved into premises located at 144 Echeverría 144 Street. It broadcast important shows and programs, enjoying an increasing spell of popularity supported also on the public's taste for radio plays. Concurrently, Radio Nacional sponsored and supported an exhibition hall.

The most impressive 'update' was the advent of television, on February 7, 1961. TV sets were expensive.[14] The new device was displayed in Mendoza shop windows, and some artists felt enthusiastically attracted to the new means of communication and entertainment.

[13] According to the *Los Andes* newspaper, in the issue that celebrated its centennial, the days previous to the Godoy Cruz celebrations were marked by the discovery of weapons and 2,000 kg of gelignite in a basement, a fact which led to several arrests. The 'terrorist acts' referred to were damages to a private home located at 400 Salta St., the blasting of a bridge across the Estacada brook which affected the Chacras de Coria Hotel, and the finding of 50 gelignite cartridges in a ditch by the police. According to Frederic Jameson, "terrorism" is an ideologeme from the Right, "stemming from the State's desire to exploit provocation" [Jameson, 1997: 71]

[14] According to the advertisements of the time, a TV set cost 25,000 pesos (November 1960), while the basic salary of a public servant was 2,000 pesos, and a teacher earned 1,400 pesos.

That was the year when the province became aware of the activities carried out by the cultural team of the Alliance for Progress. There were lectures and movies about (U.S.) 'American Art', and IKA's activities in Córdoba, such as the American Biennial and its handsome cash prizes were widely publicized.

Regarding market openings for local production, Proteo – connected to other galleries by the same name in the United States, Mexico, and Venezuela – joined the existing galleries. As was to be expected, it was welcomed by the press and the art community alike, and worked frantically on the staging of exhibitions. Having opened its doors on July 16, 1961, it announced new premises in November of the same year, after twenty-five exhibitions in the course of four months. The *Los Andes* newspaper took it upon itself to follow its activities with renewed interest.

As to sales, *Cabeza Azul*, a painting by Ducmelic, fetched 100,000 pesos in Buenos Aires. It was regarded as an awesome prize. The population heard of record prices, especially in the German market, regularly reported by the local morning newspaper. Ceramics also sold very well. The creation of the School of Ceramics within the University of Cuyo was saluted as a combination between art and industry. Their exhibitions were announced as 'exhibition and sales', in the certainty that no 'auratic' susceptibility was hurt and also because ceramists had a clear notion of their condition as 'workers'.[15] This was confirmed by the 'feat' of the Twenty-second Annual Exhibition of the National School of Ceramics, held at Witcomb Art Gallery in Buenos Aires: on the opening day, practically all the works found buyers.[16]

After the military coup, the province was ruled by a series of interventors. In spite of political unrest, the private sector went ahead with modernization. It was then when department stores opened huge buildings at the intersections of San Martin Street, Mendoza city's High Street. The list included El Guipur, at the corner of Gutiérrez; El Sportman, at the corner of Entre Ríos, and Casa Arteta, at La Heras off 9 de Julio. The city took the characteristics that have distinguished it to this day, including the last stages of the works at Barrio Cívico, started during the Peronist administration and whose huge dimensions were a sign of the times.

According to artist Grimm-Gonzalez [L.A. 04/10/62], artists did not have an easy life with the cultural authorities appointed by the military intervention, which interfered with their work no less than with the awards at stake. In 1962, political trouble resulted in few exhibitions. In August, a long article spoke of the exhibitions to be held by the most important centers: Dirección de Cultura, Proteo, D'Elía, and Panelo. [L.A. 08/26/62] The most resounding scandal of the year was the contestation of a jury's decision. Enrique Sobisch and Rosa Arturo, two well-known visual artists, rejected the runner-up prizes they were granted at the Provincial Art Biennial[L.A. 12/22/62]. The awards had been given to Abal, Gil, and Vicente. The slighted artists accused the jury of incompetence.

[15] "A Possibility To Study For Action Through Industry and Art. The School of Ceramics". [L.A. 04/12/60]

[16] In the *Los Andes* newspaper, a caption announced : "Outstanding Art Sales" [L.A: 12/22/62], with the relevant details.

On the other hand, the province's self-esteem was reassured by Carlos Alonso's success at the national level. His exhibitions in Buenos Aires had favorable reviews, and he was nominated to the Palanza Award. Mendoza did not demand glory for a native of the province exclusively; if an artist from Cuyo garnered distinctions, the regional honor was safe. A case in point is that of San Juan sculptor Mariano Pagés, who was awarded the Grand Prize of Honor for Sculpture at the Fifty-first National Salon for the Visual Arts.[17] Regarding sales, a museum from New York bought two works by Víctor Delhez and López Anaya respectively, and both Argentineans were warmly praised by *The New York times*. [L.A. 02/18/62]. Inside the country, Córdoba awarded Mendoza-born Carlos de la Mota the sculpture acquisition prize (30,000 pesos), Carlos Alonso with a painting acquisition prize of 8,000 pesos, and Julio Giustozzi with a gold medal for the best musical composition.

In San Rafael, from the Mariano Moreno Library and the Museum of Fine Arts, poet Rafael Mauleón Castillo pursued manners of circulation and dissemination of works by artists from the South and for the rest of the province. The Salón Primavera [Spring Salon] held its 14th edition, awarding more and more prizes thanks to the sponsorship granted by companies. The amounts offered turned it into the most important art event in the Province. Besides, this restless native of San Rafael organized trips abroad, carrying art for promotion purposes, while he made it clear that "they were not for sale". In the first three years of the decade, the Museum of San Rafael was the only one to stage a permanent program of activities, to obtain subsidies, and to purchase works by well-known artists at the national level, including Petorutti and foreign painters, as well as others by Mendoza artists.

The other institution that took serious action in the matter was the Sociedad de Artistas Plásticos [Association of Visual Artists], which watched over the interests of its members by claiming appropriate legislation, regulations for art contests, acting as jurors, and organizing a Fair for the Regional Arts. It is indeed interesting to see the bonds of cooperation established among the workers of culture, examples of which are provided by the ICHTIOS group's December 1962 staging of the "Semana Comunicativa del Arte" [Week for the Communication of Art] at the en el Teatro Acústico de la Dirección Provincial de Cultura, located in Mendoza's City San Martín Library.

It can be inferred from newspaper critiques that the period was conspicuously lacking in cultural policies, for nothing is said about the work of official museums.[18] Apart from the activities held at the San Martín Library, governmental sponsorship was merely nominal, with the exception of the already mentioned San Rafael Museum of Fine Arts, which was a private organization (what now be called an NGO).

[17] "The National Salon Awarded a Prize to a Cuyo Sculptor" [L.A. 09/13/62]

[18] "The Direction of Culture must be rationalized for the sake of Mendoza as a whole" [L.A. 04/11/60]
"The Direction of Culture intends to create an Art Institute " [214/06/60]
"Visual artists demand that an article of the Act be changed" [L.A. 18/20/60]

From the Tramway to the Walk on the Moon (1965-1966)

In the second half of the decade, the province was governed by Democrat leader Francisco Gabrielli (don Pancho). This political player occupied both de jure and de facto positions, in accordance with the position adopted by the Conservative Party.[19] In those times, Gabrielli supported democratic ideas, and was a passionate advocate of provincial petroleum and of the exploitation of water resources in Mendoza.[20] Another of his concerns lay with the wine industry; he was intent on rebuilding the prestige of an activity that had placed performance over quality.

Along these lines, the Dirección Provincial de Turismo [National Direction of Tourism] made an economic decision whose quick acceptance changed our eating habits. The said decision demanded that restaurants, tea shops, and some such stores sell 'wine for tourists', 750 cm3 of good quality bottled wine, not ordinary, to be opened within two years of vintage, and sold at a reasonable, State-fixed price. The initiative was meant to prevent wine from being replaced by other beverages, since restaurants offered very expensive choice and reserve wines. It became a habit to serve 'a round of complimentary wine' at the exhibitions, as a local version of the *vernissages* in other latitudes.

In spite of the province's flourishing economy, private companies did not sponsor the arts,[21] as can be inferred from a long and detailed article written by Julio Payró, a well-known professor and critic, during his sojourn in Mendoza. The article was entitled "Mendoza companies should support the arts in the province" [L.A. 02/21/65]. Although he pointed out the lack of art galleries, a new undertaking was just beginning its career in the market. Young attorney Alberto Patiño Correas and his wife had enthusiastically set up the *Lino Enea Spilimbergo* Hall.[22] In the second half of the year, another art gallery opened its doors. The owners, Mr. and Mrs. Rubinstein, came from Mar del Plata and were experienced art dealers. They pursued a clearly profit-making objective, and channeled their efforts in this direction ever since the opening, which included works by Argentinean laureate artists dealing with ornamental, saleable themes.[23]

[19] Francisco José Marcelino Gabrielli (for such was his full name), was a native of the province in charge of the local Executive on three different occasions: 1961-62; 1963-1966, and 1970-72.

[20] In 1965 the Valle Grande dam was built and the Agua del Toro reservoir was filled along the banks of the River Diamante, where the compensating dam Los Reyunos was in an advanced stage of construction. Together with El Nihuil reservoir network, all these works were structured under a power system called Sistema Cuyo Interconectado, which made possible the development of the province's economic potential, according to articles by historians Cueto, Romano, and Sacchero published in fascicle 23 of *Historia de Mendoza* that came with the *Andes* newspaper.

[21] Poet Alfredo Bufano used to say that "Mendoza is Phoenician. He meant that not a single wine producer or any other businessman would have dreamt of donating a painting to a public museum". (Testimonial by de Delia Villalobos)

[22] The Hall was named after the painter from Tucumán who, in the young cultural leader's student days, had encouraged his ideals. Patiño was beginning to stand out, and he wanted to honor his mentor while Spilimbergo was still alive.

[23] See Chapter 5 for further details.

At the beginning of the year, the Sunday issue of the newspaper began to publish a special section with the names, addresses, and visiting hours of the most important museums in the Province. New factors enriched the private and institutional horizon of the visual arts. There were lectures, movies, debates about figurative and non-figurative arts, together with other issues related to what was valid in terms of art. The Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNCuyo (the present University School of Arts) acquired visibility through those of its members that were granted scholarships and traveled abroad to lecture and exhibit their works.

Apart from the news pertaining to the exhibition and education fields, 1965 was the year when informal education showed its worth. It was the 32nd anniversary of the Escuela de Dibujo al Aire Libre [Open Air Drawing School], whose continuance had permitted many outstanding artists to take their first steps in the discipline as it fulfilled a social function away from the existing official institutions. Painter Lahir Estrella, the founder of the School, pioneered teaching in the field, and was also a member of the first Painting Academy, which commemorated its 50th anniversary in the same year.[24]

In the course of the reorganization undergone by public transport, the Water and Power company was allowed to cancel the tramway service and replace it by other means of transportation to be run by the Empresa Provincial de Transporte [Provincial Transportation Company]. Thus the tramway exited the Mendoza streets and was replaced by omnibuses, to the public's utter indignation, for the people were not willing to resignedly give up their picturesque means of transport. For over fifty years, the tramway had been a constituent feature of the landscape and of the city's cultural life, to the point that students who held scholarships granted by the Escuela de Dibujo al Aire Libre were exempted from paying the fare. The tramway was symbolic of a fading era that was making way for the new times: on May 27, 1965, in the recently opened Galería Piazza, the modern premises of Channel 9 aired its first program featuring Russian Alexis Leonov's first walk in outer space ever. The prospects for the cinema business had begun to grow critical as downtown movie theaters were refurbished and changed names.[25] Neighborhood movie theaters were forced to close down for lack of audiences.

The Palacio de Justicia [Palace of Justice] was officially inaugurated, and the last town-planning details were completed previous to the articulation between the Barrio Cívico and the city. Peltier Avenue was laid out between San Martín St. and Belgrano St; parking lots were made available, Virgen del Carmen de Cuyo (behind the Central Post Office) was covered with concrete, and new approaches to the city were built from Pedro Molina St., while a fly-over was built West of Mitre St. to facilitate vehicular circulation over the Eastern enlargement of Pedro Molina St.

[24] This short-lived Painting Academy preceded the Provincial Academy of Fine Arts. A biased society, encouraged by the ill-will of the provincial authorities, had closed it down because the students worked on live naked models and 'society young ladies' took classes there.

[25] The Buenos Aires (movie theater) changed its name to Premier; the Centenario, to Luxor. The Fantasio was bought by the Caja Nacional de Ahorro Postal.

In the beautified city, the Museum of Modern Art made its entrance with the first call to all Mendoza artists to submit their works for an exhibition of contemporary art [L.A. 05/02/65]. A few kilometers away from the city, the Fader Museum – for such was the popular name it had earned – at Mayor Drumond (Luján de Cuyo) had begun to organize 'guided tours', enriched by the explanations of professors and specialized staff [L.A. 03/11/65]. Around the same time, the Museo Popular de Artesanía Regional [Popular Museum of Regional Handicrafts] was fitted out at the Escuela de Artesanía Regionalista "María Elena Champeau" ["María Elena Champeau School of Regional Handicrafts].

The newspapers were clearly interested in the activities carried out by visual artists, an attitude that became manifest in their constant highlighting of related news. In fact, at that time this was almost exclusively due to the efforts of the *Los Andes*, picked up later by the *HOY* newspaper as a self-imposed 'mission'. On the one hand, the tradition dated back to the 19th Century. It had to do with certain rights assumed by cultural managers, and 'torch bearer' Franklin Velez, a journalist and critic, took it upon himself to keep the flame burning. At least this is what one might think on seeing that other newspapers, like *El Tiempo de Cuyo*, did not pay continued heed to art news.

Just as at the beginning of the decade, visual artists kept on the alert not to miss the regular information that pointed to opportunities to participate in national and other salons, to apply for scholarships, and to register in contests. They drew elation from the fact that their trips, tours, awards, and activities were meticulously reported and, in turn, the reports served as a powerful showcase for a public in the process of learning. There were also publications of international news about prices fetched by certain works, fabulous robberies, and quasi mythical auctions. This communicational strategy contributed to endow the visual arts with a 'glamorous' aura.

While the visual arts kept in perpetual motion, political avatars did not lag behind. In the first semester of 1966, the election for a new Governor and Vice Governor in Mendoza was the most important landmark in the country, for it was the first trial of a constitutional amendment that had been passed in December 1965. The said amendment established that the final result of the election would not be defined directly by the total number of voters, but the other source of excitement stemmed from the legitimate inclusion of the Peronist Party, under its own name and with its own candidates, for the first time since 1955. The internal feuds of the 'unnamable' ones, who arrived at the elections with more than one presidential formula, ensured the Democrats' triumph, represented by Emilio Jofré-Carlos Galleti. However, the coup staged by the so-called "Revolución Argentina" (06/28/66) prevented the Governor elect from taking office, and General Eugenio Blanco was appointed Governor-Interventor. Buenos Aires – born Blanco chose Democrats as his closest collaborators and, from then on, the trend became a historical constant.

In accordance with the guidelines set by the National Government, the Governor-Interventor was expected to increase Mendoza's economic potential. In 1966 the province

became the top petroleum producer and supplier in the country, at the same time as petroleum became the chief economic resource.

Following the plan of public works, the new Governor gave the finishing touches to the Centro Cívico, and moved on to remodeling the parks, laying concrete on Peltier Avenue, and building roundabouts to regulate traffic. He also initiated a number of expropriations and transfers of property: the winery that had belonged to the Quinta Agronómica was given over to the Direction of Tourism for the exhibition of typical products, wine tasting, and restaurant. The compound went by the name of 'Wine Bar', and later housed visual art exhibitions.

An unemployment survey conducted in Greater Mendoza revealed a 2.7 per cent unemployment rate, the lowest ever measured since such surveys were started in 1964. The cost of living kept rising, and yet another devaluation of the peso fixed the exchange rate of the dollar at 200 pesos, from a previous 168.60 peso value. We can imagine the implications of a trip abroad. It was either a titanic effort or something that very few people had access to, so winning a scholarship was no little thing.

Huge amounts of money were invested to expand and modernize the equipment at the state-run Bodegas and Viñedos Giol and La Colina. The communications area did likewise to improve efficiency, while LV10 Radio de Cuyo achieved continental reach. With the establishment of the National Telex Service, Mendoza increased the scope of its communications in the country and abroad.

Together with the renovated communications system, the visual arts of the province received a bonus: "A young artist from Mendoza won the Venice Biennial". The artist's name was Julio Le Parc, and a long article by Damián Bayón was transcribed to celebrate the feat achieved by the provincial hero [L.A. 07/24/66].

Other important goals were accomplished in the same year: When the Fondo Nacional de las Artes [National Fund for the Arts] granted the year's scholarships, sculptor Carlos de la Mota and C. Colome won a destination in Europe. People from Mendoza were news in the United States as well: Juan Scalco held an exhibition in a Los Angeles art gallery. Although it was part of a collective exhibition by Argentinean artists, the headlines omitted to say so,[26] but the article specified that his works had been exhibited in a special hall.

In May, the following piece of news came from Europe: "Víctor Delhez and three of his former students held an exhibition in Belgium". The three artists mentioned were Rosa Arturo, Héctor Rodriguez, and Ricardo Scilipotti, and there were translations of the critiques published in Brussels. Delhez, a well-known etcher of Belgian ancestry, made use of his contacts to promote the work of his UNCuyo disciples. During his tour of the Netherlands, news from a new exhibition by the star etcher reached Argentina from Holland.[27] By now Delhez had marveled three continents, since he had held an exhibition in Tokyo the year before.

[26] The headline of *Los Andes* read: "Mendoza painter Juan Scalco held an exhibition at Simón Patrich Art Gallery in Los Ángeles (EE.UU.)". [L.A. 04/26/66]

[27] "Delhez has exhibited *El Apocalipsis* series in Holland" [L.A. 06/12/66]

The promising future of art filled Waldo Bidali with enthusiasm. "Regarding art, Mendoza is moving forward and promising more," he wrote about the various ways in which Mendoza expressed its artistry (theater, art galleries, literature, movies). [L.A. 09/19/65]. The *more* referred to several distinctions awarded to artists like Selva Vega and Hugo Grar Carrizo, the two sculptors who won First and Second Prize respectively at the 55th National Salon.

There were never enough exhibition spaces, so Fabril S.A., a publishing house, destined a basement hall to art-and-culture activities, initiated through an exhibition by Rosalía Flichman. At the University Club and Home, Visual Arts students at UNCuyo organized a cultural program within an exhibition framework besides launching the magazine *Hoy en la Cultura*.

As to dissemination, cultural magazines did a good job.[28] Official initiatives kept arousing complaints. In Buenos Aires, the Casa de Mendoza provided some support by making it possible for local artists to exhibit their works in the federal capital. Established during the Gabrielli administration for economic purposes, especially to foster the wine industry, the agency, though somehow weakly, promoted the visual arts of the province.

In November 1966, a hectic year came to an early end with the opening of the "Las Vegas" Watercolor Salon and of an exhibition hall belonging to the association of Cuyo watercolor painters, located a few meters away from km 0 of Mendoza City. The last news of the year was that the Visual Arts Biennial of the Province of Mendoza had been declared void.

1968: The Ideological Frontier. Screams and Whispers from Culture.

1968 is an emblematic year in the memory of the West: the May riots in France, Spring in Prague, the murder of black pacifist leader Martin Luther King in the United States, the establishment of the Movement of Third World Priests in Buenos Aires… In Andrea Giunta's words, an incandescent world. [Giunta, Ibid, p. 363]

After three years, Onganía's dictatorship had hardened. Far from bringing peace to the country, his administration caused social and political unrest to reach higher peaks. From its former *non aligned* position, Argentina became *aligned* with other countries *for the sake of liberty and the defense of our way of life*. By virtue of a juridical engineering that evolved from "National Security" to "Continental Security", the point of discussion was where to purchase arms: whether in Europe, with its well developed arms industry, or in the United States, whose Congress had generously lifted restraints on arm sales to *friendly developing countries* so that they could meet their legitimate security needs. Additionally, after a harsh argument among the staff, the Government sent a delegation to Hanoi (South Vietnam) to observe and learn anti-guerrilla and anti-riot tactics. The scenario could not possibly grow more complex. Students and workers staged demonstrations in Córdoba, Rosario, La Plata,

[28] The issue will be extensively discussed in Chapter 5.

Tucumán. In the symbolic field of art and culture, politicization had also reached ignition levels. Censorship persecuted miniskirts and long hair (in the name of morality and good habits), banned *Bomarzo*, the opera composed by Mujica Láinez and Ginastera, and cut deep into the means of communication and artistic production. As behooved a Government that upheld national security and ideological frontiers, the resort to bludgeons became a habitual practice. The response to brutality was going underground.

In Mendoza, the situation was equally difficult. Climatic catastrophes laid bare the precariousness and thoughtlessness of the defenses against flooding, which caused the loss of homes in several jurisdictions (Rivadavia, Las Heras, San Rafael) besides damages amounting to 930 million pesos.

Regarding the wine industry, 24 wineries were intervened and 14 winery owners were held in custody under charges of forging public records and adulterating wines. Although official data show that there was practically full employment, with a 2.6 per cent unemployment rate, real salary had fallen dramatically, and working conditions were affected by disagreements in and among the Trade Unions as well as by severe Government pressures.[29]

The visual arts slackened. The news which a few years before had celebrated the regional spirit, enhancing the comings and goings of our artists and their achievements in foreign lands, now provided dull, impersonal information about unsubstantial activity. There were no signs – at least in the newspapers – of the usual militancy of visual artists' associations, claiming for their rights of participation. Only the Grupo Plástico Numen, founded in 1963, opened their own gallery in 1967. Its large membership upheld their activity throughout.

In market terms, hotel company D'Onofrio sponsored a lackluster cultural cycle. The official role in the cultural field was conspicuous by its absence. It was the end of the golden era.

The above description of this especially critical period was meant to show Mendoza in relation to the other provinces and to the Federal Capital, along with possibilities of work and trade in the art field. This field that seemed promising and original and that found its own ways of survival, suddenly seemed to lose foothold and to fall into anomie.

Death Rattles of the "Long Decade": From the 'Mendozazo' to the 'Proceso'*

Once the decade reached its time limits, its effects remained through inertia, regardless of the institutional rupture of 1966. In 1973 there began a short institutional period in which the long banned Peronism and its aged leader ruled the country.

[29] It should be noted that the workers' movement had been divided since 1965. The national CGT was led by dissident Peronist leader Vandor, who propitiated Peronism without Perón. His stance led to the establishment of the CGT de los Argentinos by Raimundo Ongaro, a leader of the printing workers. The split at the highest Union levels were also felt in Mendoza. Besides, apart from the internal disagreements among the Peronist Union leaders, there were attacks from Marxist organizations that fought "class harmony" and kept advocating "the proletariat revolution".

* National Reorganization Process. 'Mendozazo' has probably been coined from the uprising in the Province of Córdoba, familiarly known as 'Cordobazo' [T.N.]

In 1972, Mendoza had 1,000,000 inhabitants, and the political atmosphere was wild. A number of Trade Unions called strikes, thus manifesting the unrest that stemmed from the economic conditions. The 'mendozazo', a ruthlessly repressed mass demonstration, resulted in many dead and wounded, but also aroused a feeling of awe at the possibilities offered by "the union of the people". San Juan joined in the riots, while the town planning went head undisturbed.

The year 1973, when a general election was held, seems to have been also the year of power: in Sierra Pintada, Malargüe, uranium had been found. The bed was so rich that it amounted to 70 per cent of the uranium reserves of the country. Two new power plants were built. The Obras Sanitarias de la Nación water treatment plant was in working order and the high rise buildings at Unimev neighborhood were inaugurated. A large number of middle-class young people gave a turn as national rock and roll boomed and new discos were opened in Chacras de Coria, El Challao, and the downtown area. At the end of the period, President Lanusse created the Universities of San Juan and San Luis, breaking up the UNCuyo, which was reduced to Mendoza only.

The death of President Perón and the rise to power of his wife, María Estela Martinez de Perón, brought about social tension and a complex political atmosphere. Discontent bred intolerance and violence.

In 1976 the grape harvest set a record, seconded by another record of a different nature: May 24 witnessed the beginning of the most painful chapter of our history. President Estela Martínez de Perón was arrested in the small hours, and a military Junta took over the government, initiating the self-styled "Process of National Reorganization". Brigadier Jorge Sixto Fernández was appointed interventor to Mendoza, and chose his Cabinet among retired military and some civilians. Many public servants were laid off because of alleged connections with subversive groups. Townships, deliberating councils, the CGT and the UNCuyo were all intervened.

This could be the most one could say in a chronological narrative based on the lasting effects of an era that combined bonanza with political conflict. For the purpose of this work, this period will not be discussed in detail because, although some of my informants kept active during the period, the core to be considered will not extend beyond 1968.

Chapter 5: The development of the institutional apparatus

"The importance of the production and dissemination of the modes of art consumption lies in the fact that they are both interdependent and indispensable […] Producing [art] is equivalent to locking oneself up in the aristocratizing arrogance of an ivory tower"
Juan Acha. *"Crítica del Arte"*. 1992

The Conditions of Art Consumption: The Development of the Institutional Apparatus.
Juan Acha declares that

> In the province, the problems that face art are no more than the possibility of developing an institutional apparatus containing producers, distributors, and consumers as well as museums, academies, art galleries, and publications. No doubt such a development depends on the cultural level of the leading classes no less than on the economic strength of industrialization and agriculture. It is this strength that will prevent emigration and encourage population density. Obviously, insofar as the factors lie with the economy, they involve demographic and cultural aspects too [Acha, 1984: 44]

The previous chapter offered a bird's eye view of economic and demographic factors affecting Mendoza in the particular national and international context of the "golden 60s". The resulting data speak of an increase in economic activity and in population figures, consistent with the postwar period and its transformations, which mirror the developmentalist ideology behind industrial and town-planning innovations. The information provided by the newspapers also showed how the "cultivated arts" – so called by Acha – aided the solidity of the existing institutional apparatus.

Whatever its mode, art consumption should be accompanied by a training of specialized producers and of consumers who are proficient in appreciation. In the times under study, the tradition was well rooted thanks to the creation, in 1939, of the Academia Provincial de Bellas Artes (1933) and of the Escuela de Artes Plásticas within the Universidad Nacional de Cuyo, whose graduates were taking an active role in the field. Many of them were teachers, exhibited their works, and traveled to improve their experience, preferably in Europe and profiting from grants awarded by various institutions. Anyway, artistic activity was not exclusively dependent on formal training, for there were other older, more informal ways that can be tracked down to the 20s or, with an optimistic approach, to the late 19th Century.

Formal Art Education: the Academy and the School of Arts

The Academia Provincial de Bellas Artes had succeeded in opening its doors in 1933 thanks to the initial drive of acknowledged artists who kept it going by giving classes for free during the its first years of existence. The most prestigious names of the local visual arts contributed to the Academy's foundation: among others, Azzoni and Lahir Estrella. Their teaching training was based on the typical European guidelines of the Academy, where the emphasis was laid in workshop production and in the pride taken in the traditional tools of the 'trade'.

In the 40s, teaching and artistic objectives joined in managing exhibitions by professors and students in the province and other territories. Management achievements included the Act that established teaching positions for drawing teachers in the regular curricula of provincial schools. This made a two-fold impact on the activity, since it was translated into work opportunities for graduates and into contributions to the population's early art appreciation. The former objective proved more successful than the latter, for it provided Mendoza artists with a steady source of income. As to training in the arts, these teachers contributed to the development of certain aesthetic abilities in their primary and secondary school students rather than to a solid training process, with the usual exceptions that confirm the rule.

