

*La Puerta del Sol  
de Mario Vicente*

Estética  
Posmoderna

*El objeto como obra  
Pensamiento sistémico  
El rol de la materia*

Flavia Specogna

Directora de Tesina: Lic. y Prof. Roxana Coll

## Introducción

La obra de Vicente atraviesa casi cuatro décadas del siglo XX, desde 1940 hasta su sorpresiva muerte en 1985. Al acercarnos a *La Puerta del Sol* comenzaremos a percibir su *inquieto fuego*.

“El siglo XX que nació anunciando paz y justicia murió bañado en sangre y dejó un mundo mucho más injusto que el que había encontrado. El siglo XXI que también nació anunciando paz y justicia está siguiendo los pasos del siglo anterior”.

“El mundo no está hecho de átomos, está hecho de historias. Yo creo que sí, que el mundo debe estar hecho de historias, porque son las historias, las historias que uno cuenta, que uno escucha, que uno recrea, que uno multiplica, son las historias las que permiten convertir el pasado en presente y las que también permiten convertir lo distante en cercano, lo que está lejano en algo próximo y posible y visible”.

“El mundo es eso, reveló, un montón de gente, un mar de fueguitos, no hay dos fuegos iguales, cada persona brilla con luz propia entre todas las demás. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de todos los colores. Hay gente de fuego sereno que ni se entera del viento y hay gente de fuego loco que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos, no alumbran ni queman, pero otros, otros, arden la vida con tantas ganas que no se puede mirarlos sin parpadear y quien se acerca, se enciende”.<sup>1</sup>

. . .

Esta investigación propone abordar la puerta de acceso al ex Hostel Puertas del Sol de *Mario Vicente* (1921-1985), como un *conjunto artístico único y singular*, y no como pieza de diseño<sup>2</sup>. Se reconoce como pieza inicial para un estudio sistémico en la *obra toda* del autor. Para ello se confronta la estética moderna con la posmoderna a partir de los métodos de investigación científico y holístico respectivamente.

---

<sup>1</sup> GALEANO, Eduardo (2011). *No vale la pena vivir para ganar, vale la pena vivir para seguir tu conciencia* [Video]. Canal 3. Televisión de Cataluña S.A. Cataluña.

<sup>2</sup> Una pieza de diseño debe ser original y concebida como *prototipo* -modelo base- que luego se reproducirá en serie, industrialmente. La prioridad principal en un diseño es cumplir la *función*, pasando la *estética* a segundo lugar, quedando supeditada a la norma primera.

Partiendo del concepto que obra es la materialización de una idea, mensaje, creencia o propósito, se considera aquí que *la elección del soporte y carácter funcional* no imposibilitan a una pieza constituirse en obra. Por el contrario, aportan *cualidades aditivas* desde su origen, desde la esencia misma de su materia, forma y función.

Este estudio se basa en el reconocimiento del arte en la vida doméstica y urbana, las *Artes Aplicadas*, tendencia iniciada a fines del siglo XIX por el Arts and Crafts y desarrollada con mayor éxito en urbanismo, arquitectura, mobiliario y objetos en el Art Nouveau. Se procura rescatar las piezas de arte realizadas en soportes no tradicionales, cumplan o no una función, en donde Vicente incurrió. Como misión básica y esencial se intenta instituir a estas producciones en el podio del Arte por ser el *zeitgeist*, el espíritu de nuestro tiempo.

*Zeitgeist*<sup>3</sup>: expresión del idioma alemán que significa "espíritu (*Geist*) del tiempo (*Zeit*)". Se refiere al *clima intelectual y cultural de una era*, como los caracteres distintivos de las personas que se extienden en una o más generaciones posteriores y cuya visión global, a pesar de las diferencias de edad y el entorno socio-económico, prevalece para ese particular período de la progresión socio-cultural. *Zeitgeist* es la experiencia de un *clima cultural dominante* que define -particularmente en el pensamiento hegeliano- una era en la progresión dialéctica de una persona o el mundo entero. La contribución principal de Hegel a la formulación del concepto de *Volksgeist* (espíritu del pueblo) es la atribución de un carácter histórico al concepto. Ese espíritu está esencialmente vivo y activo a lo largo de la historia de la humanidad. Se introduce aquí una comparación entre el estado de un individuo y el espíritu de una nación. En el proceso de su formación, el individuo sufre varios cambios sin perder su identidad. Como una parte de la historia mundial. La sumersión en el proceso total previene el renacimiento cultural de las personas, porque han agotado su creatividad en el crecimiento histórico del espíritu que los guía. [Zeitgeist The Movie]<sup>4</sup>

. . .

---

<sup>3</sup> *Zeitgeist* es un documental escrito, dirigido y producido por Peter Joseph en el año 2007, que tuvo una amplia difusión en la web mediante Google Video. Su secuela, *Zeitgeist Addendum*, concluye presentando el concepto de una sociedad basada en la tecnología y la abundancia de recursos, a partir de la influencia de ideas de Jacque Fresco y el Proyecto Venus. El documental ha sido premiado con varios reconocimientos de carácter internacional; entre ellos el Artivist Film Festival 2007.

<sup>4</sup> Al no haberse distribuido por los canales convencionales no existe bibliografía al respecto. Se cree que los documentales *Zeitgeist* han sido vistos por cincuenta millones de personas en todo el mundo desde su publicación gratuita en Google Video en la primavera de 2007.

### **Objetivo**

El objetivo de este trabajo es alegar que *la puerta de Mario Vicente*, artista nativo de la segunda camada mendocina del siglo XX<sup>5</sup>, es una obra y no un objeto de diseño. Se elige como objeto de estudio una puerta porque existe en ella una problemática particular: según el enfoque de estética moderna no es considerada obra al cumplir con una función.