Well into the 60s, the maturity reached by the Academia Provincial, as it was still named, was translated into the participation of its students and graduates in the art life of the province. Managerial activity engineered exhibitions and conducted contests rewarded in cash.

The Academia Nacional de Bellas Artes was established in 1939 under the control of the Universidad Nacional de Cuyo, which was in charge of furthering university studies in places that had a secondary studies base. This is why the University thought of the Academia Provincial, but the idea aroused general discontent among artists and students alike, who had no qualms in demonstrating against it in the streets. Then, the two institutions were forced to work independently from each other, with the expected differences in profile. The European wars were the source of mass immigration into the country. Many of the newcomers were intellectuals that settled down in the province for long periods, and some of them found jobs as teachers [Verdaguer, 2002: 143]. Both artists and researchers shared History of Art lectures with students of the School of Philosophy and Letters.

The Academia Nacional or Escuela Superior (the different names used marked a difference and/or superiority in terms of status) which would later become a University College introduced the notion of 'the theoretical'. This brought about a divide in the field, and the resulting irreconcilable differences engendered two 'sides', despite the fact that many of the teachers lectured at both institutions and shared, generally speaking, the same mode of production along the lines of the academic European tradition, based on the study of the human figure from a living model. In the province, the tradition dated back to the early years of the century, and was responsible for the downfall of the Academia Provincial de Pintura, as was explained in Chapter 4.

The rivalry between both sides engaged followers among the public. Preferences were divided between the more popular, bohemian style sported by the "Academia Provincial" and the more intellectuals way of the "College". An eye witness remarked that "the difference lay in the fact that the Academy trained artists while the University trained teachers. Still, the workshop hours were not comparable: the Academy demanded 25 hours, whereas the University made do with 7, and the remaining subjects dealt with general aspects of culture."[1]

Informal Education: An Anti-market or a Potential Market in the Making?

Art production was rampant in the private sphere of workshops and work groups, a mixture between informal teaching and a living for a number of local artists. They lived mainly on teaching, whether formal or informal, in institutions or in private lessons. Let us consider two paradigmatic examples.

The Escuela de Dibujo al Aire Libre was an original idea implemented by painter Vicente Lahir Estrella. Founded in 1933, it came into being through his stubborn rejection of the arbitrary closure of a former creation of his – Mendoza's first Academy of Fine Arts (a.k.a. as School of Painting, Etching, and Sculpture) – in 1915. According to an article signed by writer Antonio Di Benedetto, the Academy was closed off in 1920 because it worked on naked models.[2] This drove him to start a new, social-and-popular based undertaking in which work would be done in the open air, including countryside and mountain tours.

In 1933, after the Mendoza painters he contacted refused to join him, Lahir Estrella decided to go on solo. The advertisement that he published in the *Los Andes* newspaper read as follows:

> Starting Sunday morning, free drawing classes will be taught in the park.[3]

On April 9, about a hundred people gathered at the Park gates and, after listening to the painter's proposal, walked into the site and attended their first class in a strategically chosen place, later marked with a monolith.

A series of activities were carried out that same year to consolidate the project. On May 15 classes were held in the Luján jurisdiction, while a commission to further activity was appointed.

On June 1, stimulus prizes were distributed among the first students to attend classes at the School, and on July 2, an assembly chose the first provisional commission, made up of

[1] Interview to Zalazar (March 2004)

[2] Information provided by sculptor Miguel Gandolfo, a young artist who was the last to teach at this school and whose father had encouraged his attending classes there from the age of five. Gandolfo is the depositary of this legacy. *Publicación de la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre con motivo de los 30 años de la escuela*, published in 1963, is part of the documentation that he is preserving until he can obtain the necessary resources to recover the whole of the heritage. The publication was mimeographed and the pages are not numbered.

[3] Ibid.

parents, of-age students, and supporters, whose task was to draw the bylaws of the organization.

On August 20, the definitive Governing Board approved the bylaws and decided to name the organization which was to encourage open-air art activities 'Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre'. On November 29 they engaged tramways to transport the students, and on December 3 they organized "Museum Evenings" in which educational lectures were held in the museums of the province. They also created a First Aid commission and organized the first study and entertainment tour.

The following year, the idea of drawing in the open air reached Buenos Aires through the *La Prensa* newspaper, which published a quarter-page article on the subject. Besides, the Governing Board approved the second step of Lahir Estrella's project and its source of funding, consisting in something called "The Artist's Site"

The first exhibition of drawings by Sunday class students opened in August. Over the two next months, the exhibition was taken to San Rafael and Rivadavia, a movement which showed that interest in the project exceeded the boundaries of the provincial capital.

In 1935, the classes extended to Maipú, and the Guaymallén Town Hall encouraged people to join the drawing lessons.

In 1936, every Saturday at 12 p.m., LV 10 Radio de Cuyo began to broadcast programs dealing with the arts with Lahir Estrella as an informal lecturer. In the official milieu, there were repercussions of the popularity earned by the school, and the General Direction of Schools donated the stimulus prizes awarded to students, with Governor Guillermo Cano attending the ceremony. That same year, another jurisdiction joined the program, and San Martín started open-air drawing classes as well.

Acceptance of Lahir Estrella's ideas in the framework of regionalism was confirmed in the Primer Congreso de Escritores y Artistas Cuyanos [First Conference of Cuyo Writers and Artists] held in San Luis on July 18, 1937. The educational activities of the organization he conducted were established through a lecture on "An Approach to the Teaching of Drawing", illustrated by class-made drawings.

That the project was imbued with modernizing ideas and that there was a will to expand the tenets of the school into other provinces of the region is confirmed by the fact that a delegation traveled to San Juan to fix a bronze plate – paid for by the students – at Sarmiento's home.

Two years later, San Juan opened an exhibition composed of students' works. At the same time, a local Government Board was chosen to represent the school in the neighboring province. On August 22, the first lesson was taught in May Park.

In San Rafael, within the framework of the Pedagogy Conference, a didactic-oriented exhibition was held, together with a lecture on Methodology for the Teaching of Drawing.

In 1940, similar activities were promoted in San Luis. In the same year, the Dirección General de Escuelas [General Direction of Schools] approved Lahir Estrella's plan and implemented it in schools under its jurisdiction as well as in girls-only Arts and Crafts Institutes.

As can be inferred from the above chronology and from the news published by several Cuyo newspapers, over a ten-year period the activities originally carried out in Lahir Estrella's school extended to other areas of Mendoza and to the provinces of San Juan and San Luis. They enjoyed continuity and a large attendance, and the students' works were exhibited every single year.

Lahir Estrella's project was inscribed into the boundaries between regionalism and 'the new school', two conceptions of art that had been gathering strength since 1925. It would seem as if Lahir Estrella's were more focused on teaching issues than on his own production.

I have dwelled on this project because it held good for decades, and the 60s honored the custom of celebrating every anniversary. Protracted articles described the achievements of the school and of its tireless head, who not only taught but also worked as a critic and a cultural manager. The issue is relevant to the subject discussed herein in that the dissemination of his activity and ideas not only contributed to the training of a group of visual artists – some of whom eventually made a name for themselves – but also constructed an audience. In fact, the lessons and workshops shaped up aesthetic appreciation and the dominant taste. A social project that might be deemed to oppose the market (in the liberal sense of the word) was training an audience that would take an active part in regionalism, as the critiques of the times tell us.

Lahir Estrella's project combined the teaching of drawing, museum evenings, diffusion lectures, exhibitions, and awards. His pioneering approach contributed to the construction of the field, laying the foundations for the formation of an art community.

The other issue that deserves consideration is the role played by art workshops. This can be surmised from the central place ascribed to it by the area's most important newspaper, which highlighted workshop activities in quarter-page articles. By way of example, we could mention the *Los Andes* article about the five years' work carried out by Taller de Arte de San Martín. Located 50 km East of the capital, it was set up by Academia Nacional – or Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad – Professor and etcher Ricardo Scilipotti. In association with Teresa González, he founded the workshop as a private undertaking in 1957, on the premises of the Alianza Francesa [French Alliance], and started off with four students. In 1959 the workshop was integrated into the Town Hall, and in 1962 it boasted 75 students of various ages. [L.A. 08/08/62]

It is relevant to give careful attention to the declaration of principles listed in the detailed article that commemorated the event:

> The workshop *encourages sensibility to good taste,* without the intention of turning our disciples into artists, but rather to aid their growth into men, in the broad sense of the word

In a paragraph below, it is stressed that

> They do not intend to teach 'skills', for *materialistic purposes are not part of their goals.*(…)
>
> […] Both sponsors and municipal authorities intend to add music, singing, theater, dance, craftsmanship, and other arts to the already existing courses of painting, drawing, etching, and modeling. *Naturally, the new activities will be free of charge* […]
>
> […] This *mission* contemplates a *pure language pertaining to each individual's nature*, encouraging children's familiarity with the national and international artistic legacy. More particularly, they lay emphasis in shaping personalities which, without distorting the proverbial simplicity of childhood, may reinforce a higher responsibility to the self and to others, driving the child to healthy, noble, and constructive emulation. […][4]

The moral condition is explicit in the discourse. There are no doubts about the opposition between the spiritual and the material or about unequal attribution of value. Not charging for the activities points to preventing contamination by money. It is lived as a "mission", and a missionary embraces his cause without expecting material reward. We could say that good taste, no charge, and mission are typical idiolegemes of the times related to the ways in which the past has been recovered in the present.[5]

Trips as Initiation and Learning Experiences

Just as I pointed out in the previous chapter, the newspapers widely announced trips and scholarships concerning artists. Let us take a look at an example of this:

> "Rosa Arturo held an exhibition in Bolivia" [L. A. 05/19/72]
> "Rosa Arturo's Artistic Tour Round Bolivia" (followed by transcriptions of Bolivian newspaper articles) (L. A. 06/12/72 p. 3; section 2)
> "A Mendoza visual artist in Bolivia" (about Rosa Arturo's activities in the country) (L. A. 06/21/72 p. 5; section 2)

The practically day-by-day report of Arturo's movements in Bolivia, like publications of the activities pursued by other artists as they traveled to participate in exhibitions and Biennials and of study tours at home and abroad identify a particular point in the newspaper's history when dissemination of art news was all-important. It certainly implied some sort of 'give and take' which implied learning processes and diffusion of local art.

Still, there was more to it. Perhaps 'the trip', with its implications in terms of costs because of the unfavorable rate of exchange, actually was a mythical undertaking, and also

[4] My italics.

[5] Interviews to protagonists of the times point in the same direction and are based on the same tenets.

a device that inscribed local production in larger legitimization contexts. Legitimization placed artists in a better position as agents of the art field in the market, viewed as an unconquerable monster which they were bent on beating, either materially or metaphorically. Besides, trips show the circulation coordinates of Mendoza artists, as they provide clues to the ways in which Mendoza's visual arts were read by others whose readings influenced local interpretations.

Moreover, trips act as indicators of the center-periphery system, and show that the need to approach the center was a matter of stages: from the town to the provincial capital, from there to other provinces, then the qualitative leap to Buenos Aires, then to other Latin American countries, and final the arrival at Paris and New York, the Mecca-like destinations.

The route is clearly outlined in the description of sculptor Mariano Pagés' trip published in the newspaper under the title "An Argentinean Artist Faced With European Sculpture"

> After a long journey across Europe, Mariano José Pagés, a Mendoza sculptor who has mostly worked locally, paid a visit to our offices.
>
> Let us start by some biographical data: Pagés graduated as a Drawing Professor from the Academia Provincial de Bellas Artes. He then held a number of exhibitions in Mendoza, and in 1955 settled down in Buenos Aires, where he pursued his practice as a sculptor, earning significant awards in the capital and in the interior of the country. Among the distinctions he garnered we would like to mention First Prizes in Mendoza and Tucumán salons, Second Prizes in Santa Fe and La Plata, and a stimulus prize, First Prize, and Ministry of Education Prize at the National Salon.
>
> […] In 1960 I won a scholarship granted by Fondo Nacional de las Artes to improve my skills and study in Spain, Portugal, France, England, Germany, Switzerland, and Italy […]

There follows a detailed narrative of his observations about cities and countries, with special attention to what had impressed him the most in terms of history, avant-gardes, and reticence in the different places. He speaks of meetings with other Argentineans and natives of Mendoza, such as Carlos Alonso, Rosario Moreno and her son in Paris, and with Rosario-born Lucio Fontana, "a valued and well-known avant-gardist sculptor" in Italy. His conclusions about the trip confirm that

> "We are an 'alluvial' country. Our culture draws on France but we live like Italians" […] We still need to build up our personality. It is impossible to enter the universal if one is not firmly grounded in one's own environment […] When confronted with the direct experience of European culture, I glimpse our Latin American reality. I am convinced of the need to disentangle ourselves from the European view if we want to move forward and away from the present hybridization, which is a consequence of the accumulation of trends that we have not assimilated [L.A. 08/07/62].

The text reveals the mechanisms that bring a periphery-outside-the-periphery artist to the limelight; that is, an artist from a province in a country that is peripheral relative to the center, and also discloses the subaltern position, or "deferred transference of artistic information", in Pastor Mellado's scathing words [Mellado, 2000: 147]. At the same time, it matches "the eyes of the others" notion. In a Paris cable that the newspaper entitled "Julio Le Parc in a Latin American Artists' Exhibition in Paris", a French critic whose name was not mentioned declared the following:

> *Every* Latin American artist in the exhibition is, *to some extent, original.* The most daring and original works are found in the Movement and Light section, with a majority of Argentineans […] Julio Le Parc, another Argentinean, follows the same trend with *Continuous Light*, in which he toys with light beams […]
>
> Such critiques establish the great influence of Argentineans and Venezuelans on a most important international exhibition, where *the mere fact of being admitted is an honor to which all artists aspire* [L.A. 11/20/66].

The case of etcher Víctor Delhez is the same fable[6] with a different starting point. Delhez was a Belgian who trained at a prestigious school of his fatherland, to which he returned as a visitor after having lived in Mendoza for 33 years and having been one of the first Professors appointed to the Academia Universitaria (the present University College of Arts). In spite of the long time he spent away from his native country, the article published in *Het Hendelsblad* shows that Delhez never severed his bonds with Belgium:

> As he never ceased to send over his etchings, Delhez has always been in touch with the Belgian public. Then, this exhibition means no revelation, while Delhez does not need to innovate in order to delight the beholder. His unmatched technique, inexhaustible imagination, and his inspiration combine to capture the public's increasing interest in his works [L.A. 01/07/60].

Amberes' *Le Matin* agrees that

> Those who missed Victor Delhez's exhibition have, in fact, missed an amazing spectacle of our times: the one offered by an artist who, *ignoring contemporary art trends and fashions*, neatly and indefatigably pursues his original conception of the world on the basis of a figurative, representational notion [L.A. 01/07/60].

[6] By *fable* I mean the same as Mike Bal in his *Teoría de la Narrativa*. Unlike history, "a fable is a series of logically and chronologically related events caused or experienced by actors", whereas *history*, Bal's theory, is "the way in which the narrator orders the events in the fable" [Bal, 1985: 13]

The above article, entitled "Remarkable Success of Víctor Déles European Tour", featuring a photograph of the artist standing in front of a poster announcing the exhibition in an Amberes street, was published on a Sunday and reprinted on the Monday issue. Given the emphasis that the newspaper laid on the feats of its "cultural heroes", with Delhez as the Zeus of their particular Olympus, we feel tempted to attribute the reprint to the euphoria aroused by his success rather than to the more pedestrian explanation that summertime was not rich in news. The mythology laid great store by a European artist living in our midst. His career was an Argentinean product, and his work in Mendoza was no small part of his victorious return to his country of origin. His aura spread over Mendoza, filling with pride a province that craved for heroes.

But Delhez is a true strategist. His European contacts can help his disciples. The following year, the Cabinet of Illustrations at the Royal Library of Belgium in Brussels received a donation "from artist Víctor Delhez on behalf of Universidad Nacional de Cuyo". The Library honored by accepting his works – a selection from the 1930-1960 period – but it also accepted works by his disciples José Carrieri, Heriberto Hualpa, Dora Hyde, Milena Pellizetti, Marcelo Santángelo and Ricardo Sciplipotti. The conservator of the Cabinet of Illustrations wrote:

> […] This document bears witness to disciples' works that we have seen and of which we wish to conserve representative samples of the various states

Conservator Mme Mayquoy-Hendrickx referred to the grading in the teaching of etching, xylography, and other illustration techniques. [L.A. 07/23/61 2s, p 7]

The operation was repeated the following year, only on this occasion the donation was made to the Plantin-Moretua Cabinet of Illustrations in Amberes. The curator wrote an effusive thank-you letter to the Dean of University of Cuyo for works which, when Delhez traveled to Belgium in 1959, had been selected by a real authority in the field: Frank Van den Wyngaard, a famous critic and Professor of the Flemish School of Illustration. [L.A. 12/23/62, s2 p7]

The newspaper reported on long journeys in or out of the continent, from one province to another, and to the Federal Capital, and the travelers sent word from all their destinations.

Museums: The Staging of Valuation

According to García Canclini, museums fulfill the subtle function of

> Building a hierarchized relation of continuity with the precedents of society itself. The grouping of objects and images […] proposes explanations and clues to interpret the present [García Canclini, 1990:134]

In the prosperous jurisdiction of Luján stood Museo Emiliano Guiñazú, "Fader House", whose activity could be equated to that in the capital. In Mendoza City, the Town Hall

administrated the Municipal Museum of Modern Art, which changed premises several times. The other pole of artistic development was to be found in San Rafael, which also boasted a Museum of Fine Arts and competed with the provincial capital in terms of its activity. Three different proposals, although the three of them were organized around the shared assumption of *universalism*, and placed European art at the center. However, the conditions of participation in the universal were given by the *regional conditions of the local developments in art.*

'Museo Fader' is the informal name that synthesizes the different stages undergone by the institution. A decree issued by Governor Orfila in 1927 created the Museo Provincial de Bellas Artes, which was endowed with a donation from Emiliano Guiñazú's widow (the Guiñazús were Fader's parents-in-law) in 1945. In February 1960, in commemoration of Fader on the 25th year of Fader's death, the present facade was superimposed on the original one and recycled following the Didactic Museum conceptions upheld by Suarez Marzal, a Mendoza painter that was the Museum's first curator. The final product was said to be "modern". [Romani, 2002: 107-118]

It was started on 45 m2 of mural paintings and 44 works by Fader. Later purchases of reproductions and copies of the Ancient Classic period increased its heritage. A collection by Argentinean painters was initiated by buying works from painters who agreed to reduce their Prices considerably. As from 1958 and 1960 respectively, the works from the Vendimia Salons and the Visual Arts Biennial added regional names to the museum. There are no avant-garde works, a fact which points to the styles favored by the bourgeoisie and "official" aesthetics. [Romani, Ibid]

Fourteen km away from the city, surrounded by the beautiful landscape of Mayor Drumond (Luján), the place was a Sunday classic for families in spite of its short visiting hours, invariably published by the Sunday papers.

The Museo de Arte Moderno was conceived in 1963 and organized thanks to private efforts, in particular through the endeavors of a Professor of letters who had just finished her Ph.D. in Madrid and who was so fascinated with the 80 museums of the Spanish capital that she wanted at least one for her native city. In 1964, a commission gave the embryonic museum juridical status, and it opened at the home of one of its founders, commission secretary Lidia Neirotti de Logaldo, who lived in a most convenient location, at the same distance from Plaza Independencia and from Km 0.[7] Contradicting the frequently repeated assertion that "its history is a record of transitions in borrowed premises", it was located, by decree 655 issued by the City Hall, in a great place, a 19th Century large *art nouveau* house across from Plaza San Martín. The central location was ideal to serve the Museum's self-

[7] The members of the original commission were Samuel Sanchez de Bustamante (chairman); Delia Villalobos de Piccone (deputy chairperson); Lidia Neirotti de Logaldo (secretary); Hernán Abal (assistant secretary) ; Juan José Gomez (treasurer), and Jorge Iñarra Iraegui (assistant treasurer). The home of the generous secretary stood at 216 Espejo Street.

imposed mission to make modern art known to the public, since it offered easy access to denizens. It was praised by a Roman town planner, who suggested that the combination square/museum/theater/church[8] be made into a pedestrian precinct for the sake of a harmonious civic compound. The museum sought support in cultural institutions that represented foreign countries: Goetheana, Alianza Francesa [French Alliance], Cultura Hispánica [Hispanic Culture], la Sociedad Italiana Dante Alighieri [Dante Alighieri Italian Association] and the la Cultural Británica [British Cultural Association]. It was inaugurated in 1967 in the building that had housed the City's Deliberating Council at España Avenue between Gutiérrez Street and Necochea Street, and the state took over its until then 'private' management, renaming it Museo Municipal de Arte Moderno and appointing a paid curator, Delia Villalobos, its promoter and ideologist.

In order to widen the scope of art criteria, the Museo Municipal de Arte Moderno included photography, posters, and handicrafts. It did not get involved in the ideological disputes of the 60s and 70s, keeping prudently detached from the 'transgressions' of the post-avant-gardes and offering "a domestic version of universal culture".[9]

Both these museums engaged in visual dialectics, representing the different valuations of the elites' struggle to appropriate the symbolic realm. Administrations that supported opposite political ideas (the City Hall and the Provincial Government) also contributed to the creation of other identifications with their corresponding allegiances.

The Museo de Bellas Artes de San Rafael is a special case. Under San Rafael poet Rafael Mauleón Castillo, the peripheral location of the Museum did not prevent its hegemonic visibility thanks to the drive of his tireless manager, who strove to erase the anonymous condition of his fellow Mendoza-artists. Installed on the upper floor of the Mariano Moreno Library, the museum became extremely important, by reason of its ceaseless fundraising activity to purchase new works, promote local artists, and hold the Salón Primavera, which stood out from others for many seasons owing to its faultless organization and – why not say so? – to the substantial prizes it offered.

The Southern museum was peculiar in another way too: it was 'private'; that is to say, privately managed. Ever since its creation it functioned as a non governmental organization together with the Mariano Moreno Library, and it owed its layout on the upper floor of the Library to a sizeable donation that established a cutting-edge design as far as spatial distribution and lighting were concerned. Although small, this was the only 'ad hoc' museum in

[8] For the sake of unexplained realty business, the beautiful buildings that once lodged the Teatro Municipal and Museo Municipal de Arte Moderno were demolished regardless of their heritage value. The Theater was never rebuilt, while the Museum moved several times until it found its final home in the basement on la Plaza Independencia, an unsuitable place for the simultaneous exhibition of its permanent collection and temporary exhibitions. Thus, in practice, despite its name, it served as a municipal art gallery. It is currently taking steps to recover its original function.

[9] Data taken from an unpublished writing by museologist and researcher Rubén Romani (2000).

the province, since the others, as we have seen, had had to adapt buildings that were not precisely functional to the purposes of a museum.

As to its art heritage,[10] the newspapers have kept an interesting record of purchases, donations, and acquisitions following contests such as the already mentioned Salón Primavera.

Biennials, Contests, and Salons

Salons were instituted in the 17th Century for exhibition and then for contest purposes. Their different modes conferred fame on the participants. In Paris, under Louis XIV, they were a part of the apparatus ruled by absolutism, constituting 'visual paradigms' of the contemporary Academy. In the mid-18th Century, when art began to assert its autonomy and was accessible to the pubic at large, salons printed catalogues and the press wrote about them. It was the protohistory of art critique, says Jaime Brihuega[11] [Brihuega 2002].

The New Regime constructed after the 1789 Revolution inherited the disposition of 'an exhibition in an official contest', a ready-made formula for modern states' rhetoric to use as a guarantee of democracy. In the mid-19th Century, the emerging avant-gardes rejected official salons and expressed themselves through occasional platforms raised on the incipient circuit of private art galleries.

Ever since the early 20th Century, international art biennials, triennials, and even quinquennials (like the Documenta at Kassel) have served to divulge and legitimize the visual arts in regional, continental, and intercontinental contexts. Mari Carmen Ramírez, curator of the Houston Museum of Latin American Art, declares that

> "Above all, a biennial is a major artistic event on account of its sophisticated organization and promotional scope. Its main twofold purpose may be described as follows: On the one hand, biennials basically pursue cultural interchange and objectivized dialogue among the artists of a given region in their relations with the rest of the world. On the other hand, they bring together local, economic, and political interests round the art realm, projecting them into a different dimension, with renewed parameters in a wider field [Ramirez. 2001].

The same author writes that since the pioneering, worshipped Venice Biennial (Italy), and its Latin American counterpart, the Sao Paulo Biennial (Brazil), history has confirmed that such events are instruments of cultural diplomacy and tools of economic interchange. The art field of the 60s in Mendoza knew about them thanks to the detailed information sup-

[10] Currently in a very bad state of repair. It is said that its heritage has been looted. The puissant city of the South owes it to itself to recover an institution that was a model in its kind during the decade under study.

[11] Spanish Professor, in an article published in *Descubrir el arte* magazine on occasion of the 2002 Valencia Biennial.

plied by the local newspaper which, besides reporting on these paradigmatic events, also spoke of others, like the one held at Quito (Ecuador), with its Hispanic-American connotations. The prizes awarded at the biennials implied handsome sums of money contributed by either the State or private organizations.

The three Córdoba's American Biennials, held in 1962, 1964, and 1966, and funded by IKA (Industrias Kaiser Argentina), marked a highlight of such events in the country. The third and last relied on a legitimized and legitimizing jury presided by the Collection Curator of New York's MOMA, and consisting of the curator of Kassel's Documenta, a member of the Venice Biennial jury, and two outstanding Argentinean critics: Aldo Pellegrini and Carlos Raúl Villanueva.

The background story transpires what Córdoba scholar Cristina Rocca, following Bourdieu, calls the "illusio".

> The Biennials were the peak of a process that embraced no few coincidental interests under the umbrella of the wide range of possibilities offered by the optimism of the times [Rocca, 2002, 100].

In an article published by *La voz del interior*, a Córdoba newspaper, the same scholar recalls Pedro Pont Vergés as "a dreamer of utopias", a man who resigned his role as an autonomous modern artist to take a job for a salary and who, for the sake of earning a living, became Art Director of an advertising agency at the service of the nascent consumer society. From this position he engaged in strategic relations with an automotive company, funneled the representation of his peers, and collaborated with a company policy that linked economic patronage with the ideological traits of developmentalism and of the Alliance for Progress [Rocca: 2003: 102].

In the face of such international feats, vernacular efforts remained aloof, even though the newspaper tended to bring them to the limelight. The Biennial Salon for the Visual Arts was clearly meant for artists of the province since, exception made of sculptors, participants were required to have resided in Mendoza for at least five years,.

The said contest was instituted by an order in council issued by the Dirección Provincial de Cultura [Provincial Direction of Culture] in 1958 and implemented two years later. Legal decisions that were not immediately enforced were denounced by the newspaper in its inaugural article of 1960, under the following headline: "Artistic activity in Mendoza in 1959". The article stated that two contests – the one mentioned and a municipal one – had failed to be carried out, thus giving precedence to Salón Primavera, organized by the San Rafael Museum of Fine Arts which, as has already been said, was not state but privately run[L.A. 01/03/60 2s p4].

Confronted with the paralysis of the state, artists' organizations took action to avoid missing opportunities. When the contest was finally on its way, the local artists were called upon to establish the corresponding regulations. In its unionist capacity the Plastic Artists'

Society acted as critic and supervisors for these initiatives, trying to safeguard sectoral interests while generating sources of income.

As from 1958, the Salon of Mendoza Painters was instituted for the grape harvesting festivities, the traditional backbone of the province's life. However, from an artistic point of view, the Salon was limited and reiterative, and from the point of view of the market, it was a good place to exhibit, but the cash prize failed to be attractive.

Institutions belonging in other milieus also sponsored contests, like the Art and Critique Salon of Macabi Israeli Club (1960). These also offered possibilities of fame and legitimization, although the intervals between one and the next make them appear as isolated attempts at showing good will. Thus they developed neither a tradition ni the hoped-for critical professionalism, because the job was not paid and depended on the personal initiative of a bunch of professionals (artists-teachers) who collaborated in these undertakings pro bono.

Anyway, the prizes provided a considerable source of income, so surveillance of jury equity was no minor matter.

Management and Managers. San Rafael Primavera Salon

In the first five years of the decade, cultural management, especially lacking in the field of the visual arts, was subject to harsh criticism. The press also insistently praised the particular management skills of writer Mauleón Castillo, the curator of the only privately run museum. In early January 1960, when a balance was made of what had been achieved the previous year, the Southern Salon Primavera was eulogized. Close to the end of the year, an article pointed out that

> In cities such as this, which presumably have had little chance of significant artistic development, it is not usual to find such interesting expressions of the field as Salón Primavera, recently inaugurated by the Museum of Fine Arts, attached to the Centro Argentino [Argentinean Center] and the Mariano Moreno Library.
>
> Over a period of ten years, the most important, deeply-rooted cultural institution in the South of the province has drawn significant works by artists from the Federal Capital and other provinces to our city, raising it to a status that *may indeed increase next year insofar as the money destined to prizes increases accordingly*. However, the fact remains that the Museum, especially through the efforts of young artists, makes a great contribution to the visual arts realm countrywide [L.A. 11/06/60].

In 1960, the prize was a composite of subsidies coming from Fondo Nacional de las Artes, of which 5,000 pesos were destined to painting acquisition prizes and another 5,000 for sculpture.

As the amounts destined to prizes grew, artists from different areas of the country decided it was worth participating in the contest. As from the 15th edition, Salon Primavera became de Fine Arts Biennial Salon of the City of San Rafael. In Sculpture, the Great Prize

of Honor *Ciudad de San Rafael* (a Museum acquisition) gathered prizes *Cristeta González de Viñuela* (12,000 pesos), Hudson, Ciovini y Cía. S.A. (5,000 pesos) Chamber of Commerce, Industry, and Agriculture of San Rafael (2,000 pesos), and Juan Pi (1,000 pesos). The total sum amounted to 20,000 pesos. First Prize *Julio Alberto Aguirre*, also an acquisition for the museum, consisted of 5,000 pesos donated by Elvira B. de Aguirre and, in the same section, the Stimulus Prize *Felicia Bustelo de Yazlle* amounted to 4,000 and had first been instituted by physician Francisco Yazlle. In Painting, the First Prize went to Fondo Nacional de las Artes for 50,000 pesos. All categories received a Governor of the Province of Mendoza Gold Medal whose sole purpose was to encourage a local artist. Of the 14 prizes awarded at the contest, 13 were donated by small local businessmen or professionals who chose this way to honor the memory of their dead spouses.

By 1967, the 16th edition of the contest gathered prizes in the vicinity of half a million pesos, a considerable sum in spite of the permanent inflation-caused erosion of our currency. Two hundred artists brought their works to the exhibition, in the fields of painting, etching, water color, drawing, and sculpture.

It cannot be denied that the institution stood out thanks to its manager-curator. When it comes to museums, it is the curator who keeps the wheels turning and is responsible for achievement. In the case of prizes, the manager-curator's capacity for public and institutional relations becomes manifest, so ultimately the prize is a homage paid to artists by the citizenry. The San Rafael Museum with its Salon Primavera were so dependent on Mauleón Castillo's management skills that when he slackened for a brief instant, because he was ill or away on a journey, the newspapers kept silent about events generated in the place. This is not an overstatement. On August 30, 1961, a headline announced that *Two San Rafael Artists Are Taking Mendoza Etchings to Europe.* One of them was the polemic writer and curator. During the span of the tour, no news was published about the Southern institution, not even the customary call for the Salon. Only on November 25 was the date of the opening announced: December 17. In January 1962, the news was rectified: "The Postponed Salon Primavera Will Be Held in March". It was one of the last events organized by the poet-manager, who remained bed-ridden until his death in 1965. To honor the engineer of 17 years of Southern culture, the Salon was renamed after him.

As Mauleón's health declined, his star faded, dragging the activity in the South down too. Fortunately, there is always a replacement. The Museum of Modern Art dawned at that precise moment. Amid avatars and reticence, exercising a low-profile model of leadership, its curator was distinguished at the provincial and national level (Cóndor de Plata and Venus Dorada respectively). Newspaper headlines did not say much about this figure, who soon retired into private life and teaching. An unpublished writing that its author, museologist Rubén Romani, was kind enough to let me read, I discovered that the curator in question was none other than Delia Villalobos. Her name appeared on the History of Arts Booklets as a member of the research team of the School of Philosophy and Letters of UNCuyo and in the catalogues of Salon Primavera as a representative of Fondo Nacional de las Artes as well as a

prize donor. It was a different, quiet style of management, or perhaps it was dismissed because she was a woman. This hypothesis occurred to me while I was tracking the career of the two women who composed the founding commission. One of them, Lidia Neirotti, offered her home for the first meetings, and the other, Delia Villalobos, was the mentor who obtained the first significant donation from Fondo Nacional de las Artes.[12] When the trail finally led me to her, I was able to confirm my hypothesis. According to her words, Don Pancho Correas first opposed the establishment of 'another' museum: they already had one (the Fader Museum). Secondly, he was decidedly against having a woman curator, so he named above her a commission presided by a male architect from Buenos Aires. She overcame prejudice through her unyielding conviction, which led her to insist relentlessly with Mayor Ricardo Milán until he finally agreed. The Fondo Nacional de las Artes had promised a donation, if and when the right premises were found. When the Deliberating Council moved to its new building in the Barrio Cívico, the requirement was complied with. Four years elapsed between its conception in 1963 and its materialization in 1967, but they were compensated with itinerant exhibitions and lectures, as some sort of 'pocket museum', as the Buenos Aires Museum of Modern Art had been to Rafael Squirru. From his position in OAS, he played an important role in making her dreams come true. It can be inferred from the newspaper's articles that Delia Villalobos knew exactly what her goals were, and that these included a broadening of the concept of art that embraced the more contemporary expressions such as photography and 'hybrids' like posters, handicrafts, and design. While her inauguration was praised by the press, the local paper only valued her contribution and drew attention to anniversaries at a much later date, when she had already retired.[13]

Two very different styles of management – Castillo's dazzling ways and Villalobos' quiet guidance – made a special imprint on the institutions. Both began as 'private management', and through personal effort attained success inside the community. Both were imbued with the 'missionary' notion that characterized a whole group of enthusiastic managers, and just as Delia Villalobos declared on looking back,

> […] (because) the *mission* perhaps transcended the narrowness of a name, but a museum wanted, in this way and no other, to represent art as a living thing that participated in creation at the same time as it interpreted modern life [Diario Mendoza 8/17/1980]

Thus we see that the managers' drive is inextricably related to the *mission*, an ideologeme that pervades the times as far as the management of the visual arts is concerned, contributing to the epic encouraged by the press.

[12] The donation was composed of works by prestigious Argentinean painters such as Gambartes, Spilimbergo, Berni, Pisaro, Strocen, De Juan, Maza, Partorello, Ducet and Falcini [Romani, unpublished].

[13] In articles published by the *Mendoza* and *Los Andes* newspapers in 1972 and 1980.

Art Galleries: Goodwill Undertakings

> Art galleries appeared as small enterprises for the management of culture. The many exhibition and sales places were created thanks to a good dose of goodwill. They did indeed become meeting and dissemination centers, but they were short-lived, for they were unable to pay their overheads"[14][Gómez de Rodríguez Britos, 1997: 54-55].

Between 1960 and 1962: Salón D'Elía, which closed in 1961, Galería Panello, Arquiart, Spilimbergo, and Proteo. Between 1865 and 1966, there were two additions: Galería Rubinstein, at Colón Street, and Galería Art, in Guaymallén. By 1968, Numen had joined the group. Between 1972 and 1976, Patiño Correas returned to the field with an art gallery that bore his name, replacing his frustrated previous attempt with Spilimbergo. Genesy, which lasted well into the 90s, Tassili, Best, and Mai-Mai opened their doors.

TNT (from Taller Nuestro Teatro) and CARPA (Casa del Arte Popular Argentino) sided with more politicized notions. The latter opened with an exhibition by Carpani, thus underscoring its ideological commitment to the ideas that he represented.

Besides these spaces, expressly devoted to the commercialization of art production, there were other dissemination alternatives such as shop-windows, and bank buildings, the Mendoza and the Hispano among them. Shopping arcades also boasted exhibition halls. Other places for the dissemination of art were co-operative associations, clubs, libraries and municipal halls.

Chronicle of an Announced Disaster

> At a bakery, bread is a piece of goods because it is related to a buyer and to a seller. When somebody eats it, it loses its status as an object and regains its nature of 'bread'. Therefore, the art work comes into existence when a beholder consumes it with his/her senses [Acha, 1992: 26].

This assertion in which Juan Acha agrees with Kopittof on mercantile contexts as they were discussed in Chapter 2 seemed difficult to swallow in Mendoza, despite protestations by artists and art dealers that they wanted 'to live on art'. An art gallery was a cultural undertaking destined to economic failure, or so thought the very promoters of these enterprises,

[14] In *Las galerías en Mendoza 1885-1995*, Marta Gómez de Rodríguez Britos made an extensive compilation. This Mendoza researcher followed the avatars of the creation and disappearance of art galleries in Mendoza. The first cases go back to 1923, though the first exhibitions were actually held in 1885 in hardware stores and furniture dealers'. Hotel lobbies also afforded spaces for exhibition.

among whom there was consensus that the "Order of the Screw",[15] instituted by painter Quinquela Martín, was a fair reward for their delusions and idle pursuits. Let us listen about Jacobo Feldman, a Córdoba art dealer who visited Mendoza to have his portrait painted by Delhez:

> In actual fact, owning an art gallery presupposes *a dose of lyricism and uselessness* that equals or surpasses the one that affects artists themselves. From his early childhood he helped his father make picture frames. He soon got in touch with outstanding painters like Spilimbergo, Rossi, Quinquela Martín, and others. In 1931 he opened an art gallery in Córdoba. From an economic point of view, that was *'summoning disaster'*, for naturally the cultural atmosphere did not allow for a numerous, responsive public [L.A. 09/30/62]

This is what the pioneering Córdoba art dealer manifested to the *Los Andes* newspaper which, in turn asked him how he viewed "art in Mendoza". Feldman answered:

> Well, I see a great potential here. But as regards public and atmosphere, the imbalance is palpable. I am rather stunned by the lack of proportion between economic and artistic development. In the hotel where I'm staying, for instance, I've had the worst of impressions. It is luxuriously decorated, but there are no more than two or three really cheap paintings [LA. (09/30/68)].

Feldman's crushing opinion coincided with the one expressed by critic Julio Payró three years later:

> Inconceivably, Mendoza was lacking in art galleries. There were some halls, but they were unsuitable for some exhibitions.
> […] I am amazed at not finding a museum of fine arts in a central location […] "We cannot ask the public to approach art, but bring art to the public [L.A. (01/31/65].

At the same time, the critic and essayist advised to get support from private companies and from the public alike. He thus pointed to the blatant incoherence of an artistic development that lagged far behind the economy, a problem that several newspaper articles denounced. However, official neglect and private efforts were not the same thing. Private efforts were indeed ongoing. For example, on his return from Mexico painter Enrique Sosbich enthusi-

[15] Painter Benito Quinquela Martín had instituted the "Order of the Screw" for artists. It consisted of a screw to be worn on a lapel to make up for the missing screw which, in the popular language, expressed a state of madness. "The world has a screw missing/ we need a mechanic/ to put the piece back" ("Al mundo le falta un tornillo", a tango composed in 1928 by Enrique Cadícamo (lyrics) and José María Aguilar (music).

astically tackled the organization of an art gallery, and in mid-1961 opened Proteo, an art gallery that joined a chain by the same name operating in Mexico, the United States, and Venezuela. On the opening day, the painter declared:

> Finally Mendoza has got what it lacked: a specialized art gallery, Proteo, which will open its doors to the public next Friday to meet the needs of Mendoza's art and cultural world. Not only for present-day artists, who will have a new space to exhibit their work, but also for the public that is eager to know the art of the land. […] The gallery will specialize in contemporary art, but classic works will not be excluded. We shall get in touch with private collectors with a view to exhibiting their works, acting as a small museum so as to increase the number of people interested in the arts [L.A. 07/21/61][16]

The art gallery was located in the Tonsa Shopping Arcade, the most modern of the recently built high-rise buildings. It sported unbelievable wonders, like escalators and Cinerama, apart from a private cultural complex that had originated at the International Book Center and the Vía Véneto tea-shop, a place where intellectuals gathered to discuss matters of interest. Toward the end of November, the art gallery moved to larger premises in the same gallery. By this time it had held 25 exhibitions; a record, no doubt, but a sign that pointed to their ephemeral nature.

In August 1962, there was an article entitled "Very Few Art Exhibitions Ahead". In a paragraph dedicated to Proteo, Enrique Sosbich said:

> It would seem as if some painters lacked enthusiasm or were not interested in exhibiting their works. One of the reasons is that an exhibition is expensive: there are catalogues, invitations, photographs, frames and, if the artist comes from another province, freight. The expenses are considerable; this is something expensive for which there is no demand. in Mendoza, the minority who purchases art does not pay its real market price. A painter who has held several exhibitions in a couple of years seems to be doomed to go on painting without the possibility of selling, because the minority that buys already has some painting of his or hers at home. The only thing that can contribute to the success of an exhibition is the media, without whose help sales would be zero. He then added: The state agencies whose specific purpose consists in promoting art do not seem interested in doing so.[L.A. 08/26/62]

[16] The interview to Niní, the art-dealer's widow, will provide further information about the avatars of Proteo and her views about it (See Chapter 6).

A little more than a year after the joyous opening, the cultural undertaking that opened its doors challenging the milieu and standing apart from the others as "the contemporary option", both because of its central location and because of its international contacts, was beginning to sound dejected, just like his less sophisticated competitors in the private art market. Galería Panelo and D'Elía also confessed to the press that they were short of concrete programs.

The longest-standing of these undertakings was Salon D'Elía, located at San Juan Street and doing well in those days. Established in 1923, it had taken up a part of a store that dealt in picture frames, ribs, illustrations, postcards, oleographs, images of saints, painting implements, gifts, embossed objects, and pirography. The owner had gradually made more room for the paintings, to the extent that in the 50s the store had grown into an art gallery. In 1960, a year that was getting ready for patriotic celebrations, at the beginning of the season D'Elía had already organized the year's program, with new individual exhibitions every two weeks and a collection of reproductions of oriental art. He closed the year with an 'art fair' that included works by Azzoni, Alonso, Ducmelic, Cascarini, Gil, Quesada, Irene Pepa, Tejón, and Retamoza, among the best known. In that same year and month, Arquiart held a similar event. Arquiart was an architecture studio that combined its professional activity with art exhibitions, contributing to the dissemination of art and encouraging purchases by advising clients on decoration, according to the art dealer whose testimonial will be reproduced in Chapter 6.

After 38 years in the trade, between 1961 and 1964 D'Elía reduced his activity to occasional exhibitions, and carried on with his main business (selling painting implements) until he closed down for good in 1976. The generalized shrinkage of the visual arts cannot have been independent from the economic and political unrest of a year troubled by institutional ruptures and disasters in the wine industry, which by themselves alone upset the province.

After signs of improvement in 1964, reported by the Sunday newspaper in a long article entitled "The Visual Arts Lived a Promising Year" [L.A. 02/21/65], new actors arrived on the scene in 1965. Attorney Patiño Correa, Cloy to his friends, had already set up his art gallery, Lino Eneas Spilimbergo. Young and wealthy, newly graduated from the UNC School of Law in Córdoba, he had divided his time between his studies and visits to art galleries and artists. On one of such occasions he had struck an acquaintance with painter and muralist Spilimbergo, whom he decided to honor in his lifetime. Patiño Correa's social standing and contacts outside the province enabled him to attract painters as renowned in Buenos Aires as they were in the interior. It should be noted that the attorney/art dealer owned a house especially prepared for his guests, who often traveled with their families, according to Suzzette Kaiser, Correa's wife and my informant on the activities in his gallery.

In an approach that combined sophistication and accessibility, clients could buy inexpensive reproductions – silkcreening and other techniques – by great contemporary artists, such as Alonso, Basaldúa, Berni, Buttler, Castagnino, Grela, Policastro, and Schurjin. He also regularly organized "painting fairs", a kind of 'sale' of various types of works.

Young University lecturers – university being a shorter name for the Escuela Superior de Artes Plásticas to avoid confusion with the provincial Academy – played an important role in this art gallery, which also admitted students after an entrance test. The director and owner declared that

> (We) sense very serious difficulties in relation to the visual arts in Mendoza. There is a lack of authors that can offer finished products. The root of the problem lies in old issues that affect the individual work of the painters, who earn their living working at something else because their artistic work is badly paid [L.A. 02/21/65].

Patiño was obviously concerned about the money issue. In his effort to dynamize the milieu he organized and sponsored the Mario Goldstein Salons (a car agency) and two biennials with handsome prizes. His respect for the professionalization of the arts can be inferred from the fact that he paid the jury for their work, an unprecedented fact in Mendoza.

He would not give up, and brought in one novelty after another: 'artistic jewelry', illustrated poems, abstract and figurative art, a blend between well-known and emerging painters. He often bought a whole exhibition from one artist. "You'll be a good investment one day," he joked, in ways that combined irony with hopeful ingenuity. Time proved him right in some cases, and his private collection appreciated, though not to the peak – delusional rather than desired – that paintings reached in the great art centers, but by the modest standards of the province.

Rubinstein Art Gallery also opened its doors in 1965. As I mentioned in Chapter 3, its owners, Isaac Rubinstein and Fanny Lifschtz de Rubinstein, were coming from Mar del Plata, where they had started a very successful summer trade since 1963. Once the business was running smoothly in 'the Happy City', they planned to duplicate their project in Mendoza. The Rubinsteins thought that "here (in Mendoza) it should be much easier because it is a fertile land that needs exploiting." Besides, they felt that their repeated trips as from 1945, their direct contact with Mendoza visual artists, and their experience as art dealers enabled them to judge the environment where they were settling down. Their place was located at 291 Colón Street; a two-storeyed house on a wide boulevard near the Central Post Office and the Jesuit Church, very close to the residential district.

They intended to bring in artists from all over the country "to put them in contact with a public that has little opportunity to enjoy such an experience". Their strategy, announced in the newspaper, was anything but original: "To send invitations to potential exhibitors and advertise the exhibitions after reaching an agreement with them".

The first exhibition they announced was composed by works of various artists on a common subject-matter: *Flowers*. Among other guest artists, they welcomed Antonio Chiavetti (a painter, critic, and former art dealer in Buenos Aires, curator at Witcomb and Peuser), Luis Menghi, Marino Pérsico, Orlando Pierri, Raúl Schurjin, Bruno Vernier, and Adelma

Petroni,[17] all of them well known on the Atlantic coast, and Mendoza artists Cascarini and Varas Gazzari. On the whole, there was a mixture of very attractive names with others that had less important résumés. The gallery kept the same hours as the stores, except that it opened later in the morning – at 10.30 – and closed later in the evening, at 9 p.m., unless there was an opening. When this was the case, the *vernissagge* extended into the night. *Siesta* hours were strictly respected. The exhibitions were held over ten working days in the hall downstairs, and then moved upstairs for another ten working days as a new exhibition opened, a timing that amounted to a full month. The gallery was open to the public on Sunday mornings, to take advantage of the Sunday walks after the Mass.

These exhibitions differed from others in that they combined painting with sculpture and ceramics, besides fostering exhibitors participation in cultural and didactic activities held simultaneously with the exhibitions. The works were mostly figurative:

> We are not against abstract art, but we think that art dealers should feel identified with the works they take in their care [L.A. 10/16/65].

Rubinstein Art Gallery was among those that endured the most, although in 1968 it changed name and owners. It was renamed after its new owner, Genesy de Giol, married to one of the most important wine producers in the province. Genesy stood its ground until the late 90s, always abiding by the same guidelines: figurative art, small format, and many collective exhibitions. According to artists, "there you could sell ".[18] According to the marchand, who stayed with the gallery as long as it existed, "at the beginning we sold quite a lot, but some exhibitions sold nothing. Then, depending on the quality of the artist, we bought some works ourselves. It was an investment, apart from the fact that we didn't want them to leave feeling embittered and empty-handed".[19]

Numen, the organizer of the group of visual artists that went by the same name, was a really original undertaking. It was created in 1963 by a group of young artists in their twenties or very early thirties. In 1967, "tired of not finding free places for our exhibitions", they decided to set up their own art gallery. The group included up to 34 members: Américo Arce, Luis Berridi, Eduardo Callejón, Raúl Castromán, Angel Gil, José Martí, Julio César Ovejero, Segundo Peralta, Antonio Sarelli, José Scacco, Eduardo Sosa Guiñazú, José Vázquez, Pedro Zalazar, Sara Rosales, Alfredo Ceverino, Roberto Barroso, Blancabal, José San Francisco, Armando Rivera, Beatriz De Lucía, Cristino Alonso, Eduardo Maza, and

[17] Adelma Petroni held several exhibitions at *Rubinstein* and then at *Genesy*. There he met Antonio Di Benedetto, the editor of the *Arts and Entertainment Section* of the *Los Andes* newspaper. Their meetings in the art gallery resulted in a friendship that was to prove crucial for the writer, as she would become his connection with the outside world when he was in prison during the Proceso, and was also instrumental to his being released. (Testimonials compiled by Nelly Cattarossi Arana)

[18] Interviews to Alfredo Ceverino and Pascual Marquet, Mendoza painters from the Academy (02/15/04)

[19] Telephone conversation with the said marchand. (03/18/04)

Yolanda Díaz Albarracín among others.[20] They pulled resources together to rent a small basement on 9 de Julio Street between Las Heras and Necochea. They decorated it with spots and very little more: "the rest was the work of the artist". The art gallery was open through the day and the public was served by two artists at a time. "It was really inexpensive, because there were a lot of us". There were no fixed prices; "each artist decided what he or she wanted to charge" [Testimonial by P. Zalazar, 2004].

The criteria for the organization of the exhibitions was quite simple: "the one who was ready held an exhibition". The artist was responsible for framing his/her work and for hanging up the paintings. Obtaining sponsorship and having the catalogue made was left to the leaders, who, in turn, were members of the Sociedad de Artistas Plásticos. The whole group contributed to the 'complimentary wine'. As to the catalogue, don Gildo D'Acurzzio, a patron rather than a sponsor, often printed it for free, and the artists helped with the printing plates at night.

In fact, Numen was something like a totally informal co-operative association which lasted for two years, until its members grew weary. They did not enjoy serving clients, as it kept them away from their workshops for too long, and paying somebody to keep the store running was not profitable. They had achieved their main goal – all of them had held an exhibition – and they continued functioning as a group, without an art gallery, it is true, but engaging in other endeavors like managing exhibitions abroad. They had also set themselves the task of organizing contests and the Visual Arts Biennial.

At this point, we can confirm provisionally (I will dwell on the subject in the next chapter) that the group of art dealers involves epic features: the hero and his modes of behavior, including risk-taking, unselfishness, and philanthropy. The objectives beyond a commercial undertaking that refuses to be viewed as such give an idea of the tension in the spiritual-material dichotomy at stake in a society's imaginary about art. The concomitant issue refers to prices, which I will develop later on. The tension seemed to relax more easily when the art event was a fair.

Commissions from the State

The huge buildings in the Barrio Cívico, started in the previous decade and representing the presence of the State, gave rise to some important commissions that resulted in rivalry among artists. Whether solved or silenced, the controversies proved to be a great source of income for the lucky ones who were favored by the state.

In 1958, the Dirección de Arquitectura y Urbanismo [Direction of Architecture and Town Planning] issued a call for projects to paint the murals at the Government House. Painter Mario Vicente won the contest.

[20] Names taken from a catalogue made for an exhibition which a part of the group held in the Museo de Bellas Artes, Quinta Vergara, Viña del Mar, Chile. Other names were remembered by my informant.

> Mario Vicente completed the work in 1959 in collaboration with José Bermudez and Luis Quesada, outstanding runners-up in the same contest. It should be noted that all three painters are well known for their trajectory in the Province, and that they had previously given thought to the mural, devoting time to related studies and drafts.
>
> The murals are composed by two panels 6.90 m high by 4.50 m wide. They are made up of 70 by 95 cm, 3 cm thick slabs, firmly attached to the wall and to the supporting iron frames. The stone-like material, said to be durable and indelible, goes by the name of bush hammer concrete, and contains mineral pigments. Mr. Vicente explained that "the era of concrete in painting is being incorporated into modern architecture" [L.A. 01/04/60].

Vicente actually directed the project which, as the article says, was a large-scale one. Going over the news of those years, we discover that mural commissions – not many were requested – were recurrently won by this group. They had in fact, adopted a co-operative strategy: at every call, they submitted individual projects. The winner directed the works and the others collaborated with him. This manner of working proved profitable for the three of them.

Commissions from the state were not very frequent, in spite of Provincial Law No. 1649, passed on July 29, 1957, which established in its Article 1 that

> Every artist, painter, or sculptor of proven competence who wishes to use his creative skills to the benefit of the community will be paid five hundred pesos (Argentinean currency: $m/n 500) provided that all his/her art work is transferred to the province for the ornamentation of buildings or embellishments of public promenades[Archive of Mendoza's Attorneys and Legal Representatives Association].

In later years, this article was understood as "the obligation to decorate public buildings", drawing erroneously on Act 1940.[21] This Act "was never enforced, for lack of artists that might invoke it or profit from it", declared Vicente in an interview published in the *Los Andes* newspaper in 1959. He also added that "On several occasions, students of the schools of fine arts asked their teachers to organize mural painting contests in their workshops, but this never came through" [Marquet, 2002: 73].

Painter Suarez Marzal was of a different opinion. He asserted that his art production "was definitely oriented to muralism" L.A. 04/03/60]. Several years later, Suarez Marzal offered a workshop of mural painting at the Escuela Superior de Artes Plásticas [L.A 22/05/65].

While it is true that the institutions of the Provincial Government did not seem to willing to enforce the decisions approved by the Legislature, other agencies did commission some works.

[21] Act 1940 regulated activities that bore no relation to the visual arts.

In 1960, the government of Salta issued a call for a project to raise a memorial to Irigoyen. The winner of the contest would be in charge of carrying out the work and receive an up-front payment of 500,000 pesos on the total estimated cost of 3,000,000 pesos $3.000.000.[22] [L.A. 08/18/60]

The Mendoza Experimental Station depending on the National Institute of Agricultural Technology (INTA) issued a call for a smaller-sized contest requiring a mural for the Agricultural Provincial Exhibition stand, an event to be held in October [L.A. 09/30/60].

Regarding the cited muralists, it should be stressed that the talented ways in which they sought work opportunities outpaced the lack of official offers. In their search for future mural works, they resorted to the General Direction of Schools.

> In order to have a chance, they had to contest for ten positions of drawing teachers. The first three positions were won by José Bermúdez, Mario Vicente and Luis Quesada respectively. Once inside the educational system, they were commissioned a mural for Islas Malvinas School. [Marquet, 2002:75].