### **Temas a desarrollar**

*La puerta* fue creada por un artista; no por un carpintero, artesano o como producto industrial. Fue proyectada con *intención artística*, como pieza única y singular y no como simple objeto de acceso y cierre.

No se exhibe dentro de un contexto artístico ya que es parte de la arquitectura de una vivienda. Es una obra alejada del ambiente artístico validado socialmente.

Al ser puerta se encuentra dentro de los límites de distintas disciplinas como arquitectura, diseño y arte (objeto artístico).

No es un objeto de diseño, ya que no fue proyectada como prototipo para su posterior producción en serie.

Se da especial importancia al uso de distintos materiales, la técnica mixta y las artes aplicadas.

Se estudia al artista dentro del entorno cultural provincial, nacional e internacional. Se enfatiza en sus búsquedas e influencias artísticas.

Se busca una mirada distinta a la postura moderna para demostrar que un objeto puede considerarse obra aunque cumpla una función. Para ello se recurre a la *estética posmoderna*, basada no en jerarquías y evoluciones lineales sino en tramas y redes.

. . .

---

<sup>5</sup> RAFFA Cecilia, CIRVINI Silvia (2013). *Arquitectura Moderna: Autores y producción en Mendoza-Argentina (1930-1970)*. *Arquitecturas del Sur*. Issue 43, p34-47. 14p.

### *El objeto como obra*

Siguiendo el modelo de clasificación moderna podría considerarse *la puerta* como una labor artesanal, porque requiere de una persona hábil y capaz de seguir reglas e implica el *saber hacer*. Se puede decir también que es un arte menor ya que cumple una función práctica y por tanto precapitalista. Dentro del modelo eurocéntrico moderno las artesanías fueron consideradas actividades obsoletas y antiguas porque no usaron máquinas para su elaboración, contraria a la fabricación moderna donde existe división del trabajo y maquinarias. Un producto artesanal es considerado un objeto dirigido a un público determinado, o no, capaz de utilizar un lenguaje popular y asequible a todos. El concepto conlleva noción de pueblo y comunidad.

El posmodernismo marca, por el contrario, el fin de la era de lo singular, revoca todo privilegio y jerarquía. Se basa en conceptos de redes, sistemas y tramas. No existen estratos mayores o menores sino que todo *nodo* -elemento- se encuentra *al mismo nivel que el resto*, no puede existir por sí solo y funciona *en relación con el entorno*. No existe un concepto puro sino tonalidades. No se busca lo único y singular sino que destaca en la variedad.

Desde una postura posmoderna -y de sistemas abiertos- el hecho de cumplir con una función no exime a un objeto de ser obra. Entonces se puede considerar la *puerta de Mario Vicente* como una obra-nodo que recupera lo autóctono y popular, la hechura única y artesanal.

. . .

## **Mario Vicente**

### **Biografía**

Mario Vicente nació en Mendoza el 25 de julio de 1921. Hijo de Antonio Vicente y Delfina Senín, argentinos y descendientes de españoles que llegaron al país con la gran inmigración de fines del siglo XIX.

Realizó sus estudios primarios en diversas escuelas de la ciudad. Ingresó en la Academia Provincial de Bellas Artes, recientemente creada, donde obtuvo el título de Profesor de Decoración, Dibujo y Grabado en 1941.

En 1949 contrajo enlace con Martha Pagés, hermana de Mariano, escultor; Mario, arquitecto y Edgardo, ceramista. Tuvieron tres hijos, Marta, Sonia y Mario.

En 1936 comenzó su carrera docente y se jubiló a una edad temprana en 1966. Desde entonces se dedicó plenamente al trabajo artístico. Vicente fallece en Mendoza el 7 de enero de 1985.

Comenzó a trabajar como docente a los 15 años en distintas instituciones provinciales: como profesor en la Academia Provincial de Bellas Artes durante 10 años; en la Escuela Provincial primaria Guillermo Rawson por 10 años. En el Colegio Nacional San Buena Ventura, 4 años; en la Escuela de Dibujo Municipal de Godoy Cruz, 2 años. En el Instituto del Trabajo, 2 años; en la Escuela Juan Gregorio de Las Heras, 1 año.

Fue Profesor en la Escuela Nocturna N° 3 de Capital, en la Escuela de Verano para Maestros y en la Escuela de Dibujo al Aire Libre en el parque General San Martín.

Fue Auxiliar de Dibujo en la Dirección de Industrias y Fomento Agrícola y se desempeñó como dibujante en el Instituto de Investigaciones Económicas y Tecnológicas, dependiente del Gobierno de la Provincia de Mendoza, durante 18 años. Fue Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Mendoza.

### **Actividad artística**

Colaboró con Castagnino en la realización de los murales de la Clínica Godoy Cruz. Fue miembro del *Club de Grabado* fundado en Mendoza en 1955.

En 1965 fue becado por el Gobierno de la Provincia de Mendoza para realizar un viaje de estudios a México y Perú, con el objeto de alcanzar un mayor perfeccionamiento en la pintura mural y estudiar el arte de las culturas precolombinas.

### **Trayectoria artística**

#### **Exposiciones**

1943-1954: participó del Salón de Cuyo.

1947: Exposición Pintores mendocinos en Buenos Aires.

1949: Salón Libre de Pintura.

1949: Salón Primavera de San Rafael.

1950: Exposición Pintores mendocinos en Buenos Aires.