The efforts on the part of culture workers was in stark contrast with the State's apathy. A number of reasons brought volleys of criticism on the heads of cultural policy-makers. A half-page article featured a subheadline that read "Had we ever thought about this?", followed by a large-print headline: "The Promotion of Culture and the Lack of Means". The article highlighted that:

> Speaking of cultural activity, whether in our province or in any other, cannot but lead to think of the factors that aid cultural development. Quite frequently the stamina of those who have devoted their lives to the spreading of culture has overcome the obstacles and the lack of economic resources. This does not free the State from actively engaging in cultural pursuits, so closely linked to popular perception.
>
> This is not the place to discuss the concrete benefits of raising the cultural standards of the population, as the consequences of neglecting this aspect are extensively known and derived from dismissing the issue. However, it is necessary to bring to light the flaws that impede a dynamic approach to the subject and, above all, to learn which would be the most effective official aid to be expected.

[22] In order to establish a correlation among the data provided in daily life, let us compare the following prices and salaries in pesos:

Los Andes Newspaper (1961) . . . . . .$ 3
1 cup of coffee . . . . . .$ 4
Initial salary for a policeman . . . . . .$ 7.420
TV set (on average) . . . . . .$ 25.000
Rerigerator . . . . . .$ 17.000
Sewing machine . . . . . .$ 6.200

Another paragraph read:

> Because of its economic puissance, Mendoza could be called the Argentinean Texas. Nothing can explain the lack of a cultural center to match its economic wealth [L.A. 07/09/66].

The organizations of the civil society did not lower their guard. A newly created Organization of Cultural Workers, composed by the Mendoza branches of the Visual Artists Association, Philharmonic Society, Argentinean Society of Writers, Cultural Traditionalist Federation, Journalists' Circle, San Rafael 'Mariano Moreno' Library, Musicians' Union, Composers' Circle, Teachers' Union, and the Mendoza Society of Writers moved toward the establishment of a Federative Body of Cultural Organizations (July 1960). They invited San Luis and San Juan to join in the project with a view to accomplish an all-encompassing Cuyo Confederation of Cultural Workers [L.A. 04/01/60].

Later that same month, it was demanded that the Direction of Culture of the Province provide a detailed explanation of how they spent their budget and that they rationalize their resources:

> […] By pulling them together rather than dissociating them; rationalizing rather than reducing; directing their efforts to clear, sound goals, forgetting about conjunctural convenience, abandoning opportunism for the sake of a universal conception, it must be possible to channel the cultural starvation of the people of Mendoza – of the whole province, not just the Capital City – along a coherent line of effective development [L.A.04/11/60].

Sponsorship by Private Companies

Because of the generalized custom of the 'complimentary wine', the vernacular version of a *vernisagge*, wineries became the traditional sponsors of art exhibitions, though the contribution made by the industry was rather timid. Their limit seems to have been collaboration 'in kind'. Some of these companies were really booming, so visitors like critic Julio Payró and Córdoba art dealer Feldman did not really understand the phenomenon. The exception to the rule were the Giols, who took over the art gallery that Rubinstein sold in 1968 and persisted in a task that, in a way, resembled masked philanthropy. As we have seen, Gildo D'Acurzzio's small printing house was another philanthropic undertaking in Mendoza, since he printed catalogues free of charge, published first works by novel writers, and enjoyed the merry bohemian atmosphere of the times, with painters coming with their demijohns and spending the whole night working with him amid jokes, music, and drinks. "Quite a Father of the Country, our don Gildo,", remarked printer-publisher Homero Pineda, who followed into D'Accurzzio's footsteps as from the 70s.

I have already said that Tonsa Shopping Arcade, finished in 1960, was one of the paradigmatic buildings that accompanied modernization, with its wealth of quizzical technological entertainment and comfort. A public tender called for muralists to submit wall decoration projects. Winning the tender implied being commissioned to carry out the work, with costs included in the sum that he would collect as First Prize. There was a second prize worth 50,000 pesos, a third prize that carried 30,000 pesos, and other five prizes of 10,000 each. The regulations aroused controversy in the Sociedad de Artistas Plásticos, which declared the following in a press release:

> The *Sociedad* has the right to be represented in this contest by reason of its being the only organization with such characteristics in the province, besides the fact that it is a branch of the largest Sociedad de Artistas Plásticos countrywide. At our request, this tender contemplated not only societarian representation but individual submissions as well.
>
> […] We maintain that jurors for mural contests should be proficient in the subject; that is to say, visual artists who specialize in this type of art, together with architects, since mural art is art applied to architecture [L.A. 02/07/60].

At the deadline, there were 36 submissions, twenty of which came from Mendoza and the others from the Federal Capital. Among the applicants there were important artists like Castagnino and Mariano Pagés. Still, the winning project to decorate the 150 m surface was Luis Quesada's. I have already explained that his colleagues and partners shared in the works; what remains to be said is that in this project, Quesada had broken with leftist realism, in accordance with his disappointment in Stalinism and also bearing in mind the dazzling modernity of the building.

After this major work, contributions by companies were negligible as compared to the patronage exercised by IKA in Córdoba or Di Tella in Buenos Aires.[23] The highlights of our provincial economy (petroleum, the wine industry, and power) did not fund culture.[24] One could think of some kind of 'conspicuous stinginess', at least from the large companies. The Trade Unions were better sponsors than the employers. For example, FOECYT (Union of Postal and Telephone Workers) sponsored salons for young artists, and the Journalists' Circle implemented a yearly call for murals. Naturally, the prizes were not significant, but this behavior pointed to a different attitude toward cultural goods.

In 1968, the D'Onofrio hotel company made its appearance as a solid sponsor, organizing cultural cycles in their halls, but they did not have a well-trained manager to select quality events.

[23] Sponsorship by private companies was characteristic of the 60s in Latin America: General Electric in Montevideo, Esso in Colombia, Acero del Pacífico in Chile. "A big escalade willing to do what indifferent, protocultural, or countercultural governments would not, as they were utterly distrustful of continental culture budding into potential groupings" [Traba, 1972: 54]

[24] Petroleum and power were in the hands of State-owned but independently-managed companies, which could have increased their prestige by contributing to culture.

San Rafael, where Salon Primavera was sponsored by several companies that instituted prizes carrying their brands, received important contributions for the visual arts.[25] Even the Museum was built thanks to a private donation, as was Casa de Elena and Fausto Burgos, another center of culture, though more inclined to music and letters.

Regarding this item, on balance, neither the state institutions nor the local companies seemed to be sensitive to the scent of prestige, as was the case with not very distant places. The difference seemed to lie in the fact that IKA and Di Tella were able to make a direct connection between economy and prestige.

The Presence of the Critics: A Privileged Word

> It has been said that a newspaper is much more than the content of an article or an interview. Rather, it is an all-purpose, fully-available product with social and cultural repercussions. Therefore, one should always bear in mind the potential horizon of implications and resonance that start a chain reaction by the simple fact of publication [Rivera, 2003: 39].

Art events were amply divulged by local newspapers, especially between 1960 and 1966. *Los Andes*, though conservative-oriented, employed writer Antonio Di Benedetto, who mostly dealt with Arts and Entertainment, as its editor in chief. Although the newspaper's layout was complicated and it took some effort to find the news, they were there to be read. The paper systematically published critiques, reviews, and biographical sketches of local artists and their exhibitions, as well as other articles about art. The inside distribution was rather arbitrary, without a fixed place in the layout, which became tidier and more organized as the newspaper purchased new technology and modernized its design.[26]

In any case, crammed graphic designs were characteristic of the publications of the times. The interesting thing is the epic tones acquired by the writings about local visual

[25] Small and medium enterprises and institutions from San Rafael that donated funds for Prizes:l Bodega Viñuela, Hudson, Ciovani y Cía, Cámara de Comercio, Industria y Agricultura de San Rafael, Elvira V. B de Aguirre, Dr. Francisco Yazlle, Bodegas Giol S.A.I.C., Rotary Club de San Rafael, Jockey club de San Rafael, Ana Bianchi de Stradella, Gildo D'Acurzzio, María Fortuna Saurit Jonte de Herrero, Loitegui Hnos (Blanco y Negro), Hortensia B. de Vazquez, Carlos B. Izuel, and the *Brigadas Líricas* writers' group. The two governmental institutions that contributed to the arts were Fondo Nacional de las Artes, which destined cash to prizes, and the Government of the Province, which awarded medals.
In later editions of the Prize: Francisco García e Hijos S.R.L, Agro Motor S.A., Cooperativa de Crédito, José F. Gimenez Automotores, and even well-off artists and intellectuals who donated handsome sums of money to the Prizes, like Rosalía Flichmann, Hortensia de Vazquez (President of the Institute of Hispanic Culture), and Delia Villalobos (Professor and researcher at the Institute of the History of Art and representative of Fondo Nacional de las Artes).

[26] Interview to journalist Jorge E. Oviedo, member of the *Los Andes* staff, chosen by Di Benedetto, later editor in chief and currently a member of the National Academy of Journalism. (March 2004)

artists. I presume that this must have been due to writer Antonio Di Benedetto who, sometimes openly and sometimes anonymously, created a golden legend. When he was put in charge of Arts and Entertainment, he discharged his duties in an amazingly responsible manner.

> His worthy approach to the profession and the craft of a journalist became manifest in every one of the tasks he performed, from his early fruitful years in the Arts section to his editor's responsibilities in the Entertainment and Literature sections.
>
> […] No doubt Di Benedetto was, apart from other things, one of those journalists to whom the work of a man of the press must always keep a touch of anonymity, of collective work – perhaps because he was a fiction writer? – resulting in the issue of the following day.
>
> […] Between 1946 and 1949, when the province was ruled by Faustino Picallo, a Governor elect, and by Don Blas Brisoli, who was ousted from office, journalism played an important role in Mendoza. Loyal to the functions he had been entrusted with, Di Benedetto engaged in the study of the Fine Arts – this is the information provided by his last chronology. [Cattarosi Arana, 1991: 67]
>
> […] In 1953, when his "Mundo Animal" was published, he was already in charge of the artistic movie section in *Los Andes*. This led him to study arts… in Fine Arts, Mendoza.
>
> […] Just as he delved into the abstractions of movies, he took an interest in the various automatisms and hermetisms of literature, and in the abstractions of painting… the search for form, transient or permanent, that have not interfered with a sturdier, more attentive literature of content and, certainly, an all-out incursion in painting: by 1955 Di Benedetto studied arts, read about cinema, worked as a critic, and wrote experimental literature, with an extra baggage of knowledge. Hence the omniscient power of expression of the word, within the limits inherent to any image-sign [Cattarosi Arana, 1991: 67].

I have quoted so extensively from this expert in Di Benedetto's work with the purpose of getting to the bottom of the configuration of the visual arts, encouraged from the newspaper, and which played a critical role in the dissemination of the activity and the criticism of a lack of cultural policies and the indifference of the large private companies in contrast to the support from small enterprises.

There is a sustained narrative that unravels day by day, prompting a commitment to read it. Di Benedetto was a natural narrator, and he had learnt from his mother – he enjoyed saying this – how to measure out suspense, leaving loose ends for readers to draw their own conclusions. The imaginary relations that the reader enters through his consumption of articles, interviews, and critiques become the best means for the construction of the cultural narrative.

Another remarkable feature of this writer is the way in which he defined himself: "I am an Argentinean, but was not born in Buenos Aires," adding that "disregarding Buenos Aires amounts to self-exile". This explanation extended to the situation of the provinces that resisted the stamp left by the Federal Capital; in Mendoza, many artists shared his 'resistance' to it. There were enough means of communication to keep updated with what was going on, but this did not mean approving of the events.

There was a sharp contrast between the above and the withdrawal that ensued. The news was dull and lacked the enthusiasm that had prevailed in the previous years. Between 1972 and 1976 critiques did not appear so often, and exhibitions were not so widely disseminated, at least in the *Los Andes* newspaper. Other papers took over its role, but they were short-lasting and their treatment of the issues was different. Social visibility, irony, and cheap humor seemed to grow in importance. One of the possible explanations for the change – at least one that could sound plausible – was that Di Benedetto had assumed other, higher responsibilities in the newspaper and was also more involved with his own literary production, so he did not deal with the Art section himself. Another explanation might be that institutional ruptures, besides their effects on political life and on ways of doing things, had affected him personally since his early childhood (in fact, since Uriburu's coup, about which he had heard from his father). It could be said that, to him, the irruption of the military acted as some kind of premonition. He was one of the first victims of the 'Proceso' (a downright misnomer) and was captured on the newspaper's premises on that ill-fated 24th of May, 1976.

Specialized Publications

> The best cultural journalism truthfully reflects the global issues of an era, meeting concrete social demands and dynamically interpreting the potential creativity of both individuals and society such as it is expressed in the fields of art, thought, letters, beliefs, techniques, etc., and doing so by resort to the kind of information, tone, style, and approach best suited to the matter and to the target public [Rivera, 2003: 11].

The field of cultural journalism is wide and heterogeneous, and the wideness or narrowness of the notion of culture sustained by a publication will result in a restriction or an expansion of its interests. This section deals with the publications circulating in Mendoza and related with the dissemination of information about the visual arts, their possibilities of circulation, and the sectors of the population they addressed.

At the dawn of the 60s, the province had a tradition of publications whose characteristics and permanence differed widely. As most of them dealt mainly with literature, visual artists collaborated as illustrators, thus circulating their work and establishing bonds with the intellectuals, for the visual aid made for extra attractiveness, and many groups offered illustrated poems or paintings with illustrative poems.

Magazines were a phenomenon of the times, and weeklies were available at every newsstand. Some dated back to previous decades, and all brought a 'cultural section' in which movies, books, and exhibitions were reviewed.[27] A number of these publications began to give more importance to culture; *Primera Plana*, which addressed a sector of the population assumed to participate in the intellectual decisions made by society, was paradigmatic of this sort of shift. The new style tended to prioritize some aesthetic views over others, and its markedly actualizing tone aided renovation of cultural agendas and repertoires and to favor a snobbish pattern that proved profitable for the cultural market.

> In brief, the intention was to construct a plausible product that succeeded in involving the 'connoisseur' without discouraging the lay reader, who was targeted for cultural co-optation so that he became integrated into a circuit of consumption, prestige, and modernizing values [Rivera, 1991: 100].

In Mendoza, people had access to these publications and were aware of the visual experiences carried out at the Di Tella Institute, of the IKA Biennials, of structuralism, and of the literary and theatrical phenomena. Still, their editorial experiences and concerns were addressed at something else. From the quantitative and qualitative point of view, the matrix was smaller. A case in point are academic publications, addressing a segment of advanced students, university lecturers, and perhaps secondary school teachers and writers; that is, a rather small number of intellectuals. Because of their scholarly, highly specialized characteristics, these publications were not meant for the masses, but for the formation of those who were or would become members of the same groups that were writing these articles.

The first issue of *Cuadernos de Historia del Arte* was published in 1961. This was the beginning of a series that was made of works by lecturers at the UNCuyo School of Philosophy and Letters as a result of the research conducted at the Instituto de Historia del Arte under Carlos Massini Correas. The first issue stated the publication's specific purposes and aspirations, declared that it "specialized in art research" and that

> its starting point is Cuyo, on which our University leans its cultural arm. It intends to widen the survey into Hispanic America and its most direct European roots insofar as material and sensitive conditions permit this step" [Massini Correas, 1961: 9]

University Chairs made a remarkable contribution to this field of knowledge. Although the teaching focused on European art, there was encouragement to perceive what was 'ours'.

[27] Argentinean magazines of general interest, such as *Caras y Caretas*, *Leoplán*, *Panorama*, *Confirmado*, *Plus Ultra*, *Vea y Lea*, *Mundo Argentino*, and *El Hogar* tackled cultural matters either as a service or from a distributive educational stance that used to be called 'popular education'[Rivera, 1991: 96]. It is so much so that writer Di Benedetto recalls that back in 1935 a novel published in *Leoplán* introduced him into the realm of literature.

Every issue of the cited publication brought studies about local artists who had either been born in Mendoza or had developed their craft in the province. The front cover was illustrated by a contemporary Mendoza artist.[28]

Versión, "Órgano Oficial de la Biblioteca Pública General San Martín" [Official Publication by General San Martín Public Library], was published by the Direction of Culture. It shared the characteristics of the *Cuadernos*, but it was essay-oriented because of the type of writers-collaborators. There were only five issues: the first came out in 1958, and the last in 1966. The first two were illustrated by Orlando Pardo, a contemporary painter from Mendoza and one of the first painters in Cuyo. The editorial line was not very clear, since every change of government resulted in changes of the Library staff and of the editor. As from 1960, when the issue was dedicated to Roberto Azzoni, a series of *Cuadernos* attached to *Versión* documented the trajectory of Mendoza visual artists. Among the authors of these articles there stand out Marta Bertolini, Thérese Samaja, Juan Draghi Lucero, Fernando Lorenzo, Ana Yplós, Juan Adolfo Vázquez, Angel Battistessa, Emilia de Zuleta, José Bianco, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Conrado Nalé Roxlo, Adolfo Ruiz Díaz, Enrique Zuleta Alvarez, Vicente Cicchitti, Alfredo Bufano, Alfonso Solá González, Ricardo Tudela, Arturo Roig, Armando Tejada Gómez, and Eduardo Grau. [Videla de Rivero, 2000: 65s].

It can be noticed that the names of Mendoza writers and journalists alternated with outstanding personalities from other regions.

The Circuits of Fame

According to Bourdieu, the circuits of fame followed the choices made in whatever great world center: collective exhibitions until the opportunity for an individual exhibition came, submission of works to salons, recognition through local prizes, and aspirations to reach national salons and prizes.

Who in Mendoza had succeeded in earning national prestige, climbing the prize ladder that landed them in Buenos Aires, the first stopover on the route to the Mecca?[29] Besides

[28] N° 2: *Francisco Bernareggi, el maestro*, by Blanca Romero de Zummel; *Contribución al estudio de la obra pictórica en del siglo XIX en Mendoza*, by Delia Villalobos (1962)
N° 3: *La pintura en Mendoza: el carbonista Ramón Subirats*, by Blanca R. de Zummel and a tribute to sculptor *Lorenzo Domínguez* on occasion of his demise.(1963)
N° 4: *Fidel de Lucía*, by Marta Gómez de Rodríguez Brito and *Aporte al estudio del grabado en Mendoza* de Ilda López Correa (1964)
N° 5: *El Apocalipsis en la obra del grabador Víctor Delhez*, by Carlos Massini Correas; *Simbología de tema en el Apocalipsis de Víctor Delhez*, by Herberto Hualpa; *La Capilla de Nuestra Señora del Rosario*, by Blanca Romera de Zummel; *La imaginería popular mendocina*, by Delia Villalobos; *Justina Cárdenas, Imaginera Mendocina*, by María Fourcade Estrella; *Aporte a la historia del grabado mendocino (II parte)* por Ilda López Correa; *Aportes para el conocimiento del Edificio del Cabildo de Mendoza*, (1965). This publication and its dedicated team constantly went deep into local studies, with an impeccable methodology and clearness of expression.

[29] This has already been pointed out in the sections about trips, salons, and biennials in this same chapter.

prestige, these prizes involved substantial sums of money that not only ensured a living but also the possibility of producing more and moving further toward the desired objective.

By this time, there already was a group of famous local artists that were regarded as icons: Fernando Fader (in Buenos Aires, an art gallery bore his name), Roberto Azzoni, (one of his works was presented to the President of Italy) Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Cascarini, Fidel Roig Mattons, José Manuel Gil, watercolorist Chiapasco, all of whom supported the regionalist movement and whose works, viewed as the province's heritage, were exhibited at the Fader Museum.

Etchers Víctor Delhez and Sergio Sergi, as well as painter Zdravko Ducmelic, already enjoyed great prestige, a prestige that increased over the decade. The three of them were foreigners and taught at the University School, a fact that added the attractiveness of academic sheen. The *Los Andes* [L.A.08/20/61] pointed out that one of Ducmelic's paintings fetched the amazing sum of 100,000 pesos in Buenos Aires.

Lorenzo Domínguez, a Chilean writer who had settled down in Mendoza, was also about to reach the golden summit through his candidacy to the Palanzza Prize in 1959. Carlos Alonso was nominated to the same award in 1962. This was the prize of prizes, the highest level to be achieved countrywide, since only winners of the National Salon were entitled to it.

Exhibitions in Buenos Aires: Carlos Alonso at the Summer Salon. Others that reached the Federal Capital were Hernán Abal, Dardo Retamoza, Rafael Montemayor, Julio Suarez Marzal, Federico Céspedes, H. Hualpa, Juan Scalco, Ricardo Scilipotti, Rosalía Flichman, Emma Sofficci, Rosario Moreno, Rosa Stilerman, and Raúl Schurjin, who had been born in Mendoza but lived in the *Littoral*, without losing contact with the artists of his province of origin. The works of ceramists Rosa Filippini, Dora Anttoniacci, and Fiordelissi were very popular and sold well.

Exhibitions in other provinces: Varas Gazzari, at Expo Rosario, at the House of Mendoza, and in Mar del Plata. Ángel Perez Vega, who specialized in depicting the grape harvest, exhibited his works in Santiago del Estero and San Juan. Thanks to their collective strategies, the members of *Numen* enjoyed extraordinary mobility in the four central years of the decade. Some of them held frequent exhibitions in other provinces, Latin American cities, and even in the United States.[30]

Prizes in other provinces: Honorio Barraquero, Deán Funes Prize in San Luis; Bermúdez, Carrizo, Montemayor, and Capra, prizes awarded at the San Juan Regional Salon of Visual Arts. In Córdoba, De la Motta and Alonso won the First Prize Acquisition for Sculpture (30,000 pesos) and the First Prize Acquisition for Painting (8,000 pesos) respectively in the IKA-sponsored salons IKA.[31]

[30] About this group, see interview to Pedro Zalazar.

[31] Cristina Rocca's Master's thesis tells the story of these salons, their participants, the juries, the prize-winning artists, and their peak at the IKA Biennials.

In 1965 several Mendoza artists won prizes at the San Luis Salon. Alicia Farkas and José Sanfrancisco were awarded acquisition prizes for painting (40,000 and 10,000 pesos respectively; Ricardo Marino obtained the National Fund for the Arts Sculpture Award, and Luis Quesada (10,000 pesos), Arturo González, Alicia Mancilla, Eneida Rosso and Iris Mabel Juárez also earned prizes. The new generation was beginning to excel.

Highest awards in Buenos Aires: sculptors Carlos de la Motta and Mariano Pagés received the Grand Prize of Honor for Sculpture at the 51st Visual Arts Salon; Selva Vega received the Gold Medal and an Honors Diploma at the Visual Arts Salon of Morón University and the First Prize at the 55th National Salon, where Hugo Grar Carrizo was awarded the Second Prize.

The above data, collected from news published in the first five years of the decade, indicate that both young and older artists were capable of insertion and mobility. There is evidence that our artists wanted to make their presence felt in as many contests as possible, earning prizes and working for visibility in search of prestige and economic achievement.

I have already mentioned that *Grupo Plástico Numen* appeared in the second half of the decade. Many of its members are still active. The group showed great mobility; it might be called the 'star' of 1968, since *Numen*'s activities were more visible and made the headlines for a longer time. A 1971 catalogue reads as follows:

> …their works were exhibited at more than one hundred collective salons and forty individual exhibitions in various provinces of Argentina and in Chile, Uruguay, Spain, Israel, Turkey, etc. Their endeavors earned them an invitation to "Sete Povos" Art Gallery in Rio Grande de Sul (Brazil) in 1967 and another to the Art Center at St. Mark's Cathedral in Salt Lake City, EE.UU.

International Recognition

The fame resulting from international awards was regarded not only as an artist's personal accomplishment but as a prize for the region. We have already seen the laudatory tones of the press in this respect.

Several artists from Mendoza achieved international recognition in the decade: among others, let us remember Víctor Delhez, Carlos Alonso, Enrique Sobichs, and Julio Le Parc (winner at the Venice Biennial).

Thanks to the Special Award for the International Section of the Di Tella Prize (1964), which "rewarded a manner of expression that moved into the beholder's space" [Giunta, 2001: 211], Le Parc accumulated the most prizes.

In 1966, "Argentina's winner status was confirmed by the unexpected award earned by Argentinean Julio Le Parc at the Venice Biennial" [Giunta, 2001: 302]. In August 1967, the exhibition of his works at Instituto Di Tella gathered the most numerous audience in the history of the place. "Through this exhibition, the Di Tella showed the public the highest degree of international recognition achieved by Argentinean art in the 60s" [Giunta, 2001: 302].

Mendoza had an artist that represented contemporary "Argentinean art". It was no little thing, though the critics went hard on him. On Sunday, July 24 *Los Andes* published a large headline: "Young Mendoza Artist To Win at Amazing Venice Biennial". The cable came from Venice and was signed by none other than critic and historian Damián Carlos Bayón. The news took up three quarters of a page, with a huge photograph of one of Le Parc's works and a caption that read "one of the fundamental works by the internationally acclaimed artist. Light keeps changing swiftly inside a luminic box." The opposite side featured a photograph of the young artist. Bayón's article started by quoting Venice's two most important newspapers – *Il Gazzetino* and its rival, *Il Corriere della Sera* – which for once agreed that … the recently inaugurated Biennial was a complete flop. In that context, winning first prize did not sound flattering; however, and in disagreement with his European colleagues, Bayón argued that "they are making a big mistake if they think that Julio Le Parc's work can be equated to a show at the Luna Park". About such critics, Bayón wrote:

The 'untouchables' – the critics who are in the limelight – approach the situation in a diametrically opposed way. When they write and laud, they shower themselves with prizes and praises. That is the extent to which they are to blame for much that their contemporaries do.

In addition, he declared:

> Now, seriously. The awards were the best of the most mediocre exhibition ever. The 'painting' prize went to young Argentinean Julio Le Parc, a Mendoza-born artist who does not paint, and has never painted, but who undoubtedly is the best and most advanced exponent of contemporary art insofar as he toys with new metals, Plexiglas, the effects of reflection, transparence, dynamics produced by the air, the beholder as he moves or operates electrical devices, triggering effects of his own creation, so that ultimately the artist is only the inventor and guide of the game [L.A. 24/07/66].

The recreational features of his work, noticed by every critic, was derided by Marta Traba, who dedicated three consecutive pages plus a few loose paragraphs of her book *Dos décadas vulnerables de las artes latinoamericanas - 1950-1970* to upbraid Le Parc as an instrument of dependence, an exercise in fashion, while she dubs his works as insignificant experiments, laughable clogs in the mechanism of 'raving internationalism'.[32] Obviously, her criticism of Le Parc reaches out to her arch-enemy Romero Brest, who managed Le Parc's submission to Venice, and to many contemporaries who shared in the visual adventure.

[32] Pp. 68,69,70, and one paragraph on p. 44.

> (…) As always in Argentina, the dreams of the critics engender geniuses. (…) A full exhibition of Le Parc's works pulls us under the spell of a fun fair, but what operates is the array. Le Parc lacked the romance of excess, emotion, and personal greatness…
>
> It is because of their lack of the personal qualities that lead to greatness that Argentineans are always closer to boredom than to madness. This is a mistake. If one is in the avant-garde, the name of the game is audacity [Traba: 1973, 69s.],

In some way, her opinion coincided with Bayón's. However, being the bone of contention was not at all a disadvantage; quite the contrary, it contributed to prestige, since fame was beginning to be spelt in square centimeters of printed matter.