1951: Exposición de Egresados de la Academia Provincial de Bellas Artes.  
1952: Salón Primavera de San Rafael.  
1958: Exposición del Club de Grabados en Valparaíso, Chile.  
Sala del Instituto Chileno-Francés.

A partir de la década del cincuenta abandona los circuitos de los Museos y las Galerías para incursionar en otros circuitos: los murales, de carácter público -y en sus comienzos de tendencia social- y los objetos artísticos, de carácter privado.

#### *Premios*

1958: Primer Premio en el Concurso Nacional, muros de la Casa de Gobierno.<sup>6</sup>  
1958: Primer Premio en el Salón de Artes Plásticas Vendimia, con el grabado *Altos Hornos*.  
1959: Primer Premio de Grabado en el Salón Nacional Sarmientino, Ciudad de San Juan, con el grabado *Riego*.  
1962: Segundo Premio de Grabado en el Salón Bienal de Mendoza, con la obra *La calle del mercado*.  
1962: Primer Premio de Escultura en el Salón Bienal de Mendoza, con la obra *Un ángel*, en metal cincelado.  
1963: Premio de la Asociación de Cultura de Extensión Artística al Aire Libre, con la obra *Cortaderas*.

#### *Jurado en Concursos*

1957: Salón Primavera de San Rafael.  
1958: Jurado en la Dirección de Cultura de la Provincia, encargado de seleccionar pintores mendocinos que serán becados para realizar viajes de estudios y otros perfeccionamientos.  
1960-1961: La Dirección de Turismo lo convoca para la selección de afiches.  
1960: Jurado en una exposición agropecuaria en la elección de un mural, no hay datos de lugar y fecha.  
1964: Jurado de la Sección Grabado de la Bienal de Mendoza.

Fue jurado en diversos concursos realizados por la Bolsa de Comercio de Mendoza para la elección de la portada de su revista, sin datos de fecha.<sup>7</sup>

. . .

---

<sup>6</sup> Los bocetos eran de Vicente y la realización del equipo: Vicente, Bermúdez y Quesada.

<sup>7</sup> Datos extraídos del currículum vitae de Mario Vicente en archivo particular de su hija, Dra. Sonia Vicente.

## Capítulo I

Contexto científico, biológico y psicológico

¿Qué es el pensamiento sistémico?

*El método sistémico* se opone conceptualmente al *idealismo moderno*, este último -basado en la razón, orden y evolución- comienza a cuestionarse con las Guerras Mundiales que dan paso a una *nueva cosmovisión del mundo*. La nueva era -la posmoderna- es aparentemente caótica; con orden dentro del desorden, donde no existen categorías sino nodos -distintas realidades a un mismo nivel-, donde cada uno es en sí mismo una nueva red, donde ninguno es superior a otro sino partes de una inmensa trama. Con una visión del mundo riquísima, variada, infinita y plurivalente, un sistema abierto que tiende a rescatar la individualidad dentro de la generalidad, donde ninguna verdad es absoluta, donde todo es relativo. *Todo depende del cristal con que se mire*. Es también abierto al azar, la casualidad, lo inesperado, eso que rompe los esquemas cerrados. A cerca de su novela Rosaura a las diez, Marco Denevi enuncia:

"Creo que lo que llamamos realidad es un hojaldre de realidades, creo toda supuesta verdad es un poliedro de tantas caras cuantos ojos la miran".

"El azar es una casualidad, algo inesperado. En literatura (y en la vida) el azar le cambia el sentido o rumbo a las acciones y hace que cobren otro significado".

Pablo Picasso declaraba: "Si hubiera una única verdad, no sería posible pintar cientos de cuadros sobre el mismo tema."

La ética basada en el *método científico moderno* tiende a generalizar y *establecer modelos* -de pensamiento, de personas, de otros seres vivos o de cosas-, estereotipos impersonales, recorridos y evoluciones lineales. De sistemas cerrados y bellos, tiende a la perfección, orden y armonía, desecha todo lo que se aparta de sus límites (modelos). Según esta postura (dentro de las artes visuales) si una obra no puede ser clasificada y colocada dentro de un catálogo no es considerada como pieza de arte. El pensamiento clásico de algún modo oculta la realidad y coloca máscaras, espejismos, apariencias.

Esta investigación recurre al pensamiento sistémico y holístico para indagar en la estética de Mario Vicente. Para ello se rescata la puerta del ex Hostel Puertas del Sol. Desde esta lectura *la obra toda* del artista se considera como un *TODO irreducible*, donde *la puerta* no se analiza como pieza única sino como parte del conjunto de su obra.



El *pensamiento sistémico* -formalizado en el método sistémico<sup>8</sup>- surge en la segunda mitad del siglo XX y se desarrolla de manera más acelerada en los últimos veinte años a partir de los cuestionamientos de Ludwig Von Bertalanffy<sup>9</sup> (1901-1972), quien cuestionó la aplicación del método científico en el campo de la Biología.

El *método científico* se basa en una visión mecanicista y causal -de sistemas cerrados- que lo hace débil como esquema para la explicación de los grandes problemas que se observan en los sistemas vivos y abiertos, es decir, que dependen de una retroalimentación con el entorno que los rodea. El cuestionamiento de Bertalanffy llevó a plantear una reformulación global en el paradigma intelectual para entender mejor el mundo en el que estamos inmersos, surgiendo formalmente el paradigma de *sistemas*.

Con el paso del tiempo se llevan estos conocimientos a otras áreas y disciplinas surgiendo como consecuencia el pensamiento holístico<sup>10</sup> (global e integrador) junto a la teoría de la percepción (corriente psicológica de la Gestalt<sup>11</sup>). Ambos fueron aceptados y bien recibidos en todos los ámbitos e influyeron definitivamente sobre la era posmoderna. Sus rasgos más característicos son, entre otros: *cada parte se relaciona con el todo*, el individuo aislado no existe sino conforme a su entorno, no existen jerarquías sino para organizar conceptos e ideas, ninguna verdad resulta absoluta.

En la vida cotidiana se sigue aplicando (y educando en) el *pensamiento tradicional, lineal y evolutivo*. El obsoleto y conservador modelo eurocéntrico moderno (base de la cultura occidental contemporánea) separa el intelecto del corazón, lo blanco de lo negro, lo lindo de lo feo, lo permitido de lo prohibido. Es tiempo de asimilar la integración de la dualidad y la armonía entre fuerzas

---

<sup>8</sup> *Método sistémico*: actividad realizada por la mente con el fin de comprender el funcionamiento de un sistema y resolver el problema que presenten sus propiedades emergentes. Es un *marco conceptual* que se ha desarrollado en los últimos setenta años, para que los patrones totales resulten más claros y permitan ser modificados. Los acontecimientos están distanciados en el espacio y el tiempo, pero todos están conectados dentro del mismo patrón. Cada uno influye sobre el resto, y la influencia está habitualmente oculta. Se opone al método científico de sistemas cerrados y de evolución lineal.

<sup>9</sup> *Ludwig Von Bertalanffy*: (Viena, 1901 - Nueva York 1972). Biólogo y filósofo austriaco, reconocido fundamentalmente por su teoría de sistemas.

<sup>10</sup> *holístico*: Filos. Del todo o que considera algo como un todo.

<sup>11</sup> *Teoría de la Gestalt* o de la forma: *el todo es mayor que la suma de sus partes*, remarca la importancia de las relaciones entre estas. La Psicología de la Gestalt surge a principios de 1900, y su objeto de estudio son las estructuras psicológicas entendidas como totalidades organizadas y significativas, dando una entera importancia a la *percepción*. Se encuentra dentro de las psicologías que estudian la conciencia y sus procesos cognitivos.

La percepción es la impresión que obtenemos del mundo exterior, adquirida exclusivamente por medio de los sentidos. Es una interpretación significativa de las sensaciones. Si nos referimos solo a las percepciones visuales, podremos decir que es la sensación interior que nos reporta un conocimiento, reconocida por los estímulos que registran nuestros ojos. Las formas no tienen un significado único. Nuestra percepción, en determinado momento y situación, le dan una forma significativa.

opuestas: masculinas y femeninas, activas y pasivas, buenas y malas. Es materia pendiente superar esa postura de oposición entre lo espiritual y lo material. En orden a las jerarquías del pensamiento cotidiano un doctor vale más que un maestro y el arte culto más que el popular.

Por el contrario, el *pensamiento holístico* tiene su origen en una cultura aditiva -integradora, armónica, globalizadora, genérica, universal- afín al pensamiento de las culturas originarias. Como en los primeros asentamientos sedentarios, todo -y cada cosa- se relaciona con todo, y a la vez con el entorno, la agricultura y con las fuerzas de las cuales dependían (principalmente el Sol y la Luna). Estas milenarias culturas comprendieron que para sobrevivir debían observar y respetar la naturaleza, crearon calendarios y dioses relacionados a ella. Los objetos utilizados en rituales adquirirían mayor valor religioso-espiritual cuanto más significado estético-cultural. La función, forma, materia y contexto fueron considerados como un todo, como parte del rito.

Por otro lado el *método científico* (en tanto modo de conocer el mundo) implica una separación, un *desmembramiento del todo en partes* para una mayor comprensión de las estructuras y funciones individuales. A partir de la cual es posible clasificar, ordenar y agrupar para facilitar su estudio dejando de lado *la función primera de conjunto*.

La *teoría general de sistemas*, en cambio, es una ciencia general de la totalidad, percibida como *una red/patrón* interconectada que *prioriza las relaciones* por encima de sus partes. Estas últimas valoradas como secundarias y donde ninguna es más fundamental que la otra. Es una teoría concebida en términos de conectividad, relaciones y contexto. En la práctica artística, ¿qué serían las ideas sin acción o las manos sin cerebro?

Desde un *punto de vista sistémico* es utópico separar las partes del *todo*. El principio básico de la psicología de la Gestalt sostiene que *el todo es siempre más que la suma de las partes, si cambiamos una de las partes cambia el todo*. En este sentido sería imposible entonces separar obra, de artista (quien la produce); materialización, de proyecto; significativo, de significado; pasión, de acción; intuición, de razón.

. . .

## Capítulo II

### *La materia artística en la solución del proceso creativo*

Carmen Gonzalez García en *La materia y la culpa*<sup>12</sup> señala:

(...) Sobre la base de unas consideraciones de orden histórico y conceptual que hacen pie en la cultura de los materiales, reparo en la constatación de que ya no hay materiales artísticos privilegiados ni materiales repugnantes para el arte y de que esta situación ha ensanchado el margen de la libertad artística. Examinó después las implicaciones de la idea de que la «materia es culpable», a través de un comentario de varios artistas que la han incorporado de manera explícita en sus creaciones artísticas y en sus reflexiones más teóricas. Ese trayecto de la mano de Henri Moore, Eva Hesse, Antony Gormley, Anselm Kiefer y Andrei Tarkovski, todos ellos autores para quienes el empleo de un determinado material representa una elección consciente y con un valor expresivo que tiene un significado personal y estético, nos pone sobre la pista del hecho de que la libertad del artista no sólo consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera materiales, sino que radica paradójicamente en que no tiene elección. Cuando se compromete con un material, al artista sólo le es dado «acertar» porque ese compromiso nace de la certeza de que esa es la única forma de «alcanzar directamente las cosas».