Carlos Alonso stood at the other end of the spectrum. He was a NON-Di TELLA and, according to Marta Traba, risked civil death. In the cited book, Traba dedicated him the same number of pages as she wrote about Le Parc, but the content was clearly laudatory.

> "Born in Argentina in 1929, until 1960 he was an unknown painter, the disciple of other unknown painters.[33] Between '61 and '62 Alonso made a number of inks, collages, and carbon drawings, some of which were exhibited at the Arte de América y España Exhibition. In 1963 he held an exhibition at the Bogotá Museum of Modern Art, where he showed the stunning richness of his production. Although the composition is far too unclear, and sometimes deceivingly dynamic, these works foretell his critical eye, his brave distortions, and the nature of a creator who is capable of achieving endless translocations. In Argentina, his works, already plumbing the reality in a vertical line directed to the inner zones of the self and frequently coming across aggressive, unpleasant areas, is a victim of the civil death that awaits the Non-Di Tellas."

In 1966 Alonso traveled to Florence, where he finished 170 works sponsored by the Olivetti Company and was commended by Osiris Chierico. In the eyes of the critics, Carlos Alonso embodies the ethical artist, the one who does not get entangled in the "art project of the invader", the artist of resistance:

> If the works of those whom we group within the closed areas of the 'unflinching' appear as a response to external provocation, Alonsos's works may be considered to belong in this category. When Argentinean art becomes senseless, Alonso plunges

[33] Marta Traba's *unknown painters* had held chairs at UNCuyo National Academy of Fine Arts. Sergio Sergi taught drawing, Francisco Bernareggi and Ramón Gómez Cornet taught painting, and Lorenzo Domínguez taught sculpture. This reveals the little store that the critics set on artists from the provinces, while their discourse highlighted "resistance" as a provincial feature of the closed circles that opposed the internationalism of Romero Brest's "Di Tellas".

> into the chasms of the human condition, and grows temporal, historical, critical, and ethical [Traba, 1973: 78].

In 1968 Le Parc acquired renewed notoriety when he was expelled from France because of his intervention in the May riots in solidarity with French students against the Fascist regime. A prototype of modernity, Le Parc participated in political and aesthetic avant-gardes, and thus embodied the image of Argentina for which Romero Brest and the ideologists of the "new art" had struggled for so long.

Ironically enough, the two Mendoza artists that reached fame along such divergent paths did not live long in the province. Le Parc, born in the jurisdiction of Maipú, trained in Buenos Aires and, every now and then, paid visits to his relatives and friends in Mendoza. Tunuyán-born Carlos Alonso attended the UNCuyo National Academy of Fine Arts, taking classes with the "unknown teachers" mentioned by Marta Traba, and then emigrated in search of better markets for his works, something that he explicitly declared on speaking about an exhibition that he and Carlos de la Motta shared at the Giménez Art Gallery in 1949:

> When Sergio Sergi, my teacher, heard of this, he called me irresponsible, because you're not supposed to be studying at the Academy and holding individual exhibitions at the same time. I replied that *what I really want is to live on my work*; I can't do otherwise, I have no other means except trying to sell what I do [Gómez de R.B, 2002: 295].

Thus Carlos Alonso left Mendoza together with teachers Ricardo Ciro Bustos and Orlando Pardo and moved to Tucumán, where young students were attracted to the magnet of Spilimbergo and other artists such as Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo and Lajos Szalay, another bunch of unknown painters. He kept in touch with some friends, especially poets and musicians, whom he regarded as frequent sources of inspiration on his way to painting. But in the 60s he was a long way away from the province that followed his progress in dazzled admiration, reluctant to renounce the privilege of having engendered him.

Doing Numbers: A Paradigmatic Dismissal

1960 appeared to be an inaugural year in a number of ways. The celebrations of the 150th anniversary of the May Revolution called for revision of artistic development and for the launching of programs that might make way for renovation and the future. [Giunta, 1999: 99]

The *150 Años de Arte Argentino* exhibition, held at the National Museum of Fine Arts, consisted of an array of images that outlined "the most outstanding characteristics of the best of our national essence", according to the catalogue written by critic Cordova Iturburu. Córdoba, Santa Fe, Mendoza, and Tucumán were highlighted as the provinces whose development, according to Marta Traba, could parallel that of Buenos Aires:

> The year 1960 is decisive for the Argentinean visual arts. It ends with an exhibition-stream in which everything gets mixed up and, like on the third deck of a ship loaded with immigrants, the arrival in Buenos Aires is marked by a variety of languages and dialects. Parallel to this, the drastic romero-brestian flood pours out from the Di Tella [Traba, 1972].

While in market terms circulation makes consumption possible, the disadvantages were patent. The number of works and artists 'from the interior' that appeared in this catalogue is representative of centralizing cultural policies that a thin coat of federal veneer failed to conceal. Of the 548 works on exhibition, only 82, or 15 per cent of the total, represented 'the interior'. In accordance with the nature of the celebration, the exhibition encompassed segmented historical periods starting from 1810.

The periods involved comprised 1810-1880 and 1880-1900, characterized in the catalogue as *19th Century Painting and Sculpture. The European Drive and Native Emulation*; 1900-1915, *The Impressionist Period*; 1915-1930, *Early Avant-gardists;* 1930-1950, *From Hyper-realism to Abstraction*; 1950-1960, *The Last Ten Years in Argentinean Painting and Sculpture*.

The older periods do not show any representative chosen by what we would now call the exhibition's curatorship. Only as from the 1915-1930 period was Mendoza represented by three of Fernando Fader's works: *Los mantones de manila*, *Pocho, Córdoba* y *El arriero*.[34] The critical commentary about the period was written by Enrique Azcoaga, who placed Fader among the first pioneers of modernism:

> There is no denying that Fernando Fader, always less important than the more profound Malharro, stands for the second Impressionist Argentinean vision of his times.

The text involves a set of comparisons between Fader and other pioneering artists:

> There is agreement that, unlike Ramón Silva, Fernando Fader – too much beaten about as far as Argentinean Impressionism is concerned – sometimes failed to make his colors transform inner energy into freshness, and did not succeed in reaching the stream-like perennial nature pertaining to the integrating energy of their condition, the supreme triumph of Impressionism. When we talk about 'a Fader', we are implicitly accepting a personal manner of looking at the landscape. When we talk about 'a Malharro', 'a Silva', or 'a Thibon de Livian', for example, we find a version of a way of being supported on the pretext that these painters used as a tool. (…)In spite of his extraordinary talent as a craftsman, Fernando Fader erases his self from his works to overstress what we see. (…) Fader's world loses its wonderful ineffable features for

[34] Fader died in Córdoba in 1935, and his works are 'shared' by both provinces.

> the sake of consistency – and spectacularly decorative – in spite of his widely proven manner of expression [Azcoaga, 1960]

Two works by Roberto Azzoni – *El peinado* and *Pastores* – were chosen for the 1930-1950 period, but Ernesto Rodríguez's critical commentary does not even mention them. The 1950-1960 period was represented by Julio Le Parc's *Pintura* and Carlos Alonso's *Florista nocturna* and *Naturaleza muerta verde*. Critic Samuel Paz dedicated a few lines to the euphoric modernity of these two young painters:

> In some cases, the importance acquired by some formal technique or other in the works of some painters is a sign of their intelligence to adapt their manner of expression to what they master by nature. In Carlos Alonso's work, line, sometimes to the point of distortion, is the dominant element. On other occasions, he traces the images, bestowing them with structure and accuracy of expression.
>
> Julio Le Parc joined painter Vassarelly's group and, like Vassarelly, was experimenting with kinetic painting.

The catalogue was a "Who Is Who" in Argentinean visual arts. The critics were not prone to making concessions, and felt that time was short to make up for "Argentina's backwardness relative to efforts in Europe". According to Ticio Escobar, it was impossible to circumvent

> A condition that was indispensable to the development of peripheral modernity whichever the modernity was: strict compliance of every stage along the path of the avant-gardes [Escobar, 2000: 107]

The deferred transmission from metropolis to submetropolis and from these to the provinces made a significant numerical difference. A total of four artists and eight works amounted to 10 per cent of province art and to 1.45 per cent of the total (see comparative charts).

The subtlety with which the headlines of the chief morning paper announced the exhibition clearly showed that provincial sensitivity had been hurt by the Federal Capital looking down on the provinces. "An exhibition on wheels bringing Fader's paintings will be reaching small towns in Cuyo" [L.A. 11/06/60] "Exhibition on wheels arrived at San Rafael" [L.A. 12/16/60]. A tiny article lost on the page, providing little information except for the fact that the exhibition was "on wheels" and that Fader's paintings were in it, to prop up provincial pride.

In order to elaborate on what appears so simply and synthetically expressed in the paper, I have compiled statistical data of the wealth of images, names of artists, and origins of the paintings on exhibition.

Starting from the data, contrasted with data gathered by other provincial researchers, it is possible to realize that the exhibition was ruled by a centralist notion, and that little or no care was taken when seeking representative artists for the different periods to shape "national" visuality".

Catalogue distribution of works depending on period and location

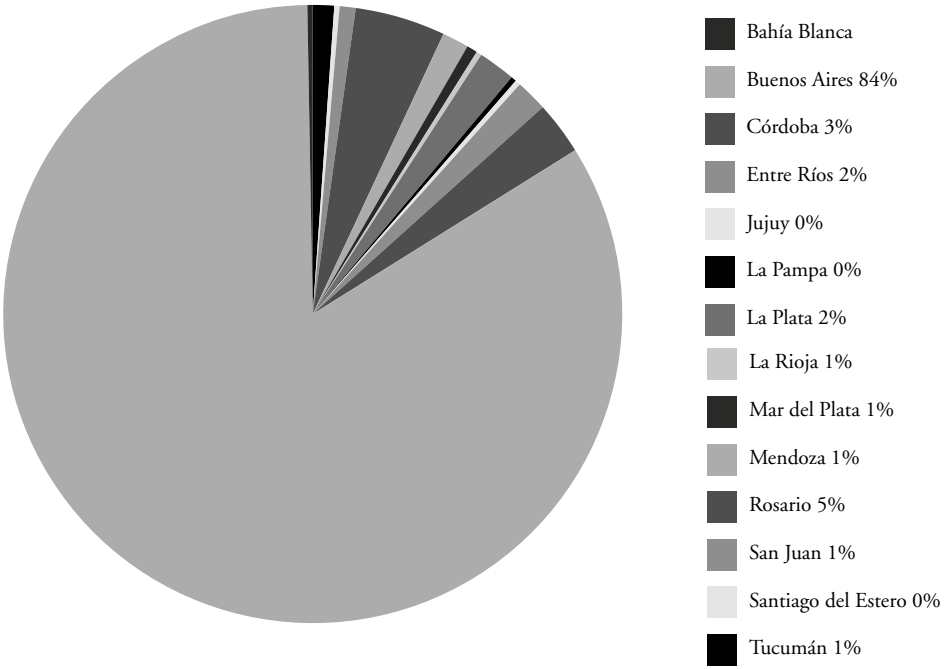
Period	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1810-1880		2			2	1				
1880-1900										
1900-1915										
1915-1930	5	7	3	3		4	6	1		
1930-1950	2	5	12	2	2	2	4		1	2
1950-1960	2	2	11	3						
	9	**16**	**26**	**8**	**4**	**7**	**10**	**1**	**1**	**2**

A: Entre Ríos; B: Córdoba; C: Rosario; D: Mendoza; E: San Juan; F: Tucumán; G: La Plata; H: Bahía Blanca; I: La Rioja; J: Santiago del Estero

Overall results of the federal exhibition depending on location

Location	Works
Bahía Blanca	1
Buenos Aires	466
Córdoba	16
Entre Ríos	9
Jujuy	2
La Pampa	2
La Plata	10
La Rioja	1
Mar del Plata	4
Mendoza	8
Rosario	26
San Juan	4
Santiago del Estero	2
Tucumán	7

Graphic expression of the relation



Masks and Labyrinths in Local Valuation

The previous enumeration shows a complex institutional apparatus and an important dissemination of artistic activities. However, the constant complaint, expressed through the newspaper's criticism of cultural policies, was about the lack of exhibition spaces, art galleries, and encouragement of contests.[35] Criticism leveled at "the erratic cultural policy" was repeated throughout the decade.

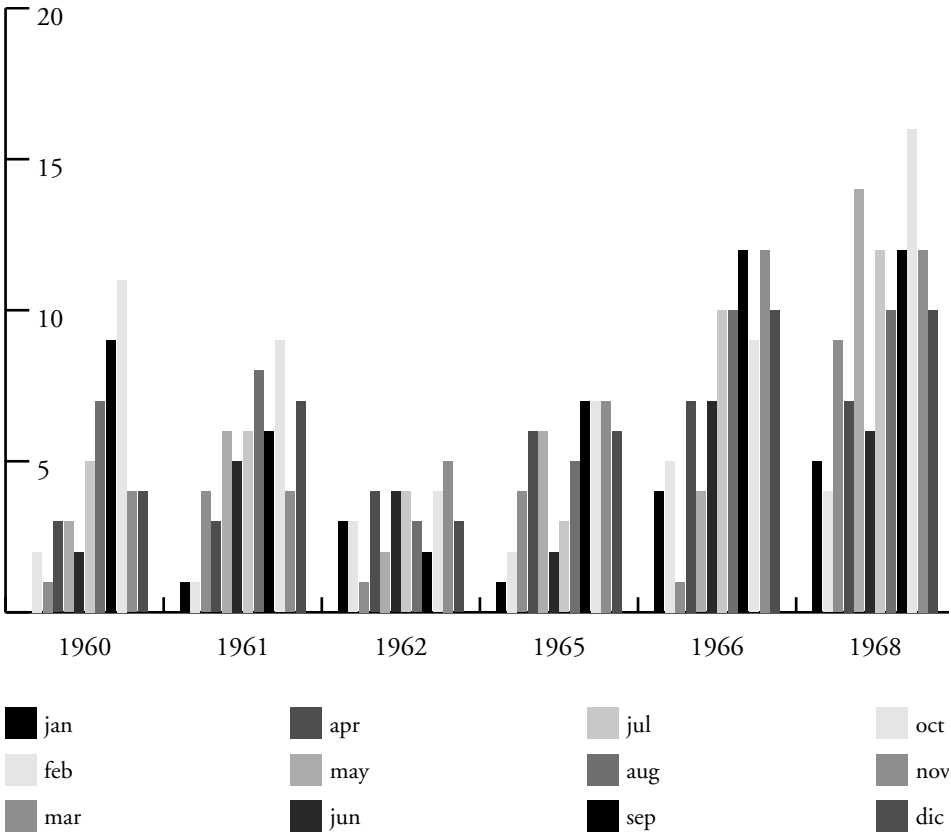
The newspaper articles following inaugurations spoke about them as of social events, publishing the photographs and names of the attending artists, intellectuals, and conspicuous members of the local bourgeoisie. In the first half of the decade, the newspapers devoted much space to critiques. However, the sales were not in keeping with the number of people that attended the exhibitions, thus making it difficult for Art Galleries to persist in their trade. There was a scarcity of collectors; among them, the best remembered were industrialist Luis Pescarmona – who did not use to attend inaugurations – and physician Amengual.

There follow comparative charts recording the numbers of monthly exhibitions. January through March show the 'low season', followed by a *crescendo* that reached up to 15 exhibitions per month. The names include famous artists like Ducmelic, Azzoni, Delhez, and others, whose exhibitions were the object of long, laudatory reviews signed by specialized critics. Commentaries on new artists bear no signature.

	1960	1961	1962	1965	1966	1968
january	0	1	3	1	4	5
february	2	1	3	2	5	4
march	1	4	1	4	1	9
april	3	3	4	6	7	7
may	3	6	2	6	4	14
june	2	5	4	2	7	6
july	5	6	4	3	10	12
august	7	8	3	5	10	10
september	9	6	2	7	12	12
october	11	9	4	7	9	16
november	4	4	5	7	12	12
december	4	7	3	6	10	10

[35] *Los Andes*, Sunday 1/3/60, Section 2, p.4. A long article listed outstanding exhibitions held the previous year and highlighted the activity of San Rafael Museum.

The charts show the low and the high seasons, and also allow comparisons among the fluctuations occurred in the different years of the periods included in the sample.



The cost of staging an exhibition was pretty high: formal aspects included invitations, posters, catalogues, and *vernisagge* (usually paid for by some local winery). Practical aspects involved the framing of paintings, stands for the sculptures, lighting when it was necessary to adapt an unsuitable place, since not even the most fruitful times yielded 15 art galleries. How were exhibitions funded if sales rarely managed to cover the costs? This is where barter and gift (meaning a deferred form of barter) appeared as a good alternative. Printers, framemakers, and critics own works by local artists. Art dealers and marchands charged for their services 'in works'. The shift of the economy to non-capitalist operational systems is

one aspect of the invisible transactions fostered by the lack of monetary circulation between the parties concerned.

Art dealer Alberto Patiño Correa, wealthy lawyer and enthusiastic promoter, attempted three undertakings, first with the establishment of "Spilimbergo", then with the art gallery that bore his own name, and finally with Art Gallery Three, in accordance with his third attempt. An heir to the local upper classes, he was extremely well connected. Neither did he lack information, which he collected in his journeys around the world, as he took mental notes of innovations to boost his so far fruitless endeavors. His three art galleries were the best exponents of the symbolic value of the visual arts in Mendoza. While not many people bought paintings, which accounted for the successive bankruptcies of the art galleries, inaugurations gathered artists, professionals, and academics.

Symbolic consumption entailed messages of allegiance among the different groups. Depending on whether a particular artist came from the Provincial Academy or from the University, the audiences varied and reacted differently.

It is also true that much information has been denied or concealed for the sake of keeping alive a philanthropic image, some unselfish quality attributed to art and artists alike: the privilege of the 'spiritual' over the shameful 'materialism'. A truly labyrinthine *bazaar economy*, as can be seen from the interviews gathered in the next chapter.

Chapter 6: Glances on a particular market

"The usefulness of objects is not neutral The desirability of a piece of goods depends on its role within the symbolic system".
Mary Douglas. *El mundo de los bienes*. 1990.*

The Scholastic of Screws

In an effort to understand the sense of art consumption, Gerardo Mosquera put into question Art History as a discipline, pointing out that the said history is some kind of subjective narrative that has 'invented' its object based on a Western, current conception of *art*, and that the object's self-sufficient activity focuses on its aesthetic features.

Mosquera attacks the very concept of Art, and draws on Collinwood's history of the term:

To the Greeks and Romans, *Art* names *craftsmanship* or specialized training.

Like *artists* in ancient times, those of the Renaissance regarded themselves as *craftsmen*.

It was only in the 17th Century that a distinction was made between *the fine arts* and *the useful arts.*

The 19th Century omits adjectivation and generalizes the notion by substituting the singular *ART* for the plural 'arts'.

The premises around which the manners of valuation and consumption of what we now call a work of art somehow denaturalize usual concepts, encouraging our disposition to take into account Mosquera's observations.

In *Cultura y Sociedad,* Raymond Williams also draws attention to semantic mutations; Gombrich walks the same path and encounters similar vicissitudes in the sphere of labor. The conclusion reached by the Cuban theorist and critic is that the history of art has constructed its object by retrospectively including things that did not use to be called art, or that just are not art, by interpreting and historicizing them from a notion of art as a specific, *unselfish*, and self-sufficient language focusing on its own function. Like anthropologist Kopytoff, he warns us that objects evolve into art through *metamorphosis*.

Along these lines, he accuses the History of Art of being pictocentric and sculpture-centric, insofar as it creates *methodological absurdities* such as talking about *Egyptian painting*. This is viewed as an extrapolation of image production taking into account bidimensionality as the only determining characteristic.

Paradoxically, the History of Art is the *history of decontextualization*, since primitive peoples have no word or concept for 'art', in contrast to what we might call *aesthetic sensations*.

* The original title of this work is *The World of Goods*, originally published in 1979 in collaboration with Baron Isherwood. As this quotation and others from works written in languages other than Spanish were taken from translations, they have been subjected to 'back translation', at the risk of what this process implies [T.N.]

For the Cuban theorist, the History of Art is merely a *scholastic of screws* seen in themselves and out of their context of use.

European totalizing narratives Europe underrate aesthetic and symbolic creations from the rest of the world. Their hegemonic construction of a center and a periphery is a *Great Disqualifying Narrative* that conditions historical discourse both from the methodological and the axiological point of view. Such narrative, axiologically structured, establishes that speaking of Art amounts to speaking of valuation, with the underlying romantic myth of the genius and the master work. The value of a piece of art is related to its assumed capacity of achieving *universality*, the kind of universality that stems from such conditions as came into existence in Europe in the 17th Century. The stratigraphy that I adopted and explored in Chapter 3 classifies scenarios depending on their growing local, regional, and universal importance. Being universally acknowledged implies being in New York. Elite production in the centers of art is regarded as *international* and *universal*. As we have seen, valuation depends on promotion and circulation circuits (art galleries, museums, publicity) and their capacity to bring fame to works/artists. Our contemporary art scenarios have been built as a wondrously centralized *apartheid* and end up as metastases of imposed prestige systems whose inevitability is not discussed.

This will necessarily quantitatively and qualitatively condition value judgements to suit the construction of the historical narrative. Although there is a sociological critique of the mechanisms that compose value, we tend to accept already established judgements. The *judgment of history* (judge and jury) appears as the guarantee and supreme evidence of the universal value of the work, even when the accompanying history has been constructed in retrospect on the basis of epic and power criteria. Mosquera criticizes the rule of universality that masks Western values and advocates post-modern discourses because of their focus on otherness. He also finds that it is part of the problem to put Eurocentrism into question from the West rather than from the viewpoint of its victims. He therefore posits that it is imperative to construct our cultures from a plurality of perspectives before *somebody else constructs the Third World's* thought about interculturality and organizes a criticism of Eurocentrism from the Universities in the First World.[1]

The issue of peripherality is central to the comprehension of the matter under study, since the pricing of aesthetic and symbolic production is regulated by the logic of center and periphery. The already mentioned stratigraphy is the raison d'être of the circuits in which provincial production is disqualified. We have seen what happened to Le Parc and Alonso, the highest exponents of Mendoza art, and to the provincial works brought to the Federal Capital on occasion of the 150th Anniversary exhibition.[2]

[1] Post-colonial improvements have come basically from English-speaking peripheral intellectuals who reside in the center. (Walter Mignolo, 1997; Edward Said, 2003)

[2] A reference to this process can be found in Chapter 5.

After going over the institutional apparatus of the 60s and examining the concomitant demographic, economic, and political factors, I think it is time to resume the theory in order to explore the manners of art consumption and reflect on them. The data found in the press, viewed as the material prints of a process, together with verbal testimonials that provide the intangible memories of the period, will enhance an anthropological glance that we hope will prove useful to interpret both kinds of information.

If, as Nurit Bird-David says, anthropology is *common sense, compared* – going over other cultures, their myths, and their rational beliefs enables us to observe a wide range of possibilities regarding cultural consumption. We can encompass processes through which, according to Bourdieu, the French constructed their strategies of distinction, as well as Gell's muria gondos' behavior analysis and manners of art consumption in the Mendoza of the 60s.

The look-in-the-mirror provided by anthropological studies allows us to denaturalize what we think is obvious: a comparison with the common sense (the least common of all senses) exhibited by other societies enables us to disclose the logic that rules our own common sense, hidden under endless layers of naturalization and daily life. Throughout my research, one question has kept haunting me about the role of art consumption in Mendoza. Is there some kind of connection between art consumption and socioeconomic prestige? Does the role of art consist in isolating its owners from the rest of society, signaling them out as bearers of particular marks of distinction?

"Conspicuous Stinginess"

As you turn over the yellowish pages of newspapers published in 'the golden 60s' you seem to notice that, in peripheral Mendoza, the traditional nature of art consumption and the categorization modes for symbolic goods fall out of pace.

In the 60s, art production was distinguished by a twofold process: on the one hand, there was unprecedented economic growth, which might have given rise to a traditional sort of art market, for the times afforded enough money to purchase works whose reputation had been established by a reliable institutional circuit (academies, critique, awards, foreign recognition). However, this does not seem to have been the case. The tension between those who had just achieved wealth and human common sense did not add up to lead to unusual consumption. The ones who could really buy owned accumulated riches they did not dare to spend, not on that sort of 'luxury goods', at least.

In that relatively new society, in which traditional founding families differentiated from the immigrant-ancestry newly rich who were building an incipient middle-class and catching a glimpse of the welfare society, what social premises were required to amass a fortune? Which were the acts of consumption included in the tradition and sanctioned by custom? We should wonder which was the symptom of consumption adopted in the 60s by "the newcomers to the realm of goods"? That is to say, did the middle class lean toward the European modal or toward the American way?

Once again, there is a gap: we find artists whose training following the European model made them seek prestige in Europe and a middle class whose common sense was shaped by 'the American way of life', the new mass media, and the Hollywood movies. Did our traditional, quasi-feudal families, and the new middle class emerging from Peronist social policies and developmental consolidation agree on patterns of decorum and consumption rituals to reach social consensus?

Consumption entails incorporating the consumed product into the consumer's personal and social identity; namely, an appropriation of objects as an integral aspect of personality. Money consumers conceal narcissism under a layer of pseudo-rational accumulation. They find it impossible to transform purchasing power in a coherent definition of the self, in accordance with a habit (perhaps a *habitus*?) bequeathed by tradition or learnt during the socialization process. It is not love of money, but *lack of love for goods* that lies at the bottom of consumption dilemmas. This cannot be separated from consumption possibilities. Which consumption possibilities are legitimized by society? Utilitarianism says that, at least to some extent, consumption is rational. For example, purchasing a diamond ring may be viewed as a manner of saving rather than as the purchase of a luxury object. It might even be kept in a safety box, or you might just the stone.

In the 60s, higher income, the expansion and variety of symbolic market goods – movies, books, magazines, records, and art objects ranging from etchings to sculptures, apart from the opportunity of appropriation of such goods and messages thanks to education – does not prompt people to jump on all the offers, or on the newest offers, or on the most prestigious ones by the standards set elsewhere.

Appadurai maintains that "even in fully modern conditions, consumption is not private, fragmented, and passive, but eminently social, correlative, and active, subordinate to some degree of political control exercised by the elites." The tastes of hegemonic sectors work as a 'funnel' that selects external offer and feeds political and cultural models to the people as a way to manage the tensions between what belongs in the society and what comes from outside, adds García Canclini on referring to Mexico's cultural consumption (Appadurai, 1991: 49; García Canclini, 1997: 45).

We may compare the Mendoza society of the 60s with the gondo 'archaic' community to grasp the meaning of 'consuming art' in terms of lifestyles. We shall then resort to eye witnesses of the times in search of answers to the question about socially legitimized possibilities of consumption. Material traces scream out the answer: a house, a car, the new labor saving devices, all of which stood for shared values and prestige banners of a penurious society that had got used to stoical self-sacrifice.

The Mendoza of the 60s took pride in some sort of Puritanism that forbade changes in the homogeneity of luxury. The "ten cm longer car" mentioned by an informant is much more in keeping with this way of thinking than would be an art object, even if the price was the same. Though shrewd, this lament, coming from a reputed marchand, stems from the approach taken by a producer. The stinginess shown by Mendoza might well be equated

with the 'conspicuous stinginess' of the gondos, who dared not flaunt wealth outside the established parameters.

In the incipient consumer society, media advertising reinforced the image of the average family in their own 'cozy little home', surrounded by 'the new technological joys', even if some weekly from the Federal Capital encouraged the snobbery of a new class that followed the latest fashion and regularly visited the Di Tella. In Mendoza, this was perceived as far-off madness.