(...) Nuestra tradición occidental solía identificar en lo material el origen de una culpabilidad que hacía extensiva a toda expresión y creación humana. Si por culpa entendemos -tal como aconseja el diccionario- la responsabilidad, la causa de un suceso o la acción imputable a una persona, entonces podemos reivindicar la metáfora y decir que, en efecto, la materia es culpable. Pero su culpabilidad reside en que en ella se depositan muchas de las claves que harán que una obra de arte sea realmente lo que es. No es preciso atender en detalle a la evolución de los materiales y a su utilización en diversas manifestaciones artísticas que histórica y actualmente podemos apreciar, para entender que de los avances con los materiales ha dependido que se modifiquen las formas de hacer y, más aún, que la composición material tiene consecuencias definitivas sobre la obra por las implicaciones constructivas que se derivan para el proceder creativo y, de modo más mediato, para las experiencias de la recepción estética.

La materia, en la medida que su estructura condiciona el proceso de trabajo, es *culpable*. No existe soporte *inocente*, cuanto menos porque cada material comporta sus riesgos. El material no es ni técnica ni ideológicamente inocuo<sup>13</sup>. Los materiales que se emplean en el proceso de producción de una obra artística tienen gran importancia no sólo porque condicionan una técnica, sino porque además definen una forma de hacer arte.

---

<sup>12</sup> GONZALEZ GARCÍA, Carmen (2004). *La materia y la culpa. La materia artística en la solución del proceso creativo*. Taula: Quaderns de pensament N. 38. p. 123-131. Departamento de Filosofía. Universidad de Salamanca. Universidad de las Islas Baleares. Palma de Mallorca. España.

<sup>13</sup> *inocuo*: adj. que no hace daño.

(...) La libertad que los artistas han alcanzado a lo largo del siglo XX con la ampliación del espectro de materiales y de las posibles actuaciones sobre ellos, la infinidad de transformaciones de las que hablaba Barthes<sup>14</sup>, tiene su contrapunto en el frecuente desconcierto de los espectadores cuando se encuentran ante creaciones del arte contemporáneo. Artista y espectador tienen con el material una relación muy diferente. Para el primero es aquello que le ayuda a sus fines, hasta el punto de que vive en ello. En cambio, el espectador se acerca al material en la obra acabada, usualmente en un contexto expositivo. La materia ordenada, domesticada o, si se prefiere, informada, es lo primero que le llega, a través de la percepción, y muchas de las primeras impresiones que se producen, incluso como juicios implícitos de agrado o desaprobación, son en buena medida responsabilidad de aquélla. (...) Por un lado, la materia es la realidad primaria de la que están hechas las cosas. La materia es un medio para un fin, algo que ofrece unas posibilidades de trabajo óptimas para conseguir unos objetivos artísticos. Según esta opción se utilizan determinados materiales porque son adecuados a la intención del artista. Pero por otro lado, la materia es también un medio en el que el artista está, habita y se mueve. En este caso no se trata sólo del objeto de su intención, sino de una especie de control interno o de un ambiente en el que desenvolverse, en el que respirar. Los materiales, estén ordenados o sin ordenar, son como una biosfera o microcosmos para el artista que vive rodeado de ellos. El artista redefine una y otra vez su relación con los materiales, modificándolos constantemente, reconfortado en ese espacio feliz que como tal le ofrece la posibilidad de ser considerado como *topofilia*<sup>15</sup>.

(...) Existe una cultura de materiales que aumenta el margen de libertad artística. La estructura interna de los materiales, que viene determinada por la manera natural en que éstos se reúnen para resistir y soportar las fuerzas de su medio ambiente, condiciona y a la vez favorece su tratamiento constructivo [al artista, movimiento corporal, herramientas y formación de la idea].

Es muy común que se mire a los materiales como algo auxiliar, secundario o ajeno a la obra, pero estos son mucho más que un simple soporte de obra, son en parte su esencia, un espacio-tiempo detenido en una sustancia, una visión encarnada en un elemento. Su elección hace a la creación, transporta al artista hacia otro mundo, establece una nueva relación, un universo en potencia. La materia tiene vida propia, transmite acción, tensión, actitud, color, textura, olor, sabor... Conlleva siempre inherente una percepción.

---

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1995, p. 227. Dentro de *La materia y la culpa*<sup>12</sup>.

<sup>15</sup> *topofilia*: todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material, los lazos existentes entre la persona y el lugar que habita. Término dado por el profesor Yi-Fu Tuan en su libro *Topifilia. Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales*.

. . .

Mario Vicente se preocupó por la experimentación y las artes aplicadas, sobre todo en su plena madurez. Exploró la obra mixta, usó distintos soportes, herramientas, técnicas y materiales: como chapa batida, vitrofusión, talla en madera, colado cerámico, patinados tornasoles y metálicos. Trabajó en grabado, caballete, pintura mural. Aplicó su arte en arquitectura (edificios públicos y privados) ya sea en columnas, puertas (panteones y edificaciones) y hogares. También en objetos como lámparas.

. . .