How to account for the particular traits of the art market in Mendoza? Should we take into account *only* the weak symbolic capital with which the population perceived such messages or engaged in consumption? For this was the repeated complaint of most artists about the attitudes of their contemporaries. Perhaps these traits resulted from poor media attention, as others say? Could there be a different explanation?

Glances On a Particular Market

In Chapter 5 there is a description of the various attempts at maintaining art galleries in Mendoza. No doubt these were admirable undertakings seeking to create an art market to consume the local production, somehow bringing together the two aspects of art goods: their symbolic and economic value, and their aesthetic meaning and sustenance function. Such enterprises were carried out by heroic figures whose voices should be listened to.

In their endeavor 'to cultivate Mendoza' – that is to say, in their effort to create a consumer public that could transcend the utilitarian aspects of consumer goods, as would be the case with art works – Alberto Patiño and Suzette Kaiser organized three art galleries. At this point, we should note that, in part, such cultural vitality was and is due to reckless incursions into new fields of consumption.

Anyway, these business people sought a decisive transformation of the modes of consumption through a change of common-sense ideas about what was and was not licit and prestigious from the point of view of consumption.

Let us reconsider the 'biography of objects'; the ways in which an object becomes one with the market or with the consumer's identity. It is then relevant to ask, in a society like Mendoza's, which is the focal piece of goods in a personal collection; which is the sign of wealth that summarizes or totalizes a biography. According to Sartre, totalization implies gathering disparate objects to reconcile their contradictions: biography, work, and social standing. Totalizing implies finding an object whose associations will deny the conditions that enabled that a fortune be amassed.

A collection of personal belongings expresses biographical and social experience together with a leap taken by imagination toward identification. What leap is required from imagination so that a given individual – a descendent of a conspicuous Mendoza family – may identify with an object and adopt it, not as a banner of his middle-class aspirations, but of his real achievements as a lawyer, a physician, an intellectual, or a member of a group of 'cultivated people'?

The object objectivizes a productive career, transforming it by invoking a technical-and-aesthetic realm whose dialectics denies objective conditions, technical processes, and sensorial qualities of the labor process.

Alfred Gell studied the function of a TV set in a hut inhabited by Sri Lanka fishermen. As there is no electricity, to the Western eye and mind the object is utterly useless. However, in this context, the set is decorative and confers status on the owners; hence a leap taken by imagination.

In the same way, ownership of an art work in Europe denies and transcends the real world, in a process through which what is invaluable about the object turns it into a fetish whose valuation exceeds the usual ways in which goods are priced. Hence the extravagant prices, which both exceed and confirm mercantile logic by supporting themselves on socially constructed and consented mythologization processes. A work of art is worth possessing not so much because of the work itself as because of the prestige added to the possessor. Such prestige comes from the place of the author in his/her field, the signature as a sign of origin (as stated by Benjamin and, later on, by Baudrillard), its position in Art History, the critics' opinion about the work, as Hadjinicolau would say, and so much more. Owning a Courbet or a Cézanne is not just about possession but about knowing what you possess, as confirmed by the anecdote on Menghi's painting in Chapter 2 of this work.

How did a work of art function in Mendoza? In my view, it is clearly not the kind of consumption that may reinforce class habits in the way Bourdieu sees it, since there is no Frenchified bourgeoisie in the place. Then, could it perhaps have functioned as a reckless mode of consumption fighting against the boundaries of the known world? Was it a creative act contrasting with the obsessional conservatism of the old and the new rich?

Consumers' Dilemmas

No class *habitus* entitles anyone's consumption of art, as existing socialization criteria entitle people to consume objects such as magazines, books, and handicrafts, and to relate to 'valuable' objects in a 'conjuring-oriented' way.

Prestige does not come as a sign of distinction transmitted by the objected; rather, the acquisition of objects relates to non-material relations of interchange among individuals. In my search to reconstruct the networks of meaning woven around objects, I asked three people, whom I chose because of their prestigious ancestry, to describe objects that their grandparents deemed valuable. My odd request responded to the fact that the 60s witnessed the advent of an era following the agony of a dying world, the world of 'gaucho honorableness', whose objects can tell of the reigning imaginary.

Case 1. Mrs. A's ancestors took part in the foundation of Mendoza. Her farthest-reaching ancestor arrived in the area as a member of the expedition led by Pedro del Castillo (16th Century) and married a Huarpe princess. Legitimate Spanish-and-Aboriginal lineage, indisputable crest, and regional aristocracy. She listed the following objects:

- A wooden statuette of the Virgin, with mobile arms.
- A candelabra from Alto Peru (from the times of the Conquest).
- A 1689 painting of a wedding signed by a French artist.
- A painting of a Moor riding a white horse
- Oil lamps with lampshades (Supposed to have been in the family's Tupungato country estate)
- Chandeliers: a copper one brought from Spain, and others from Czechoslovakia.
- Manila shawls (about 200 years old)
- Furniture: carved walnut canopied beds; olive and ebony beds.
- An RCA gramophone on a stand
- English china.
- Chests, silver boxes, cigarette cases.
- Peruvian textiles and ponchos (described as 'mystic')
- A Spanish silk embroidered tobacco pouch.
- Silver ewers.
- Silver toiletry sets (hair brushes and hand mirrors) for the dresser. They were customary family memento gifts for birthdays and weddings.
- Jewels: topazes, diamond and sapphire brooches.
- Pearl rosaries (The women of the family carried them at their weddings and passed them on to the next bride)
- Pill boxes, other little boxes, beveled-edged mirrors.
- Lalique Art Decó lamps (red and blue) "You saw a crystal sculpture and it turned out to be a lamp with gold and silver fillets".
- A cousin kept the paintings by Carlos Reyes, an important water colorist of the 40s.

> If you decide to sell any of this, nobody will pay a fair price. That's why they used to ask for things from granma's home when they got married [verbal testimonial].

As a corollary of her enumeration of objects of the past that lived in her memory, her last remark outlines a past hovering over the present, recalling the framework within which a privileged sector of the population built their imaginary. The rationality of such construction goes beyond trivialization in terms of 'taste'.

Case 2. The repertoire was stored in the mind of Mrs. B , whose family belonged in the circles that ruled the province in the old days. Her grandfather's brother was a highly reputed painter, and her great-grandfather, the first to settle down in Mendoza, was a Chilean consul married to a painter's daughter who arrived in Mendoza about the times when national organization was ongoing. Her great-grandfather's brother was the first Mendoza novelist. He narrated the story of the 1861 earthquake. She made it clear that her grandfather and his brother the painter were not on speaking terms.

- A grand piano.
- Gramophones and collections of operas.
- Colonial style Spanish furniture, very old, *not French.*
- Late 19th Century Spanish paintings.
- A Mendoza Koek-Koek.
- Art-nouveau French etchings.
- Huge tables, dark chairs
- Many paintings by her great-uncle Rafael.
- The vogue was not very European. It was a very old house with a veranda, colored window-panes and flowered curtains[verbal testimonial].

The remark laid emphasis on the 'simplicity' of the house, which was obviously luxurious by local standards. Mrs. B toned down the fact by mentioning the 'flowered curtains' that might be found in any average home, and in so doing stressed her Spaniard-and-Aboriginal lineage, in consonance with the unassuming characteristics also adopted by literature. It was a silent struggle against pro-foreign fashions; she said 'not French', meaning there was nothing bombastic or recherché about a family that had chosen to be cultivated.

Case 3. Mrs. C, who descended from a kinswoman of San Martín's on her mother's side. Her great-great-great-grandchild had been Merceditas'(daughter to our greatest national hero) godmother. Her mother came from one of the most illustrious families in Mendoza and her father from a powerful family that had settled down in the neighboring province of San Juan in the 17th Century. Mrs. C stated that by the time her parents married, her mother only had her name left to show, for the family fortune had been squandered by her grandfather. Therefore, her present possessions had been wedding presents given to her parents and 'a few' things that had survived her grandfather's spending spree.

- San Martín's wrought silver card holder, presented by the hero to his kinswoman Josefa Álvarez de Delgado as a souvenir from Alto Peru.
- Two silver candelabra – "I realized after seeing them in a magazine".
- Bronze lamps – "kerosene ones; my parents had them converted".
- Ivory pieces, a collection of ivories – "It's so embarrassing, poor elephants, I wouldn't buy that, come on,for heaven's sake!".
- A desk inlaid with wood.
- China, wedding presents, and other china objects we bought in our trips.

To my informant, the only 'priceless' object was the card holder. She was totally indifferent to objects with only a 'material' value, of which she had plenty more even though she omitted to mention them. Intentionally or not, she forgot about them. Her support of progressive and popular movements made her repudiate her 'patrician' ancestors, of whom she does not think much.

In all three cases, emotional value prevailed over other considerations and marked that their owners belonged to an elite insofar as the objects told the story of their lineage. Although only two of the ladies were relate by blood to visual artists, they casually mentioned paintings among their cherished objects, never at the head of the list or as a precious possession.

Risky Tours: Art Galleries

It was possible to reconstruct the history of art galleries from hard data coming two sources: a paper submitted by Marta Gomez de Rodriguez Britos at a conference led me to read her book *Las galerías de Mendoza*, in which she makes a detailed description of exhibition places until 1985. I cross-checked her information with the data I had collected about the periods under study. Thus I was able to locate the art galleries, the names of the owners, and it was easy for me to infer the roles of the social actors thanks to my knowledge of the social entourage.

Obtaining verbal testimonials was a matter of chance, of little hints that led to others. I had the privilege of making the acquaintance of Dr. Patiño Correa when I was doing my Master's Course in Latin American Art.[3] During an exhibition, we talked about what seemed to obsess us both: the construction of an art market for Mendoza artists. In the course of that conversation he told about an initiative that he had managed to start: an art gallery at the Attorneys' Association and a loan to buy works through the Forensic Cash On Hand. I praised and reported these activities, so typical of his enthusiasm, on the pages of the newspaper for which I work, so that they might encourage similar actions in other areas of the country. Unfortunately, his death thwarted the initiative, as so often happens when institutional responsibility depends on the drive and will of only one individual.

My professional contacts as a journalist snowballed me toward people I regard as key informants. I met Suzette Kaiser, Patiño Correa's beloved fellow-adventurer, now his widow, at an exhibition opening. We talked about current projects, and the past inevitably came up. Then and there I decided that she and her memories deserved special attention. I suggested paying her a visit and recording her valuable memories for the sake of the research I was planning to do. Far from objecting to it, she was most agreeable to the idea.

I reached another informant, whom I will call Don Luis, through some articles about artists who had held exhibitions at the Rubinstein Art Gallery. Painter Pascual Marquet instructed me how to find his former marchand.

Looking for the Provincial Art Act I came across Pedro Zalazar, who was connected to the Legislature; talking to him I discovered that he was the very same person whose name appeared as an exhibitor in catalogues of the 60s. His excellent disposition and long career in cultural management contributed rich hues to the research.

[3] At UNCuyo School of Arts and Design (1998-2000).

He knew about Proteo and the Sobisch's exile. Years before, he had even engaged in conversation with their son, who has followed into his father's footsteps in Barcelona. Chance stretched out its hand to me once again: my cousin Lucy was a friend of Ninín's sister, and sent me word that Ninín had come to Mendoza on family affairs.

In my view, this seemingly fortuitous network of encounters find their explanation in my contextual knowledge of the field in my double capacity as a journalist and curator. On thinking about all this, a phrase by Newton recurrently crosses my mind: when I spoke of my good luck, a friend hinted, quoting Newton, that *chance speaks to minds that keep alert.*

I am bound to believe this is so, for in trying to make the city talk to me, seeking the eloquence of daily things, my interest has kept me on my toes, and I have tried to materialize my findings through interviews to the protagonists of those particular art galleries. Still, the trouble with letting people have their say is that reality and imagination may mingle in discourse.

You set out to grasp the layers of meaning under the surface of action and speech. How to articulate the many senses that individuals attribute to their practices with the social and cultural restraints with which the milieu establishes a meaning for each fact, when the actors themselves are ignorant of these meanings?

During this adventure on the blurred boundaries between economic anthropology and socially, I was guided by the printed press. They left traces that outlined the figure of 'the cultural hero', he who ventures into the unknown with his will as his only weapon. Such risky journeys had been undertaken by men and women willing to risk their money on an Art Gallery.

The narrative that the interviews compose explain their reasons, experiences, and the social values that drove them to choose this path. I have selected paradigmatic cases, in which differences and coincidences are equally striking.[4]

I shall first refer the experiences of de Suzette Kaiser, art dealer Patiño Correa's widow. The second report was provided by Pedro Zalazar, a member of *Grupo Plástico Numen* who organized a gallery for the group to exhibit and sell their works. The third interviewee used to work at one of longest-lasting art galleries in Mendoza.[5] The fourth case bears some similarities with the other three, but is different in a number of ways: my informant was Marta Migliavaca, Ninín, Enrique Sobisch's widow. Her husband was a painter who entered the unknown territory of art gallery activity led by the hand of an international chain of art galleries.

Regarding the places where the interviews were conducted, the women preferred their own places. Boutique received me in her boutique, and Marta in the living-room of her

[4] Para ello conté con la ayuda de una socióloga, Valeria Di Costa, ya que la frecuentación amistosa con quienes habrían de actuar como "informantes", hacía que la conversación terminara tomando otros rumbos, ajenos al interés de la investigación.

[5] Este informante nos pidió reservas sobre su nombre y por ello lo bauticé a los efectos como Don Luis y la entrevista fue telefónica.

home, surrounded by her dearest objects, which she generously shared with me. The men preferred the impersonal conviviality of a bar.

The questions were meant to guide the interviewees through the stories of their respective enterprises to reach more difficult issues such as funding, pricing policies, clients and relationships with their competitors.

A Bold Couple and Their Undertaking to 'Cultivate' Mendoza

The Patiño Correas, a young wealthy lawyer and a professor of Letters, seemed to have set themselves the goal of widening the narrow limits of common sense and break with the established rules. The story of three successive art galleries – *Spilimbergo*, *Patiño Correa*, *Tres* – began in 1963 and continued up to the early years of the military dictatorship. We shall explore them as a unit, because this was the way in which they viewed their undertaking, and also because after the temporal limits of this work, economic inertia kept them going, regardless of political avatars, until the military regime drained their possibilities. 'Bearded Cloy' and 'Beautiful Suzzette' – for thus the media called them – were a couple that instilled their dynamics into Mendoza culture. Their activities were gladly recorded by the publications of the times, both provincial and national in such cases as *Panorama*, *Confirmado*, and *Vosotras* magazines as well as in Mendoza's bulletins. Their tour of art galleries in their youth, an activity that such a conservative environment found risky and weird, naturally gave rise to gossip, ranging from society articles that commented on lady's wear to more reflexive analyses about the exhibitions they staged.

> It would be only fair to say that, at my arrival, the whole of *Mendoza's 'non-official' culture flourished in the art galleries*. The art exhibited in them *was the latest thing, what broke the rules*, and that you would not have found landscapes, flowers, *or the type of ornament that arouses the hesitant question, "Is this meant for the living-room?" No.* Everything was stongly connected with musicians, writers, and poetry, so from the names given to the exhibitions it could be seen that the connections were not random and that the plan contemplated a cultural center rather than just an exhibition space.[6]

It would be logical to assume that, whatever goods are sold, enterprises expect to make profit.

> *Of course not… profit was out of the question* (emphatically)… think that my husband was a newly graduated lawyer who had to earn a living as such here… just imagine… art galleries have always been a most expensive hobby! (she laughs) The sales were mostly a way to *CULTIVATE MENDOZA* and also *to help artists*. We charged 30 per

[6] Todos los destacados son míos, salvo advertencia de pertenecer a un tono especial del informante. La intención es ir poniendo en evidencia las isotopías.

> cent on the price of a painting when it was sold, but if you reckoned how much you spent on the rent, the employee, the catalogues, maintenance, the *vernisagge*, the wine, the electricity, the glasses, the taxes, the amount of money spent was much higher than you could get from *a little painting sold in monthly installments* to some hard-up friend, just because he was a friend and might end up not paying the installments. When they set up the second art gallery, *the overheads were much higher*, because they wanted to take a more businesslike approach, *but the difficulties of selling was always the same*, always the same. The third attempt was aimed at taking advantage of the free space in the frame workshop, and in fact they bought the workshop because her husband spent a lot time accompanying artists to have their paintings framed… it was a lot of work, because we also had to attend *vernissages* and openings every Friday at a different art gallery, and they had to take care of everything. It was exhausting.

As we can see, profit was not entirely out of the picture, and it had been foreseen through decisions such as the percentage discounted from the sales price of paintings. Then, during the course of the interview, the subject of special fairs cropped up, with their displays of handicrafts, ceramics, jewels made from beaten plate , small enamel sculptures, "those crazy little things Roberto used to make with iron scraps" which sold easily. She very timidly, almost ashamed of it, also spoke of another strategy related to their letting the premises:

> …Yes, that's right; toward the end we let the premises in summer, as if to keep the illusion that we were holding on to the art gallery. *Like letting the hall for exhibitions*, but near the end, and on very few occasions.

Several 'art goods' were said to sell very well, in contrast with the statement of 'one little painting a month, paid in installments'. "The prices of Alonso's and Sobisch's drawings were quite all right", as were the first Pardos. Further income came from

> Oh, yes; *the copies*. The reproductions *signed* and touched up by the artists were important…but the artist would touch them up, laid a few strokes of paint on them…they all carried something of the artist, *they were signed* and numbered, and underneath there was a poem especially made for each particular work. I don't know of the painting inspired the poem or if it was the other about, but anyway the poem was also *signed* by the artist. That was something very important for Argentinean art… *semi, semi-originals,* right? And they did sell.
>
> For a long time we had books of poems or short stories by Mendoza and other Argentinean authors, in *signed* editions made by themselves. Each edition was *signed*. So there were *lots of works,* in books that *sold*.

Here the ideological tension was very strong. On the one hand, there were *the copies* (etching or printing techniques), regarded as minor works, less valuable because they were reproducible, so to lift them out of their ontological inferiority the artist *touched them up*, leaving his imprint on them, and then he *signed* them. The issue of the signature was practically an obsession. The signature made them respectable, cleared its ignoble copy status, and turned them into *semi-originals*. Besides, these copies *sold well*. But she admitted this very reluctantly. The cult of etchings, as I stated in Chapter 2.

This intense, most interesting conversation with Suzette left something floating in the air, so we scheduled a second interview to discuss the notion of "To cultivate Mendoza", something that appears to be an ideologeme of the times. When I asked her what strategies they had devised to achieve their objective, she was somehow caught unawares, with that characteristic glamour of hers:

> Well, "To Cultivate Mendoza" is a good way of putting it, as really, the creation of the art galleries, and keeping them up for so long was aimed at *changing the notion of, well, let's say the notion of acquisition* here in Mendoza, you see? And to make them adopt the side of culture, to help culture with something as active as these art galleries were. I cannot speak of any special strategy, I gather the indispensable thing to do was to keep the art gallery going, to come out in the papers, to get the critics interested, to propose interesting things, to propose THE NEW, THE DIFFERENT, THE UNCONVENTIONAL, that was what art galleries have always been about, to keep them open and try for people to visit them. *That people visited them was enough*. In some way, art galleries always needed to sell in order to support themselves, of course, besides the fact that *selling also meant making Mendoza people acquire art*, that was one of the purposes, see, *to bring art to the homes*. To persuade people to invest in art and culture. That's why we offered installments; as I have said already, we did everything within our power.

Suzette's words transpire a particular notion that subverts the objectives of a business company. In this case, the goal is *'to cultivate'*, selling is the means to this end, and if there are no sales, *"that people visited them* [the exhibitions] *was enough*". From the point of view of symbolic consumption, attendance is equivalent to consumption for an unusual product, the *new, different, unconventional* product that the art gallery takes pride in. Her risky journey includes 'banned publications', like Rodolfo Braceli's *Pautas Eneras*, whose first edition was confiscated, but that ended being sold there. It was also a way to make a difference, of constituting a different 'we', a daring step, brushing on the forbidden with the self-permission of their spirited, anti-establishment youth that did not acknowledge there was such thing as competition.

> …We *never dealt in conventional art.* We *never* had landscapes, flowers, *the kind of painting* that matches the decoration of a living-room, particularly in those houses twenty or thirty ago (…)

> …No, certainly not! We didn't have any contact. It's nonsense, I wouldn't do it now, but in those years it meant serious competition.

Seen as business, it is so amateurish that the owners never thought of training an art expert and gifted salesman, the typical marchand one expects to find at an art gallery. There was enthusiasm, the wish to make others enthusiastic about the idea, and some 'cute pretty young girls' who loved art and needed a job.

> But that was a long way from devising a strategy. We wouldn't have known even how to convey it.

Still, the kind of mischief common to all times and all marchands was afoot. For example:

> Well… sometimes we chose a painting for someone, dropped it at his place, and asked him to keep it for a time. How can I explain this? It was meant to see if the person established some kind of connection with the work. Usually these people finally kept the painting. Mind you, this is how we lost quite a few, because we either forgot they were on loan or failed to fetch them back…

Art dealers, whether or not they work in a conventional way, take the names of their clients and the Prices they collected to their grave, even when the art gallery has long ceased to exist and many of the clients have passed away. Suzette was no exception. This is the most intricate section of the labyrinthine bazaar economy. Not even the most talkative art dealer will talk about this. The most they do is give a very vague idea about the issue, such as

> Our clients were not rich, traditional Mendoza families. There were many professionals. Of course, our friends felt bound to buy…

Thus the gentlemanly 'most expensive hobby' was safe from a peeping eye into the secrets of the 'art market'. Suzette's finding of six folders holding documentation of the last activities before closing down provided a clue to the desired information. The documents speak of an organization focused on newspaper articles, catalogues, artists CVs, correspondence – especially with artists – and a few figures indicating the prices of the works. The correspondence shows the difficulties of complying with payments because of the irresponsibility of friends who bought works and then forgot to pay the installments. In a letter addressed to Enrique Sobisch, Cloy Patiño confides him that "regarding sales, everything is fine, but when it comes to payments it's a real problem, and it leaves me in an awkward situation, because I necessarily will fail someone". By that time, Sobisch had gone back to his occupation, lived in Buenos Aires, and held a relaxed personal and business relationship with the art dealer. This can be inferred from the filed correspondence and from the newspaper arti-

cles that mention his frequent trips to the province. Numerous articles show the importance attributed to the art gallery, and of the owners' contacts with many publications, some of which reached the whole country, as was the case with *Panorama*, *Gente*, and *Vosotras* magazines. Some other local publications dedicated it insubstantial, frivolous articles, but these still mattered for the purpose of dissemination, and they also pictured the social environment, emphasizing the attire of the attending ladies, and describing Suzette's miniskirts and other women's minks. These findings confirmed the hypotheses.

Numen: The Art Gallery As a Manner of Constitution of 'We' Artists

Pedro Zalazar, a painter, a writer, and a Master in Cultural Policies, has been working on visual arts, literature and music for the last forty years. He was a member of the already mentioned *Grupo Plástico Numen*, and this is his story:

> *Grupo Plástico Numen* was formed in 1963 by students attending different courses at the Escuela Provincial de Bellas Artes. I think this was when the idea came up… the idea of forming a group… at the beginning it was about *being friends*. Those of us who were closer; we formed the group without… let's say… without feeling in a particular way about some movement in the visual arts. It was just *a gathering of wills*; each of us expressed his or her personal view about the visual arts. (…)
>
> (…) When we started the group we were between 20 and 30 years old; some may have been over thirty… all of us *middle class people*, the whole lot, you know. I don't remember anyone coming from a rich family or … from the working classes… None of us was actually poor or… upper-middle class, let's say.

After the introduction and the details about the age and class origin of the members, it should be pointed out that the group was composed by students from the Escuela Provincial de Bellas Artes, a remarkable place because of the management capacity of its people, who felt they were artists and behaved as such without qualms. In other words, they held exhibitions, sold their works, competed, set up workshops, or an art gallery, which is exactly what these daring young people did.[7] I inquired into the reasons that had driven them to make this last choice, into why, with the passing of time, a group of artists had decided to open their art gallery in Mendoza.

> We felt the *need*… we held exhibitions in the art galleries that were available… apart from the halls we got when they were free… There was Gimenez Art Gallery, D'Elía Art Gallery. Well… the idea came up the way *things happen among friends* why don't we open our own art gallery? And we did, in 1967: we rented a basement… and we

[7] Ya vimos más atrás la reconvención de que fue objeto Carlos Alonso, cuando como alumno de la universidad, se le ocurrió exponer individualmente. Esto marca una diferencia notable entre las instituciones educativas.

> set up our own art gallery, which lasted for two years. Of course, every member of the group held an exhibition… but Ok, it lasted… but anyway, it lasted… and we took turns at it and when someone wanted to hold an exhibition, they did.
>
> (…) We didn't find it hard to keep… not at all… It's like we now 20 people shared the rent of two offices… but it wasn't a burden, no… it was something like – how can I put it? – 5 pesos each. It wasn't a huge expense. As usual, what cost the most was the organization of the exhibitions; that is, the catalogues, and in those times there were patrons. I must absolutely name Gildo D'Acurzzio.

Contradictory as it may sound, the 'anarchic organization' lay on the will of these young people who had formed a co-operative because of a lack institutional spaces where to exhibit their works. The strong bond created by friendship exceeded all organizational models. The experience of having staged exhibitions in other places was enough for them. It came down to getting the walls and the lighting ready, and to hang up the paintings.

> Speeches were unnecessary. That's why I lay so much emphasis on *friendship*, because even the ones that joined us later… beyond their artistic qualities, the important thing was that we *all got on swell as human beings*. Sarelli chaired the Visual Artists' Society and I was Secretary of Culture. We Argentineans have – I mean – *codes of friendship*. There are things that we don't argue about. When you are with your group of belonging, you don't bring in political or religious debate… but not because you don't care about these things, some things are implicit. (…) what *matters here is the work in itself*, and the fact that you *share a goal.* It would be great to have that in our current society, right?

As Basque hermeneutist Ortiz Osés would say, this informant privileged "emotional reason" over any other interest. Some things were simply not discussed, and one of the things that were not discussed were prices.

> *No*… each artist set a price on his work, there were *no* constraints, *nor did we look to see what prices the others set* to decide ours. *No! There was never that kind of trouble. We didn't even think of the money.*
>
> *I don't remember,* I think I would… I'm not pally with the German yet.[8] *I don't remember*… I think that we set a price on the works depending on what we thought, let's say, quote-unquote, a fair price for the work, right? At that moment we didn't think of it as value *either*, let's say… *we didn't have it in us to say that we were going*

[8] Se refiere al Mal de Alzheimer, un chiste popular que hace referencia al médico alemán que da su nombre a la enfermedad. Popularmente "andar con el alemán" es incurrir en variados olvidos, aunque la enfermedad en sí es mucho más grave que eso.

> *to live on our art*, because *it wasn't like that.* Everybody worked at something else, *no-one lived on art…*

The denial was categorical and repeated several times. But for moments something started taking shape:

> You mean keeping a family on what we got from the sales? No, no… *although in those times sales were better than now, above all in certain places*, it was an odd thing. The General Alvear jurisdiction, for example. But no… no… no… it wasn't like that in those years, and I guess it didn't change later, except for… honorable exceptions …. May be Antonio Sarelli, no doubt, who must've done well. Like every civil servant he has a State pension. No, I don't know… impossible… In Argentina *you need to live in Buenos Aires*. Except performers in symphony orchestras, who collect a salary. I have known them in person, but no.. impossible.
>
> (…)No, because… in those times sales were better. I think that everyone *adapted prices* to what they reckoned people might be ready to pay, and I guess that at that time *most prices kept low*, I don't remember how much each of us charged for our works… I would remember, though, if there had been great differences. *More middle class people bought our works*. Moreover, we .. *sold in installments.* (…) *It was more important to make our work known*… to exhibit it in other provinces, and abroad. The actual significance of the group was that it reached international level, not just national. We were invited by Chile, Brazil, the United States, Europe (…)
>
> (…) Latin America is not an art market. But interchange was important, and *so was to make our work known in other countries*…

In spite of the repeated denials, a new ingredient seeped through. The middle class bought their works. They adjusted the prices, and sold in installments. Regarding the position of Antonio Sarelli in the public administration, the fact is that he began to teach at the Escuela Provincial de Bellas Artes, from which he had graduated and from where he retired as Dean. Other members of the group also taught at the same School and retired honorably: José Scacco, Angel Gil, Alfredo Severino, José Martí, and Roberto Barroso. Besides, they all taught privately in workshops, one way of living on art that is not taken into account at the time of making the final balance, and that goes beyond a job in the public education system. The only one that Zalazar admitted as having had a job related to art was Segundo Peralta, who worked at the Municipal Museum of Modern Art.

The efforts of the group – at least from the discourse – were focused on dissemination, which did not prevent them from finding sales strategies.

> … most of us painted, and of course drew. (…)Firstly, because of the problems of transporting the works, and then because of the frightful complications of taking

> visual works out of the country; there's a law against that … perhaps from this point of view *there were more sales of paintings, drawings, and etchings than of sculptures*. (…) *Silkprints also sold well*. With Segundo Peralta we dealt with a place that bought a whole edition of 1,000 silkprints to distribute among its clients, and then we had a lot of work, but that came after the 60s, in *arts applied to architecture. We sold well and in large numbers*. Oh, there were companies… and then our architect friends. Art was much applied to architecture. Then we did work a lot, and they paid us well too. On average, we suddenly could earn 20,000 dollars in one month.
>
> Peralta and I went to General Alvear and I sold seven paintings and he sold other seven… Well, we sold in installments, but… there we sold more than in any other part of the province… we could sell privately to people we knew and to architects who refurbished houses and… as they knew us, they recommended our works (…)

Little by little, as the conversation warmed up, there emerged the most interesting memories of the several alternatives that do not seem to belong in the 'art market' but that implied a vital way of earning a living, rounding off an income that enabled them to spend on things that had little to do with daily living and much with various investments:

> Segundo Peralta *bought an apartment*… I traveled round Latin America… Others must have invested in real estate; it never crossed my mind to ask them how they spent their money (laughter). I say that apart from being spiritual goods, these are *material goods*, because *getting to know other cultures* gave a vision of… Latin American art. So, the fact of having the opportunity to see works… You don't find this kind of wealth in books.
>
> (…) I was *investing apart from* the fact that I realized there was a need for… *Latin American integration,* and I saw this when I was very young (…)

By means of metaphors, my informant refers to both current material and spiritual values. In his experience, the journey was not imaginary, though it comprised identical epic components, since he regarded it as a quest for knowledge. His balance was *material wealth* (which I can see), and one that *you cant find in books*. If we add the transcendental mission of *Latin American integration*, it had the characteristics of an initiation ritual.

A hero's peripeteia always proves fascinating, but we went back to more uncomfortable, down-to-earth issues and resumed the exchange on the art gallery to inquire into the viewpoints other interviewees had spoken about, such as differentiation strategies, inaugurations, and clients.

> I think we *started a very interesting process* at that time because… in a way, the Escuela de Arte de la Provincia and the Escuela de Arte de la Universidad competed with each other. In fact, we began to establish a relationship … He was our friend until

> sculptor Ricardo Marino passed away. We started an *interchange and to feel closer*. Up to that moment we hadn't had much contact. The differences were too big … let's say, differences in the curricula. The university had a lot of theoretical subjects and 7 workshop hours a week, and we had few theoretical subjects and 25 workshop hours a week. *There were many more possibilities for the visual arts in the Escuela Provincial*, in the workshops, right?

As to differentiating the art gallery, their objective didn't differ much from Suzette's: to disseminate our art, to make it known…

> Look, I think it was a matter of hard work… I… always was the secretary and drafted the letters, waited until some civil servant agreed to talk to me, the red tape you have to face everywhere, let's say, and go back again and again, and insist… I still have the ability to do that. But *no sales strategies, no*… except for the exhibitions… *having the right connections*… it was also about the quality of the group. (…) I can't recall another such large group of visual artists in the country. (…) Yes, the strategy was to exhibit our works, to make ourselves known, we held lots of exhibitions, about 160, between the collectives and the individual ones. An impressive number, wouldn't you say?

Pedro says 'no' and 'yes'; he agrees that there were possibilities, points out the bonds between architecture and the visual arts, the importance of connections and pressure on government agencies, but immediately denies that there was a strategy. From his representations of the times, it was a world of friends, of personal relationships among people who upheld the same views at a special moment when there good opportunities to sell together with a relative bonanza.

Regarding their relations with the press,

> Well, I think it depended on who was in and on the particular means of communication. I think the *Los Andes* newspaper was very important, Antonio Di Benedetto, well, … he was a writer too… so he was part of the milieu… his receptivity to this… EVERTHING WAS ABOUT PERSONAL RELATIONSHIPS; if you had a good relationship with the journalist in charge, you got your article.

Several elements can be inferred from the above quotes: the union and integration among artists, which was not usual and which made better achievement possible. Pedro's ability to wait as long as was necessary until he wrenched the much-wanted sponsorship from public servants was a manner of social division of labor which resulted in recognition, the foundation stone of a market of symbolic goods. Architects offered work possibilities in the field of

applied arts and silkprints, the little poor sisters of paintings, considered of secondary value because they were copies, made good business gifts for entrepreneurs.

The issue of personal relationships is equally important. This also yielded several types of fruit, for it permitted dissemination of the information and a more political objective that involved getting the State and its officials to sponsor exhibitions, trips, and referrals to move toward the desired Latin American integration.

A '10 cm Longer Car'

Chapter 5 offered some details about the history of the Rubinstein Art Gallery. In this respect, the interviewee was not the owner, but the person in charge of sales. He views himself as a salesman, and contributed as such, from an obscure place and through a construction made from outside the real or imaginary belonging in the field. This is why his glance entails other assumptions about the 'right' place for art and artists when it came to sell the elusive goods.

> It practically happened by chance. The Rubinsteins always came to Mendoza on vacation; they were in the real estate business…and they saw the premises… and as it suited their needs, they bought it right away. That was they way things used to be done. They were a married couple… Jews, *they knew about business*, very well-to-do people. In winter they would come to Mendoza and in summer they did business on the coast. When they sold out, engineer Giol bought the place for his wife and called it *Genesy* after her. But I was in charge. They kept in touch with the Rubinsteins.
>
> (…) The Rubinsteins already had an art gallery in Mar del Plata… They realized that Mendoza had not been exploited, *there were no experts* and *a lot of artists in need of exhibition spaces*… Besides, they were opening a new possibility for artists *who exhibited in the other gallery*, they could rotate the exhibitions… So we had people coming from different places… important artists… like Basaldúa, Presas…
>
> Objectives? In my opinion, to indulge themselves, although it is said that *you don't make money out of art*. At least they *tried not to lose money* and that's why they tried to please the public… this place *always exhibited figurative art,* which sells better. It also contributed to culture; when the great ones came over there were lectures.
>
> (…) Landscapes, flowers, paintings depicting children, *peaceful sights*, things that inspire tenderness… *who wants to shock guests sitting in the living-room?* I'm sure some things are great quality, but they belong in a museum… People don't want them at home, *people want to enjoy things*, indulge themselves in something they can admire, something that connects them with beauty, that reminds them of something else…
>
> (…) Basically, *the paintings were bought for private homes*, to decorate a living-room… on an architect's advice… or on ours… also wedding *gifts*… offices, or some professional. Perhaps because of the kind of works we sold; ceramics make great gifts, and there were very beautiful things… vases, vessels, dolls.

This sounds like the voice of common sense. The informant is neither an artist nor an art dealer; he is a salesman. He viewed his job at the art gallery as a sales job rather than as a heroic mission. He is Sancho among a bunch of Quixotes. He speaks about *business*, something the Rubinsteins handled very well indeed, since they were experienced, successful entrepreneurs. Their contribution to culture stemmed from their ability to do business. It was for real: the news attest to the number of Mendoza artists who exhibited their works in Mar del Plata and Buenos Aires thanks to the circuit organized by the Rubinsteins. While they did not brag about making fortunes, they did not complain either. They sold. According to the interviewee, their success was due to their acceptance of the general taste: figurative, understandable, pleasant, saleable art. Since the purpose was to sell, there was no reason to go against the grain.

Even though my informant did not say so, the well-known artists he remembers having seen at the art-gallery were members of the La Boca group (from the names recorded by the press) and of the Littoral group. The exclusive offer of figurative art is in ideological agreement with the legacy of Quinquela Martín as it can be seen at the Museo de La Boca: "the entrance is forbidden to abstract, stain, and brand painters", this place is exclusive of Argentinean figurative masters.[9]

> (…) Yes… *the sales covered the expenses*… it could be said that the place financed itself… no, it didn't give losses either… let's say not large profits… but there were the *stored paintings*… it might be considered *an investment*.
> (…) There were many collectives; individual exhibitions were too expensive and *not everyone could afford them*. If they came from other cities they had to pay for transportation. Still, a few individuals exhibitions were held, especially under Genesy.
> (The catalogues) were nothing fancy; just the names of the works and the artists. When the exhibition was individual, there might be a photograph, a biography, and information about other works, but these catalogues *were paid by the artists*.

Rubinstein was not a philanthropic enterprise. Assets and liabilities were book entries, not spiritual mandates. The Rubinsteins provided a service and losses were out of the question: whoever had to pay would pay. However, they had 'a heart'. No artist ever left empty-handed, and Rubinstein invested in works that he could exhibit in other art galleries, where there was a chance that they might sell.

> (…) There were all sorts of things… but our *guidelines were clear*: the art gallery kept a painting… I mean… a work… a sculpture… ceramics… and a percentage of the

[9] Time proved the old La Boca master right. He preserved a place for us to appreciate masters that were ousted by the visual policies of certain managers who rejected pluralism. Because of them, figurative works that were our visual heritage as well were discarded as 'outdated'. They were pushed aside by modernity and protected by Quinquela.

> sales. *Artists exhibit their works to sell*. If they bring their works to an exhibition and sell nothing… it's a slump. …Some sold nothing, so we would choose one or two works and buy them ourselves… so that they didn't leave empty-handed… poor things… *it's awful to leave empty-handed* after having worked so hard. Besides, if you hold a number of exhibitions and don't sell… you lose ground… and grow weary… many have given up… because… when you need to make a living… to keep a family… you know … madness doesn't pay…

The taboo issue – prices – was approached with businesslike common sense. Pricing was not up to the artist, nor was there an appraiser other than the experienced art dealer. Naturally, the artists' expectations did not always match reality, and reality was the path to a place in the market.

> (…) An appraiser? No way! Don Isaac *had an eye* for that… he knew and he advised; remember he dealt in antiques. To make pricing decisions you need to bear in mind what people can afford, *there are pockets, and pockets*… but no-one wants to pay through the nose… least of all people from Mendoza… they are quite *codito*[10]… right? (he laughs)…*caretas* too.
>
> (…) Artists proposed… but there artists and artists.. there those who believed they were Michael Angelo – some still believe it – and that their little piece was worth millions… Others are quite *sensible* and humble, those are the *winners in the long run* … without making any fuss… they make a name for themselves. A painting is supposed to be in a home, right? Which means that people should be able to afford it, but *some just don't get it*… There's no fixing that (he sighs)
>
> (…) Many *artists who came from other places knew what was what*. Then they adjusted their prices, and many here got mad at that, they said we had favorites. Well… yes… we did prefer people with common sense. All artists want to sell their work… there's no fooling me about that… I'm convinced that no-one paints for art's sake… come on… *You just have to see the face of artists that hold an exhibition and sell nothing*…
>
> (…) The locals didn't exhibit much, we had more people from other places… I remember Marquet, Sarelli, they held exhibitions at our place… they were more easy-going and sensible, but others… many of the others *lost all sense of proportion when it came to pricing* and there's no way you can sell then.

An art dealer is a middleman. From his standpoint, he tries to understand both the public and the artist. Selling art is not easy and is related to a society's scale of values:

[10] *Codito* and *careta* are local expressions meaning 'stingy' and 'show-off' respectively.

> (…) Our prices… we tried to have the *right* prices… how else can one sell?… Mendoza was not precisely a booming market, because *the loaded guys would rather have a 10 cm longer car* than spend the difference on a painting.
>
> (…) Quite varied: we got on well with those who came from the Provincial… *they were more easy-going*… there were also people from the workshops … like that lady who painted those beautiful flowers, Titarelli I think her name was… that sold very well… people like beautiful things they can identify. I have nothing against abstract painting, but if it takes a lot of explaining… sorry… it wasn't our line of business. Here the rule was 'you either like it or you don't, *we were no theorists*… nor were the public. Mind you, taste is a matter of fashion, but some standards are universal, there's nothing to be argued for or against… well… it's my opinion… is what you observe through contact with the public, listening to their remarks… here people stayed on chatting, and I drew conclusions… I also like reading…

A particular position and a type of knowledge oscillating between 'lay' humbleness and the force of universal, solid, unquestionable common sense: universal taste rallies round what is saleable. An art gallery counts as a place where art is sold, not as a place where theoretical principles on art should be discussed. Buyers of art consider what is the most profitable investment: 'a 10 cm longer car' or an art work. Common sense unhesitantly indicates that the car option is best.

About other sectors of culture, my informant says:

> Good, very good… writers, journalists, musicians… there was plenty of activity and inaugurations included cultural events. Now… as far as painters are concerned… *the painters' milieu is envious,* they're not open-minded… they're not honest…

The system of values was masterfully defined by my informant through the utterances '*a 10 cm longer car*', *codito* and *careta* applied to the people from Mendoza. Perhaps that was the scale of values upheld by a thriving society whose valuation parameters do not legitimize a society like Bourdieu's.

The remark about ENVY among painters sounds interesting, as it provides a hypothesis of why such hard individual efforts did not achieve success.

Proteo and Political Detachment

Marta Migliavaca (Ninín) outlived her husband, painter Enrique Sobisch, who established the Proteo Art Gallery. She is a teacher and translator of English and lives in Spain. She returned to Mendoza, her native city, because of family affairs, and this is how we had occasion to meet. She was agreeable to sharing her memories, felt moved, and contributed her thoughts from the perspective of a supportive wife who, nevertheless, did not take part in her husband's business. Her glance encompasses the cultural circumstances of the times, and

her viewpoints were both passionate and thrilling. She constructed her narrative from the heroic times, the 'origins' of the field which, in her story, was attached to her husband's professional itinerary.

> After graduating from the Escuela Provincial and the University, he decided… he decided to leave. Here (she shows a roll of film) influences on his painting are still highly noticeable. I suppose that he must have been searching for his own identity, and so…, he decided to travel to Mexico…. see? He took part in… in Frondizi's *political campaign,* in the graphic campaign, I mean. Frondizi promised a fortune to him and other *painters from Mendoza who participated in the campaign*, well,… it's always the same… time passed and… Enrique said, 'I'm off to Mexico', so we grabbed our money and bought… I mean, Enrique bought a ticket to Mexico. One his sisters lived there; she was married to a singer named Daniel Riolobos… A man with a wonderful voice. Well, they had promised Enrique that they would take care of him. On the day of his departure… he was leaving for Mexico that night. In the afternoon there arrived a special messenger with an envelope that had a letter from Frondizi with a free ticket for whatever destination Enrique chose… then the man told me, 'Try to have the passage endorsed to you.' Our two children had already been born, I mean, so that you can picture the circumstances… Well, I left the kids with my mother, traveled to Buenos Aires, lobbied here and there… and finally the ticket was mine … so the children and I traveled to Mexico too. He was the first to arrive and find that the promises… were just promises… then I arrived and… well, I got a job as a librarian. It was nothing to write home about, but it was something. And he headed for the most important newspapers – *Excelsior*, *La Gaceta*, *La Gaceta Cultural* – and once they proposed him to work as an *illustrator… a portrait painter*… They gave him a week to hand in the work. He had a gift for drawing… the work was finished by the next day… they took him on there and then, at the Fondo de Cultura Económica…. He met lots of great people, like… Ezequiel Martínez Estrada… Héctor Tizón… Vicente Rojo, Emmanuel Carballo, that is, there was a group of intellectuals, and he was… so happy!
>
> Well, Mexico shocked him. I mean, a country with aboriginal roots that are so different from our European origins opened his mind to a lot of things. He attended courses on the whole of *precolombine culture, studied typography, traveled*… and his paintings had enormous repercussions, as he was then … let me see… in abstract figuratism… Well … he had very good reviews, and the doors of Mexico DF opened… he was invited to exhibit his paintings at the Museum of Modern Art…no…let me see… it was called… Fine Arts, I think… it was an individual exhibition. In the Tuczó Art Gallery, in Genoa,… very important places… there was also another one… World Contributions to Mexican Painting. He was invited to the United States, and it is obvious that every man keeps his own pace, because *he wouldn't stay*

> *in Mexico, in spite of his success*. He didn't want to stay… I don't know, I think… there must have been internal reasons that made him come back. So he *stayed for two years and came back here… with quite an important background.* And the first thing he did was to establish the Proteo Art Gallery.

I discovered Enrique Sobisch's career path through his follow-up by the *Los Andes* newspaper, and feel bound to say I found it to be a model epic. He went through each of the stages: disappointment, the journey, the obstacles on the way, triumph, recognition of his worth and a hopeful return with a background of dazzling situations, and the revelation of a newly-discovered world that he was eager to transmit. To do so, he entered the chain of the Proteo Art Galleries, as a way to establish a continuity between the new world and his own land. Through his friend Antonio Di Benedetto, the newspaper gave him ample coverage, thus expanding his exalted views.

> (…)The drive he brought from Mexico, the Proteo Art Gallery… the connection he kept with that art gallery… the promise that the artistic aspects would become significant in Mendoza… (because) there was an important art movement. Then, with incredible enthusiasm, he rented a place in the Tonsa Shopping Arcade, that's right, and there he started collective exhibitions, and then individual ones. I'd say he made *mighty effort*… because there were other art galleries already… with a reputation, and *they did not collect fees from artists*, they invited them to bring their paintings, right? *But they kept works for themselves.* This how the existing collections were made, isn't it? In Mendoza… well… *but Enrique didn't want this* nor did he want to charge the artists. Besides, *painters weren't… well.. have never been*… (she laughs) then he… worked so hard. When he realized that *the art gallery was not doing well* he started to offer courses, lectures, talks… It gave him a lot of joy, but he also faced many hard situations… as he ran the art gallery.

The hero's problems started from a notion that was so contradictory as it was utopian: he established an art gallery in the most powerful and modern commercial center of the times, but refused to charge for exhibition space or to keep a part of the works. At the same time he took upon himself to pay the overheads in addition of the printing and mailing of invitations and the *vernissage.* He could not afford to have catalogues printed, and artists didn't print them either. His omnipotence drove him to struggle harder in order to keep his undertaking running. His detachment from the economic aspects involved stood for a political statement, an insurmountable distance for his own values:

> (…) *Absolutely everything was on Sobisch.* Regarding his own paintings, Enrique had adopted a *political position*: he thought that *the work had to catch on*, it just had to catch on, right? And *the cheaper it was the sooner it would catch on*, that is to say that

he never charged much for his paintings, contrary to what I believe, because an artist gives everything in a painting and there is a very long story behind each painting and so it should be respected from an economic point of view as well. That's the way I see it.

In Mendoza, yes… that's right… we even got some perks we didn't expect, at least he didn't expect them… and he would say… it was then that he changed… when… *he began to do exceedingly well here* in Mendoza, he said, '*this is no good* to my painting, I'm off to Buenos Aires… we're off to Buenos Aires", I mean… I dare say, I don't know if he was *dodging success* or was… afraid of success… I don't know… he never told me… but he didn't …

(…)Yes, that's right. He left Mendoza because he didn't… because… he was doing well, we had bought a car. And I think that to him it meant… I think he was… *the last bohemian* a bohemian painter, I mean. Look, his last painting was *A Tribute to Utopia*, he exhibited it at the Gran Palais, that is *he was always a utopist,* always… Listen, it's wrong of me to talk about him like this, because it seems as if I were … let me see… singing his praises… I know I lived with a great man, in that sense, yes.

(…) Regarding other painters, *they were free to name their price*.

(…)No, they were never high… Let me tell you this… *it was a campaign to defend art*… a true campaign to defend art, that art gallery of his…

Proteo was, then, an art gallery with a political position regarding art. That's why Sobisch made such efforts to bring art to everybody and escaped from bourgeois rules of success for the sake of his romantic ideals. He did not flee obstacles, defeat, or impediments. But success made him change course.

When asked about the price of a work and a teacher's salary, my interviewee answered:

(…) Yes, of course… to buy a drawing… as drawings tended to be worth less than colors, right? Yes, perhaps for a drawing. But I taught about 40 hours a week! (she laughs) so I had a good salary… Though… then the prices in Buenos Aires, well, as the artist becomes more experienced his paintings cost more. But never, never… we always, *we always argued about the prices of paintings* because he would always opt for low Prices while I wanted to charge more. I don't know… my feeling is that *you're buying somebody's life history*… his career path… and if he's good… talented, I mean… You're buying something for life… you're buying something that is more valuable than a jewel, than land, than… And he would say, '*when I have a lot of money I will invest in paintings*… No… *I would never buy an apartment,* or invest in lands, jewels or anything like that… in paintings, in paintings." He often was close enough to the masters, to great paintings… Groz, for example, yes. As I was saying, regarding the figures… actually we should be talking about his psyche; he didn't rel-

> ish the subject. He wanted people to talk about his works, not about his motivations, not about that. He was categorical about that, *he always wanted to talk about his works*. How he had reached that particular result, what he intended to transmit… and then… he held another exhibition in the United States, where the market is totally different.
>
> (…)You see, he *gave lectures, wrote* for magazines, *illustrated magazines*… he was a *stage designer*, *a movie director*… *he mostly directed commercials*… that is, he worked at everything that was somehow or other related to painting. For example, he made a book that… in Mexico it was… for bibliophiles… by a poet called Louise Labé, who… was a me-die-val poet! A woman who wrote poems in an age that… well, never mind… he *made the lithographs himself*, he illustrated the whole book. That is, he entered… *how to put it*… *every discipline that had to do with painting, he even had students at the workshop* (…)

In a few paragraphs, Ninín summarized a hard, courageous life, a life that belied her husband's success. Perhaps he was successful in spite of himself, but when he held exhibitions in other art galleries, they sold very well.

> (…)Well, I told you that when he held an exhibition at Patiño Correa's the whole lot sold on the first day. That was really something; it's way out of the usual. But on the whole *Enrique used to sell a lot. Always*. Drawings rather than colors. But then… in Spain things changed… he became a realist… he started with magic realism… a very short-lasted but very intense movement… and that brought about… I don't know… some change in our economy… But let me tell you that, from the point of view of money, Sobisch was *ALWAYS BETTER OFF IN MENDOZA*… that's right… every time he left the country he stood at the end of the line and started anew, you see. *He never stepped onto the red carpet*, he refused to do that. He used to say that achievement is acknowledged. For example, every year he held an exhibition at the Gran Palais with a group that he called the Spanish group; he was the head and exhibited his works together with his students. Then they traveled to Paris and held an exhibition every year.

As a prototype of stoicism and lack of interest in material goods, Enrique Sobisch helps us think about and give recognition to a generation and the values of a transition era. These people brandished culture as a critical challenge of bourgeois values and consumption, fighting success even when success caught up with them. His rejection of the easy way, the fact that he kept looking for new challenges, drove him to give up his art gallery when it was thriving, to leave his country when things were going well, and to go into voluntary exile. His versatility brought out into the open the extent to which a visual artist could make a living out of his craft. He embarked in every activity related to painting, from graphic advertising design to political campaigning to teaching at his workshop.

Consonance and Dissonance

The narratives of my informants have guided us through a part of the realm of painting in the Mendoza of the 60s. Their voices were redolent of the myths and the dreams of an epoch. The years that have passed work as a filter that enables us to recognize past notions in present times, showing us a two-way perspective.

More often than not, memories of the past are related to present factors that endow the present with significance. At the same time, the time that has passed is translated into patterns that allow appraisement and comparison.

Besides, we should bear in mind the different positions within the field in order to understand how looks taken from different angles offer different perspectives of the stakes.

While Suzette is an art dealer, a consumer, a marchand, and the right kind of public, all at once, Pedro is a painter, Luis is a salesman with a healthy peripheral perspective, and Ninín is a fellow-traveler, an actor that suffered the harshness of her role, and a privileged observer of the path walked by an artist and art dealer.

The places from where they have lived the history shed light on different aspects. On the one hand, some shared views allow their judgments to follow certain routes; on the other hand, selectivity arouses daydreams. However, the value of their views lies in the fact that, from an observable present, the light shed makes it possible to dig out interrelated elements in a sensible way. This is how we are confronted with consonance and dissonance.

The interviewees shared a strong conviction about cultural values prevailing over and opposing economic interests. The questionnaire had a strong bias toward disclosing the economic history; that is to say, the relations between the actors and a material base that might be translated into funding sources and pricing policies, together with selling strategies, since they were involved in an atypical kind of business, but business it was, so it must have been ruled by some organizational and accounting rules. With their different nuances, each of the cases rejects profit as a non-value, raising cultural supravalues that may be summed up in Suzette's neologism "to cultivate Mendoza", perhaps an ideologeme, but certainly 'a salvage mission": to instill her contemporaries with taste for purchasing local art products. Each interviewee highlighted the particular cultural moment of the times, while perceiving that 'the others' were impervious to it and that 'the public' did not buy art: "a little painting a month, on an installment plan".

- Difficulties to sell
- An unprofitable undertaking
- Too much effort and little reward

are the complaints they all expressed, as some kind of grieving chorus sobbing over the lack of understanding of insensitive creatures in the face of their (the heroes') 'colossal efforts' to market such a complicated piece of goods as an art object. As if this were not enough, none of them would acknowledge that it was, in fact, a piece of goods, hence their refusal to admit the need for

- Sales strategies
- Pricing policies
- Profit

Here is where the contradictions begin to arise.

- Small fairs, installment plans, leaving a painting at a client's home so that he will get used to it and end up buying it, are not sales strategies?
- Considering the purchase power of potential clients and then adjust prices accordingly, are not pricing policies?

Perhaps 'profit' is the most conflictive issue, since there was a wide range of personal idiosyncrasies, from Sobisch's and Patiño's untenable omnipotence (both of whom covered all expenses, including board and lodging of visiting artists) to the co-operative scheme implemented by the *Numen* group, which reduced expenses by sharing in equal parts and finding sponsorship. The only interviewee who did not deny that this was a business undertaking managed through clear-cut accounting techniques was Rubinstein's marchand-employee. He admitted that the sales paid for the expenses and that their profit lay in the art they stored with a view to sell it in other markets.