### **Capítulo III**

#### *La Puerta del Sol*

La obra seleccionada es el portal de ingreso al ex Hostel Puertas del Sol<sup>16</sup>, ubicado en calle Espejo 751, Ciudad, Mendoza. Se encuentra al final de un ingreso escalonado. En esencia es una puerta de madera revestida en ambas caras de chapa batida<sup>17</sup> de hierro dulce, patinada con tornasoles cobrizos dorados, con motivos casi abstractos y precolombinos. Incluyendo los gruesos marcos, el tamaño de la puerta es de 2 x 0.90 metros. El marco es de pino con tinte nogal y las jambas traslúcidas son de vitrofusión multicolor. En su totalidad mide 2.09 x 1.87 metros. En el lado izquierdo -el de las bisagras- la jamba es más delgada y en el derecho, un poco más amplia. Es una obra integrada a su estructura, que se “dilata” y adhiere sensaciones que le aportan monumentalidad, jerarquía, peso, fortaleza y distinción; sin dejar de lado el carácter familiar y doméstico.

Dominan los ejes verticales -que aportan liviandad y elegancia- que son levemente contrarrestados por las horizontales de las formas representadas -en la cara exterior y franja inferior de la puerta- y cortes de colores en el vidriado que atribuyen armonía y estabilidad. La mitad superior la puerta cumple con simetría especular y el resto es un juego de equilibrio entre los módulos pictográficos<sup>18</sup> y espacios vacíos partiendo del eje central.

---

<sup>16</sup> Originariamente la puerta fue producida por encargo para la residencia de la familia Moretti. Actualmente en reparación para futura residencial.

<sup>17</sup> *batido*: Técnica que consiste en golpear -en frío o en caliente- la chapa para conseguir que se desplace de un lugar a otro, para ello se debe dar una ligera inclinación al martillo -redondo o masa de goma- en el sentido que desee desplazar la chapa hasta alcanzar la forma que el artista desea.

<sup>18</sup> *pictográfico*: De la pictografía o relacionado a ella, representación mediante pictogramas.

*pictograma*: Signo icónico dibujado y no lingüístico que representa figurativamente, de forma más o menos realista, un objeto real, idea o concepto.

*lcónico*: Signo que representa una cosa o una idea con los que guarda una relación de identidad o semejanza formal.

## Capítulo IV

### *Influencias - Recursos Plásticos - Contexto Histórico*

Seguimos las *huellas de Vicente*, husmeando en sus elecciones y objetivos para entender su obra y su interés por el arte de los ancestros y los distintos estilos. Nos internaremos en sus raíces artísticas como artista mendocino, argentino y latinoamericano.

Dentro de la trama y redes de la historia procuramos profundizar en las prioridades-nodos del autor (más allá de revalorizar su arte), intentamos recorrer un sendero espacio-temporal donde se vean reflejadas sus búsquedas y objetivos artísticos e indagar, dentro de su obra toda, el rasgo esencial característico: el camino constante en la variedad y amalgama de estilos, nociones y culturas.

A partir de este punto indagaremos algunas de las grandes influencias históricas del arte moderno, posmoderno y precolombino -éste al final por ser el último en revalorizarse- que influyeron, de alguna manera, en América Latina y en él, a lo largo de su vida. Veremos entonces que fue un investigador incansable, incursionó géneros, técnicas, soportes, simbologías, disciplinas y objetivos artísticos. Haremos un breve recorrido en el tiempo para descubrir todo *nodo* que pudo influenciar, directa o indirectamente, e inspirar a este gran artista local.

Para descubrirlos se narran brevemente los aportes de algunos estilos y movimientos artísticos que cuestionaron la división entre artes mayores y menores; como el uso de distintos materiales, obras con función o el interés por lo social y popular.

## *Arts and Crafts*

### *Belle Époque*

El movimiento revalorizó los oficios medievales, en plena época victoriana, con lo cual reivindicó la primacía del ser humano sobre la máquina. Sin desechar la *creatividad y el arte* frente a la producción en serie. Fue un movimiento estético reformista que tuvo gran influencia sobre la arquitectura, artes decorativas, artesanías británicas y norteamericanas, e incluso influyó en el diseño de jardines. En lo expresivo se caracterizó por el uso de líneas serpenteadas y asimétricas, y constituyó más bien un *arte decorativo*.

Tenía una clara intencionalidad *moral*, suponía una reacción a la industrialización y las formas de vida modernas que habían sustituido al trabajo manual por el trabajo mecanizado. Tras ello había una utopía social en el deseo manifiesto de volver el tiempo y *regenerar al hombre mediante la artesanía*. *Buscaba respetar y cuidar los materiales*, y la forma en que se utilizaban. La consecuencia fundamental de este enfoque fue una nueva preocupación por lo doméstico y lo cotidiano. Produjo arquitectura, muebles, tapices y artículos de hogar, con producción de diseños únicos, prácticos y estéticamente agradables.

Consiguió la elevación de las artesanías, que fueron investidas de un poder regenerativo en la sociedad moderna. La aversión a los procesos mecánicos de la industrialización inspiró a muchos de los seguidores del movimiento a centrarse en productos hermosos, hechos a mano. El Art and Crafts se desarrolló en talleres donde se invertía gran cantidad de recursos económicos y humanos lo que llevó a convertirlo en un estilo elitista ya que solamente los adinerados podían pagar el costo de una obra artesanal.

### ***Art Nouveau***

#### *Modernismo*

*Sezession* en Austria, *Nieuwe Kunst* en Países Bajos, *Modern Style* en países anglosajones, *Jugendstil* en Alemania y países nórdicos, *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, *Liberty* en Italia y *Modernismo* en España, todos nombres de una misma estética en boga en Europa a principios del siglo XX. Tuvo enorme influencia en el continente americano, en cuanto a *nuevos materiales y técnicas surgidos a raíz de la industria* y su posterior experimentación, adaptación, combinación y manipulación. Hubo un retorno al preciosismo y objetos de lujo surgidos de la necesidad de la burguesía de obtener prestigio, jerarquía social y el deseo de nivelarse con la clase conservadora, de elite, que estaba empobrecida o en buen camino a lograrlo.