Mary Douglas declares that "trade is ridden with embarrassment, and ownership is overshadowed by guilt". Applied to the trading of art, the embarrassment applies to the notion of 'trading', strongly denied for the sake of objectives that 'went beyond material gain"

- A new way of life
- Friendship above all
- Sacrificing much for the sake of higher objectives
- Flight from ecomomic success
- The importance of dissemination
- National and international recognition
- Cultural recognition and interchange

However, according to the testimonial, the middle classes did buy works by Mendoza artists. Physicians seemed to have been the best buyers, followed by architects, who disseminated the works and advised their clients to buy, mostly drawings and silkcsreening, along with ceramics and small paintings. Low-profile purchases, practically unnoticeable in the self-contradicting memories of my informants. It wasn't about purchasing the Masters, but paintings by friends, by painters that the client met every day at the coffee-shop, the neighborhood, the school he attended as a student, and so also attended the exhibitions as a sign of loyalty. It was certainly not *Art History* on paper or canvas.

What about the prices? Not a word about that; business and friendship should not be mixed. The dictum justified the 'bazaar economy', a labyrinth where all traces are lost, where secrecy is the best shield, where negotiations are so informal that no records are kept, where complaints are the best way of concealing… the embarrassment of making money out of art? of making an advantageous barter agreement? There was plenty of bartering: art in exchange for labor-saving devices, for school implements, because 'somebody wanted one of your works and offered to exchange it for something you might need.' This was not recorded as negotiation, not even in memory. Suddenly, when someone remembers, there comes an 'Oh, yes' answer. The *Los Andes* published that

> In Los Molles, the artist pays by handing over only one painting (headline)
> The measure favors visual artists from all over the country by offering them a free holiday week at the Los Molles Terma Hotel (…) upon proof of merit [L.A.03/02/63]

Cascarini, Reina, Gerardi, Spampinato, Vidal Jo and others profited from the offer. At the dawn of the new decade, printer Homero Pineda adopted the same policy: one work in exchange for the catalogues, and a handshake on the deal.

A central question remains to be answered: was the purchase of art a sign of prestige in Mendoza?. I feel inclined to say that it was not, at least as far as local art was concerned. No matter how hard the people involved strove to achieve this end, they were stopped by the moral considerations of the times no less than by the Great Disparaging Narrative.

Art galleries were bad business because they put their stakes on a losing game. Losing was far more heroic and honorable than winning. It entitled losers to receive the 'Order of the Screw', the emblematic reward given to the 'addled heads' that gave their everything to these undertakings. Confessing that there was profit amounted to disgrace, to intolerable embarrassment.

As to the buyers, they did not think that buying a friend's art work counted as luxury consumption. They did not pay through the nose, for they were against it as a matter of principle, but if the prices were affordable, there were sales, even in places like a remote jurisdiction located in the South of the province.

Which was the common factor that supported the members of the field, that 'other' rationality above material interest? At the bottom of the wish to accumulate symbolic capital, perceived as a competition to win 'the Order of the Screw', lies the 'illusio'. As Bourdieu would say, this is the hidden logic that maintains the belief in the legitimacy of the field.

It should be noted that the emerging middle class was not 'trained' for ostentation consumption and that owners of conspicuous objects appraiseed them in terms of love, history, and tradition rather than in terms of money.

The value of material objects was related to a thick web that blurred the goods, allowing for a bazaar-like economy of interchange in accordance with guidelines that we might summarize as 'local-style conspicuous meanness'.

The protagonists' narratives inform the lives of objects and the values assigned to them as well as their place in the imaginary; that is, what lay deep down at the game. In the establishment of art galleries during the period, when the general perception was that *there were no sales*, each protagonist highlights cultural values and is reluctant to admit that a certain amount of profit was indeed made.

Reflexions for a temporary ending…

It is not an easy task to put an end to an exploratory work which aims at accounting for the emergence of an art market in the Mendoza of the 60s. To a large extent, the difficulty stems from the fact that the outlook provided by newspapers, archives, interviews, and connections turns into so many other roads to walk, into data awaiting other manners of processing, and into timelines beyond the period under study. In short, the present work has achieved a few fragile certitudes together with a number of promising hints for future research. Still, there must be an ending so that further explorations may begin.

On approaching the art market in the Mendoza of the 60s as an economic and cultural process, I found that the 'economicist' economic theory exclusive of liberal tendencies is crisscrossed by all sorts of tensions. The market is not just a place for the interchange of goods (in the positivistic sense of the word) but mercantile interchanges may include barter and gifts, in which case no money will change hands. In addition, the 'biography' of objects may endow them with value and destine them to be interchanged. These and other ideas, resulting from years of reflection about and experience in the art field led me to work on the basis of the convictions that have imbued this work:

- Considering temporal, spatial, and sensitive permanence of symbolic products bearing in mind that material processes shape and inform our lives.
- Revisiting our intellectual heritage in order to put into question certain established naturalizations that prevent a clear view of our practices.
- Softening the concepts of market and goods as a useful conceptual tool to read our practices. Otherwise, as Marx pointed out, such practices will remain undecipherable hieroglyphs protected by the principles of vision and division of our societies, which operate a strict separation between art and economy.
- Regarding consumption as a process that brings to light judgements on art through economic sanction of the works produced. Such sanction is extensive to the artist and renders visible the processes through which individuals are classified. This assessment determines artists' possibilities and defines their place in the field.

Starting from the hypothesis that the Mendoza art market did not match the characteristics of a liberal market, but responded instead to the alternative style of interchange that Clifford Geertz called 'bazaar economy', I resorted to anthropological categories to explore art consumption practices in the 60s. This implied certain tasks which, to some extent, are condensed in this work. Development of concepts and data research and interpretation were aimed at producing knowledge about the local milieu. The focus was also to approach contemporary myths, in an attempt to listen to the meanings underlying the discourse of the protagonists when they spoke of their living conditions, the possibilities of art as work, and the circulation of art products as goods.

The cultural saga was narrated in the pages of the *Los Andes* newspaper. The masterful pen of writer Antonio Di Benedetto, in charge of the Arts and Entertainment Section, contributed to forge a golden legend in which visual artists were depicted as Argonauts in search of the treasure of national and international recognition of their works. In any true epic, every hero has a helper. Such was the role played by art dealers, ready for self-sacrifice in order to help artists in their risky voyage toward the establishment of objects of consumption that were not condoned by the cultural tradition. This tradition had been constructed on a mixture of immigrant asceticism and thrift, with hardships and saving as paradigmatic values, privileging the spiritual over the material in accordance with the deeply rooted Catholic ethics. Moreover, the equation included a young generation that had embraced the new political and revolutionary values.

The Mendoza scenery, exclusively focused on agriculture, with its bucolic landscape covered with vineyards, had taken on the characteristics of an "Argentinean Texas", booming with petroleum, water power, uranium, and technological innovations introduced in communications and in the exploitation of the countryside. These golden times were not free of conflict, especially as far as political institutions were concerned. A weak democracy, jeopardized by periodic military coups, tended to install the same people in decision-making posts. While official cultural institutions were conspicuous by their absence, intrepid independent actors undertook an utopian adventure.

The verbal testimonials outlined the main conflict. It was not related to actual economic issues, since the country was going through an era of prosperity. Rather, it had to do with the very materiality of mental constructs, solidified in the action and practices carried out by the actors/witnesses we consulted. The greatest tension appears between two representations. One is the autonomy of art, which goes against trading, pricing, consumption, and even institutionalized teaching, on the assumption that the work of art is the product of talent, inspiration, and a gift for the craft. In addition to this, there is the center-periphery logic that regulates aesthetic and symbolic productions.

The testimonials show constant contradiction stemming for an unresolved conflict. Neither artists nor art dealers can admit some small profit without feeling embarrassed. They reject the idea or try to minimize it. Art galleries were cultural undertakings established to aid artists, and if they turned profitable, something had gone awry. It was far more dignified to fall into bankruptcy.

It is really difficult to understand this reasoning. Why should consumption be denied, when there was unusual prosperity and the complex institutional apparatus fulfilled the requirements for the production and circulation of art work?

At this point, it becomes clear that the economic biography is a cultural construct, so we have to go deep into socially ascribed meanings within the local valuation system, since goods a physical, visible report of a society's scale of values. That is why the circuit of objects conforms to a coherent, deliberate series of meanings which point to objects as instruments of ostentation and well-being. Consumption is related to collective ostentation and to a

republican, thrifty, and egalitarian sociability of a country whose solid seaborne middle class caused it to view itself as 'atypical' in Latin America.

For the Mendoza people of the 60s, newcomers to the world of goods, the collective ostentation fostered by the consumer society at the peak of capitalism focused on household technology, a roof of their own, and an automobile. These factors placed the newly formed middle class on an equal level while establishing a difference. The modes of consumption serve to send and receive messages. The '10 cm longer car' that my informant mentioned was a much clearer message that a painting by a great artist in the family living-room, even if the price was the same.

Besides, the traditional habits of the oldest families did not include the purchase of art objects for the sake of ostentation. Within the repertoire of the most valued objects, none of the interviewees pointed out a particular art work. It is true that they mentioned paintings, but there was no sign of The Work felt in its totalizing identity. That was an alien tradition, not unknown, though.

While on the one hand conspicuous consumption was no part of the rising middle class tradition or of the old ruling class families, on the other hand appreciation processes, placed in space and time and deprived of their history by an Art History that worked on central spots, played tricks on the aesthetic production of a far-off province in a peripheral country.

Thanks to Romero Brest and the Di Tella, Buenos Aires experienced the feeling of having come closer to international centers where fame could be earned. Thanks to the IKA Biennials, Córdoba counted on a company and managers that enabled it to compete. None of this happened in Mendoza. Its prosperous businessmen were not stung in their vanity, a fact that would have prompted them to establish a conspicuous consumption of art. It was not enough that a critic like Julio Payró come to the province in support of the cause, publicly speaking on its behalf in a long newspaper article.

Rather, the local appreciation system was organized around conspicuous meanness, which justifies consumption of what has been blessed by society. Besides, artists seemed to reject the idea that it was legitimate to make a living out of their craft, and those who did not reject it, pursued a living elsewhere, as was the case with Carlos Alonso, Julio Le Parc, and several others. However, the bohemian lifestyle was the stubborn positivation of their economic marginalization. It was not easy to overcome the embarrassment involved in art as 'goods', and art dealers thoughtlessly encouraged this feeling. Those of us who witnessed a part of that era tend to repeat over and over that 'those were other times', imbued with contempt for material goods, about which we felt rather guilty.

But discourse and reality parted ways. While no businessmen were willing to compete with each other by investing in art, a sector of the middle class was, especially physicians and architects, who had trained in the state-run free-of-charge university that had raised the social status of a considerable number of individuals. Teachers and professors also took advantage of the opportunities, even though some did not pay the installments to which they had agreed. This type of consumption was not visible, for such clients did not aspire to

purchase unaffordable Great Works but drawings, signed silkprints –which at least ensured they were quasi-originals- and etchings. In this respect, let us remember the nearly 7,000 etchings sold by the Etching Club.

See how the Great Disparaging Narrative continued to hinder development: genuine provenance, confirmed by The Signature, mix aesthetic emotions with differentiation marks. An etching by Goya or Dürer is legitimized by Art History. The signature is a sign of importance, which ensures quality criteria. That is why I agree with the statement that the meaningfulness of objects is not a matter of meaning, but a consequence of human transactions, motivations, and endowments. Víctor Delhez and Mauleón Castillo were not mistaken when they resorted to European approval on promoting the works of their contemporaries. Nor were Di Benedetto's journalistic efforts pointless when he tried to raise enthusiasm by quoting the prices fetched by some works and the awards earned by some artists.

However, Di Benedetto's endeavors were not a pointless gesture but a strategy whose effects, difficult to assess as they are, contributed to the construction of artists' prestige and fame as well as to some artistic education of the public.

Material valuations, so difficult to discuss, were not lacking in actual fact; quite the contrary. They were rather obvious and were closely watched by the organizations composed by visual artists, which kept an attentive eye on the fair distribution of awards and on the necessary information not to be left out of contest. These were very concrete demonstrations of commitment, as were their naming themselves Cultural Workers and the number of unions and inter-provincial organizations they created to defend their labor rights.

The number of activities involving the visual arts, from formal and informal teaching to commercial graphic design to the architectural applications shaped a significant market that was not constrained to 'selling a little painting a month on the installment system'. While there were no princely or entrepreneurial patrons, there certainly was a series of practices and interchanges in a wider, more flexible framework than the so-called art market. We need to add the bartering activity, practically unnoticed because of its frequency, because it was not recorded, and because it tends to be overlooked (ranging from interchanges with the grocer or the printer to the exchange of one painting for another, or one painting for a sculpture, all of which was so natural that it slipped memory, for it was no more than an interchange among friends.) Other cases contemplated concrete operations such as a holiday in the mountains in exchange for a work or the still standing proposal that the printer will take care of the catalogues in exchange for one or more works.

Gifts are even less visible as an economic deal; while they do not seem to imply interest, they are actually deferred barters. The retribution of a gift is a social imperative, and it is carried out in accordance with what was received and the social standing of the parties involved. Thus journalists, critics, printers, winery owners, and public officials who, to a greater or a lesser degree, supported the arts by writing a catalogue, furthering a related newspaper publication, facilitating journeys or sponsoring art events were rewarded with the most precious object an artist could afford: a piece of his own doing. Gifts stand for an

ancestral custom in both simple and complex societies, whether archaic or industrialized. Anthropology has studied their dynamics since Malinowski's first examination of the phenomenon, with Bourdieu emphasizing that no human practice is unselfish. This is why I have left it to the end, since if our societies have not overcome totemism, as Lévi-Strauss used to say, wild thought and bourgeois thought have much more in common than we are willing to admit.

Led by 'unique thought', goods and consumption were reduced to the typical representation of the capitalist mode of production. On the way, the seamless garment got lost, that is, the circularity of the economy that stems from the interchangeability of objects. Then, in my opinion, the concept that a piece of goods is not a thing but a stage in the social biography of objects that 'undemonizes' and tries to relieve the guilt burdening on the legitimate interchangeability of an art object for another piece of goods, whether or not there is a concomitant exchange of money.

All production of goods is a cultural and cognitive process. Goods are not only to be materialized but also culturally signaled as a particular kind of object. Objects, particularly if they belong to the realm of art, acquire and lose the status of goods, and the differences, trajectories, and modes of when and how this happens reveal the moral economy underlying the objective economy of visible transactions.

A center-structured axiology conditions the qualitative and quantitative value of peripheral aesthetic productions. We tend to accepted established judgments in self-disparagement relative to unattainable goals. If the heroic strategies of the sixties did not suffice to install the notion of a 'valuable subject' through our artists' symbolic productions, the struggle is not over, and the new theory of Latin American art and posy-colonial thought may well constitute the conceptual tools that will contribute to recovering the dignity that we owe ourselves.

…AND A GRATEFUL EPILOGUE

This book was, originally, my Master's Degree Thesis. Given the intellectual conditions of the province, to achieve publication of a book entails a long solidarity chain that made it possible. Thus, first and foremost, I wish to thank Fundación Espigas for its efforts to document art and, in doing so, to include every region in the country, as well as Telefónica Argentina Award, which provides economic support for the materialization of this endeavor.

As this book tells a little story, I would like to mention the people who made a contribution to the narrative. My intellectual debt begins at the Latin American Art Master's Course at the School of Arts and Design in the National University of Cuyo. My warmest thanks to Elsa Flores Ballesteros, an indefatigable promoter of the local narrations, to Dr Ana María Lorandi, who showed me the way to anthropology, to Dr. Dr. Oscar Zalazar, head of the research team who, as I walked the path, debated and encouraged my first tentative hypotheses, and to Dra. Alejandra Ciriza, mi thesis advisor, friend, and teacher, whose unflinching dedication goes beyond all pedagogical calling. I also wish to wholeheartedly thank María Cristina Rocca,, a Córdoba historian who acted as a juror at my thesis dissertation and emphatically encouraged me to send my work to Espigas. I also thank my beloved friends Margarita Schulzt, Ticio Escobar, and Kevin Power, my theoretical pillars, who support me by sending me books and their love from different corners of the world.

I had already begun working on this book when my son Diego, then a student of History, offered to help me with journalistic archives. His meticulous records of every single newspaper issue became the basal stone to decipher this little provincial epic. With the data he had collected, I visited the Dr. Adolfo Calle Newspaper Library at the Mariano Moreno Library in San Rafael, my hometown. Mr. Oscar Morales, its efficient librarian, granted me generous access to and duplication of a large number of documents, keeping me company during my summer research work in San Rafael. Ninín Migliavaca, Pedro Zalazar, and don Luis (who asked me not to disclose his identity) shared their memories with me and patiently answered my questions. I had –and still have- a special relationship with Suzette Kaiser, whose archives and good memory proved critical for my reconstruction of the times. Young sociologist Valeria Di Costa's collaboration was invaluable, as she carried out the interviews and guaranteed their scientific quality. She was a wonderful ally, since her professionalism solved the obstacle of my familiarity with the members of the art field. This small number of collaborators deserve my deepest gratitude.

My family's formidable strength and privileged affection have been my shelter and support at all times. Thus the presence of Angel, my father, who in the memorable sixties bought me all the books and magazines that I, a curious adolescent in a small town, requested to keep updated with what was going on. Josefina, my mother, enthusiastically encouraged my writing, and presented me with the notebook in which I scribbled the first notes that led to this work. Dante Campóo, my staunch partner in life, as well as my children Virginia and Facundo, and my grandchildren Lucas, Julieta, Paulo, Gonzalo, and Benjamín

helped me at all times, respectful of the time I devoted to my work, a time stolen from sleep, from rest, and from sharing our moments together, for they renounced their legitimate demands to let me go on working.

My brothers Angel (a musician) and Heriberto (a painter), and my sister Helena (also a painter) helped me by letting me watch and record what strategies artists implement to live on their art. It was Helena, who always takes risky undertakings upon herself, who delivered the manuscript with her contagious optimism and confidence. It is here that the circularity of history leads me back to where I started: to the prize that has made this publication possible. On an October afternoon, Mauro Herlitzka and Marina Barón Supervielle warmly announced to me that the jury composed of Marcelo Pacheco, Ana María Battistozzi and Fernando Rocchi had agreed to distinguish these dissonances from the provinces.

BIBLIOGRAPHY

Acha, Juan. "Modernidad y provincia", in *Arte y Cultura* N°30, México, 1972.
————. *Arte y sociedad latinoamericana. El sistema de la producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
————. *Ensayos y ponencias latinoamericanas*.,Caracas, Ediciones. G.A.N., 1984
————. *Crítica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1997.
Acha, Colombres y Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1991.
Appadurai, Arjun. "Las mercancías y la política del valor", in *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.
Bal, Mike. *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
Bayón, Damián. *La aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972). Con una puesta al día hasta 1987*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
Baudrillard, Jean. *La economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974
Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", in *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
Bianchi, Alcides. *Valentín. El inmigrante*, Santiago de Chile. Antártida Quebecor. 1998.
Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Editorial, 1983.
————. "Campo intelectual y proyecto creador", in *Problemas del estructuralismo*, México, Grijalbo, 1995.
————. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires, 1991.
————. *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
Burucúa, José Emilio. *Arte, Sociedad y Política*, Vol II (comp.). Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
————. *Arte, Historia, Cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
Calvo Serraller, Francisco y otros. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquet, 1993.
Cattarossi Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto; "Casi" Memorias (I, II, III, IV, V*, Tomo I, Mendoza, Ediciones Culturales Mendoza. 1993 a.
————. *Antonio Di Benedetto; "Casi Memorias" (VI, VII, VIII)*, Tomo II, Ediciones Culturales Mendoza, 1993 b.
Colombres, Adolfo. *América latina: el desafío del tercer milenio*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.
Concatti, Rolando. *Nos habíamos jugado tanto*, Mendoza, Ediciones del Canto Rodado, 1997.
Córdova Iturburu y otros. *150 Años de arte argentino*. Catálogo de la exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, 1960.

Cueto, Romano y Sacchero. *Historia de Mendoza*, Revista de Los Andes N° 23, Mendoza, 1994.

Devoto y Madero, compiladores. *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años 30 a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Douglas e Isherwood. *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1990.

Douglas, Mary. *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto* Barcelona. Gedisa. 1998.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción del Paraguay, Museo del Barro, 1987.

————. "Pintura paraguaya: el ciclo moderno", in *Pintura del Mercosur. Una selección del período 1950-1980*, Buenos Aires, El Ateneo, 2000.

Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

Firth, Raymond. *Temas de antropología económica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Flores Ballesteros, Elsa. "En torno a la problemática del arte latinoamericano", in *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, U.T.N. de Tucumán, 1995

————. "Juan Acha y la teoría del arte latinoamericano", in *Revista del Instituto de Investigaciones estéticas* N° 4, UNT de Tucumán, 1995

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1979.

————. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

————. *Consumidores y ciudadanos,* México, Grijalbo, 1997.

Gell, Alfred. "Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria", in *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.

Geary, Patrick. "Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias", in *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de la mercancía"*, México,.Grijalbo, 1991

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60,* Buenos Aires, Paidós, 2001.

Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. 15 ed. Revisada y ampliada, Madrid, Alianza,1992.

————. *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte,* Madrid, Debate, 1997.

Gombrich y Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Santafé de Bogotá, Norma, 1993.

Gómez de Rodríguez Britos, Marta y **Romera de Zummel, Blanca**. *Artes plásticas en Mendoza. Estudio generacional. 1850-1910*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

Gómez de Rodríguez Britos , Marta. *Las galerías de arte en Mendoza. 1885-1985*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

————. *Mendoza y su arte en la década del 20*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

————. *Mendoza y su arte en la década del 40*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Grieco y Bavio, Alfredo. *Cómo fueron los 60*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.

Grilli, Daniel Guillermo. "La usina hidroeléctrica de los Fáder", in *Revista de estudios regionales N° 13/14*, Mendoza, CEIDER, 1995.

Haber, Buccellato y otros. *La pintura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.

Hadjinicolaou, Nikos. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

Herskovits, Melvilla. *Antropología económica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1996

Holz, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Irazuzta, Julio. *Balance económico de siglo y medio*, Buenos Aires, Centro de Estudios Económicos Manuel Belgrano, 1967.

Jameson, Frederic. *Periodizar los sesenta*,.Córdoba, Alción Editora, 1997.

Kopyttof, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", in *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.

Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1979.

Lacoste, Pablo. *La generación del 80 en Mendoza*, Mendoza, EDIUNC, 1995.

Longoni, Ana y **Mestman, Mariano**. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

López Anaya, Jorge B. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

McLeave, Hugo. *Robos en los museos*, Buenos Aires, Emece, 1984.

Martínez, Pedro Santos. *Historia de Mendoza*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

Marquet, María Clara. "La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza", in *Huellas, Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Arte y Diseño, N 2, 2002.

Mendax, Fritz. *El mundo de los falsificadores*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

Mellado, Justo Pastor. "Textos Estratégicos" in *Cuadernos de la Escuela de Arte 7*, Santiago de Chile, 2000.

Mosquera, Gerardo. "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", in José Jiménez y Fernando Castro (eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Muñoz, Luis. "La pintura de Cristóbal Villalpando", in *Anales*, Tomo XV, Guatemala, Academia de Geografía e Historia. 1995.

Paz Leston, Eduardo. "Introducción", in *Sur- Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Ragendorfer, Ricardo. *Robo y falsificación de obras de arte en la argentina*, Buenos Aires, Buena Letra, 1992.

Ramírez, Mari-Carmen. "Contexturas: Lo global a partir de lo local", in José Jiménez y Fernando Castro editores, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Rivera, Jorge. *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

————. *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Rocca, María Cristina. "Las Bienales de Córdoba como 'illusio'" in *Revista Huellas… Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, 2002.

Roig, Arturo Andrés. *Breve historia intelectual de Mendoza*, Mendoza, Ediciones del Terruño, 1966.

Roig, Lacoste, Satlari (comp.). *Mendoza a través de su historia*. Mendoza, EDIUNC. 2004.

Romani, Rubén Darío. "La institución museo en Mendoza: Museo Provincial de Bellas Artes" in *Revista Huellas… Búsqueda en Artes y Diseño*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, 2002.

Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Sahlins, Marshall. *La economía en la edad de piedra*, Madrid, Akal, 1983.

————. *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría económica*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Sarlo y Altamirano. *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

Schavelzon, Daniel. *El expolio del arte en la Argentina: robo y tráfico ilegal de obras de arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Schultz, Margarita. *Visión epistemológica de la historia del arte*, Santiago de Chile, Colección Teoría, Universidad de Chile, 2001.

Terán, Oscar. *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

Videla de Rivero, Gloria. *Revistas Culturales de Mendoza; 1905-1997*, Mendoza, EDIUNC, 2000.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Viñas, Sebreli y otros. *Contorno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981

Wechsler, Diana. *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

————. "Historias paralelas, historias convergentes: artes plásticas en el Mercosur 1900-1950" in *Pintura del Mercosur. Una selección del período 1950-1980*, Buenos Aires, El Ateneo, 2000.

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

Wuthnow, Hunter y otros. *Análisis cultural. La obra de Peter Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Haberlas*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Sources

Newspaper Library at Centro Cultural Calle del Diario Los Andes (Mendoza)

Newspaper Library Adolfo Calle de la biblioteca Mariano Moreno (San Rafael)

Documental Legacy donated by Dr. Arturo Roig to the Fundación Ecuménica de Cuyo (Mendoza)

Catalogues of artists working in the sixties, contributed by Suzzette Kaiser, Delia Villalobos and Pedro Zalazar.

Interviews to

Suzette Kaiser

Marchand Don Luis (undisclosed name by request)

Marta Migliavacca de Sobisch

Pedro Zalazar

Artists, journalists, and intellectuals from Mendoza and San Rafael

Magazines

Panorama

Leoplan

Primera Plana

Progreso

Vosotras

Para Ti

Claudia

Mecánica Popular

Confirmado (Mendoza)

Claves (Mendoza)

Fascicles

Siglomundo. Centro Editor de América latina

Transformaciones. Centro Editor de América Latina

Capítulo (Literatura argentina). Centro Editor de América Latina

Newspapers

Los Andes (Mendoza)

El Andino (evening edition of *Los Andes* newspaper)

100 años de vida de Mendoza (1882-1982) Publication commemorating the centennial of the *Los Andes* newspaper.

El tiempo de Cuyo (Mendoza)

La palabra (Mendoza)

Hoy (Mendoza)

La Nación (Buenos Aires)

La Prensa (Buenos Aires)

Specialized magazines

Cuadernos de historia del Arte. Nº 1 al 17. (1960-1989) Instituto de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.

Revista de Estudios Regionales. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Huellas, Búsquedas en Artes y diseños. Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2001-2003.

Descubrir el Arte. Journal of contemporary art, Spain.

Arte al Día. Publication on Latin American art, Buenos. Aires.

Arte para todos. Cultural Project by Velox Bank, Journal for the dissemination of Argentinean Art, Buenos Aires.

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fundada en 1993, y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, con el generoso patrocinio de Fundación Telefónica, han aunado esfuerzos, desde 1997, para llevar a cabo el proyecto de premiar anualmente mediante un concurso abierto y plural, a través de distintas convocatorias, a trabajos de investigación relacionados al Arte Argentino.

El trabajo aquí publicado *Máscaras y laberintos de un mercado de provincia. El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60*, de la doctora María Graciela Distéfano, destacada investigadora, profundiza el análisis entre las artes plásticas y el mercado en el contexto de los años sesenta en la Argentina.

Con esta novena edición del premio, dedicado al *Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*, se ha reunido un corpus de ensayos y publicaciones indispensable para un mayor conocimiento sobre el Arte en nuestro país.