La Belle Époque<sup>19</sup> fue el último suspiro antes de la Primer Guerra Mundial y la consecuente crisis ética. Influenció a la Vanguardia europea y latina -en variedad y calidad de materiales, cromatismos, técnicas y soportes- con el último y más bello catálogo de obras objetos.

. . .

Si relacionamos las búsquedas de las Arts and Crafts y el Art Nouveau con la Puerta del Sol observamos la tendencia de Vicente hacia las artes aplicadas y su integración en arquitectura, escultura, vidriería y materiales. Deja constancia de la importancia dada a la manufactura y al oficio de artesano. Utiliza distintos colores -en general en toda su obra: rojizos, cobrizos, dorados, azules, verdes y amarillos-, superficies brillantes y traslúcidas. Emplea distintos materiales, texturas y técnicas como factor sorpresa hacia el espectador, provocándolo y logrando mayor participación.

. . .

---

<sup>19</sup> *Belle Époque*: expresión nacida para designar un periodo en la historia de Europa comprendido entre 1871 con la Revolución Industrial y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914.

## **Vanguardias**

*La pintura en el siglo XX*

Me limito a una breve mención ya que éstas fueron la *última y muy variada evolución* del arte moderno, una especie de Proto Arte Contemporáneo, como lo fue en su momento el Gótico para el Arte Moderno. Se consideran en esta investigación como un gran cambio de dirección y conciencia en el rumbo del arte.

¿Es posible pensar en Mario Vicente como vanguardista latinoamericano? Dejaremos abierto aquí este cuestionamiento.

## **Bauhaus**

*La nueva pedagogía*

Con el edificio de la Bauhaus, Walter Gropius puso en práctica su ambición de diseñar procesos de vida, así como de unir arte, técnica y estética en busca de funcionalidad. La escuela nació de la fusión de la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios, superando por un lado el *divorcio existente entre arte y producción industrial* y, por el otro, *entre arte y artesanía*. *Impulsaba la utilización de los nuevos materiales y tecnologías sin menospreciar el legado artesanal*.

La Bauhaus sentó las bases normativas y patrones del diseño industrial y gráfico. Estableció los fundamentos académicos sobre los cuales se basaría la nueva Arquitectura Moderna y abrió camino al arte abstracto.

La fundación de la Bauhaus se produjo en un momento de crisis del pensamiento moderno y la racionalidad técnica occidental en Europa, en particular en Alemania. Su creación se debió a una confluencia del desarrollo político, social, educativo y artístico en las dos primeras décadas del siglo XX, cuya especificidad estaba dada por las vanguardias artísticas de comienzo de siglo.

*No se marginó de los procesos políticos-sociales*, manteniendo un alto grado de contenido crítico y compromiso de izquierda. Como consecuencia adquirió la reputación de ser profundamente subversiva.

Como *escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura* centró sus estudios en la naturaleza, materiales y herramientas, construcción y representación. Con talleres de vidrio, madera, metal, textiles, color, vidrio, arcilla y piedra. Su objetivo fue dotar de funcionalidad y elegancia a los crudos e impersonales productos industriales concentrándose en la materia, pureza de la línea y geometría del volumen. Consiguió la *síntesis de la abstracción moderna* con un *espíritu de trabajo en equipo* y la superación del individualismo de los grandes artistas. A raíz de la guerra, los totalitarismos y sus ideales clasificados de socialistas, la escuela cerró sus puertas. Gran cantidad de artistas de distintas tendencias se vieron perseguidos y obligados al exilio por no seguir los designios del estado, algunos siguieron trabajando como artistas, otros se dedicaron a la



enseñanza. La Segunda Guerra Mundial supuso una ruptura que produjo grandes transformaciones sociales y artísticas.

Muy pronto *Nueva York reemplazaría a París como nueva capital artística* y refugio de grandes talentos emigrantes europeos. Brindó a los artistas locales la oportunidad de conocerlos en persona y acercarse a la vertiente contemporánea europea, obras y pensamiento. La situación en los Estados Unidos fue muy diferente a la de Europa, las ciudades no estaban destruidas y el panorama cultural se había salvaguardado. Roosevelt fundó la galería *Art of this Century* con *colecciones de arte moderno* e inicia un *programa de apoyo a jóvenes artistas locales*. Las consecuencias fueron la creación de la futura *vanguardia americana* en arte, arquitectura y diseño; también abrió paso al coleccionismo. El arte se vuelca a la calle; aparece en fábricas, puentes, gasolineras, faros, edificios. La atmósfera creada por la política radical de la depresión de los años treinta sirvió de estímulo para lograr un radicalismo en estética y señala el paso definitivo a favor del arte moderno.

. . .

Volviendo a Vicente... la puerta es obra; objeto, función y al mismo tiempo estética, por tanto adhiere todas esas significaciones. Refleja la unión de arte, artesanía, diseño y arquitectura, la gran influencia bauhausiana en la cultura posmoderna; en donde el espectador se identifica con objetos que son al mismo tiempo obras, que perfectamente pueden cumplir con una función.

Estos *objetos artísticos* no se consideran objetos de diseño, Juan Acha<sup>20</sup> subraya esa *gran* diferencia:

*El producto de diseño se caracteriza por:*

- . *Originarse en la industria y no en la actividad manual.*
- . *Estar, por tanto, en relación estrecha con la tecnología.*
- . *Su doble función: práctica y estética [la segunda siempre supeditada a la primera].*
- . *Su carácter seriado (en series idénticas porque están hechas con máquina).*
- . *Su valor de mercancía.*
- . *Apuntar a un público masivo*

---

<sup>20</sup> VICENTE, Sonia. Los sistemas de producción estética. Cita a ACHA, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. Sucesos de la cultura estética del mundo occidental.

## ***Muralismo Mexicano***

### *Pioneros nativos*

En los años veinte en Latinoamérica -que desde siempre acostumbró importar estilos europeos- se dieron excelentes condiciones que promocionaron y favorecieron un arte propio a raíz de la Revolución de México<sup>21</sup> y de enormes necesidades sociales. Se inició la búsqueda de un estilo popular local y, como consecuencia, la vuelta a la figuración y al indigenismo.

El muralismo fue un exitoso intento de acercamiento del arte al pueblo. Situado en lugares públicos, se valió de un lenguaje gráfico simple, generalmente didáctico y con una imagen-mensaje entendible por todos: clara, legible, vivaz y colorida. Fue utilizado sobre todo como medio de comunicación, como protesta social por las condiciones que sufría la clase trabajadora, lucha que durante siglos batallaron los paisanos para obtener una condición comparable a la del gringo y la alta burguesía.

Rivera, Orozco y Siqueiros -máximos exponentes del muralismo- visitaron Estados Unidos en varias ocasiones trasladando el arte de grandes superficies de raíces mejicanas. El estilo realista y naturalista fue el más cultivado entre los norteamericanos. En la época de Roosevelt se creó el *Proyecto Artístico de Trabajo Público* para proporcionar trabajo a artistas después de la crisis de 1929, debían cumplir con una serie de proyectos con remuneración semanal. Los artistas se veían comprometidos; eran artistas públicos que producían para todos los estratos de la sociedad: escuelas, hospitales, cárceles, etc.

Se menciona el apoyo del Estado -de México y EEUU- para resaltar la carencia en el resto de América. Esto condujo a sus artistas a la elección de búsquedas personales -más que mensajes comunitarios-, llegando a ser más autónomos y libres a la hora de plasmar su visión en los muros.

### *Argentina*

Invitado por Victoria Ocampo para dar conferencias en la Sociedad Amigos del Arte, Siqueiros llegó a Buenos Aires a principios de 1933 y en las primeras dos charlas se las ingenió para irritar a la *intelligentsia*<sup>22</sup> porteña, influenciando prácticamente a todos los artistas de nuestro país y exhortándolos de esta manera a:

“Sacar la obra de arte de las sacristías aristocráticas y llevarla a la calle, para que despierte y provoque, para libertar a la pintura de la escolástica seca, del academicismo y del

---

<sup>21</sup> El deseo por una verdadera transformación aumentó y se comenzaron a hacer demandas más radicales, que buscaban una revolución social, política y económica. Los mestizos, la clase media y baja se unieron contra Porfirio Díaz, militar mexicano que ejerció el cargo de presidente de México en siete ocasiones.

<sup>22</sup> *intelligentsia*: intelectualidad.

cerebralismo<sup>23</sup> solitario del artepurismo, para llevarla a la tremenda realidad social, que nos circunda y ya nos hiere de frente”.

Debemos considerar como antecedentes de la práctica la inauguración en Buenos Aires del Taller de Arte Mural (1944) en el que trabajaron Castagnino, Berni, Spilimbergo, Urruchúa y Colmeiro. La obra más significativa y emblemática realizada por este grupo -los murales de las Galerías Pacífico- materializó la prédica proselitista<sup>24</sup> que Siqueiros difundió hacia el año 1933 en nuestro país, instalando su mensaje muralista de un arte para el pueblo.<sup>25</sup>

#### Mendoza

María Clara Marquet (2002), en la revista HUELLAS, señala:

El movimiento plástico desarrollado en Mendoza en la década del cincuenta congregó a un grupo de jóvenes artistas con un ideal común: acercar el arte a la mayoría, partiendo de la consideración de la producción artística como trabajo colectivo. Constituyeron el Club de Grabado y el Taller de Murales -emprendimientos originados en el pequeño taller del maestro Luis Quesada- quien congregaba a estudiantes de arte e intelectuales para experimentar la técnica del grabado y debatir temas que colocaban a la actividad artística en relación con la realidad social, política y económica de la época. Lo llamaron Taller de Arte Popular Realista y fue la matriz ideológica y experimental de la que surgirán una serie de proyectos tendientes a difundir la práctica de un arte comprometido socialmente.

Los integrantes (...) concebían la actividad del artista como un *trabajo social, basado en la producción colectiva*. Participaban especialmente aquellos que sostenían la práctica del arte portador de valores profundamente humanos, de un arte capaz de dar respuestas a problemas y necesidades de la sociedad en su conjunto. De esta idea derivará su *orientación didáctica, política y social que amplía la función meramente estética de la obra de arte*. Su manifiesta impugnación a la pintura de caballete era consecuente con una intención ideológica de base que tenía que ver con la ruptura de la concepción burguesa del arte. Estas premisas, sumadas al predominio de un lenguaje plástico accesible, nos permiten vincular este movimiento plástico al fenómeno del muralismo mexicano.

(...) La presencia en Mendoza de Juan Carlos Castagnino en 1954 será de gran importancia para la formación de quienes constituirán, años más tarde, el primer Taller de Murales en nuestra provincia. El período histórico que nos ocupa (1952-1961) coincide con el *"pasaje de*

---

<sup>23</sup> *cerebralismo*: Predominio de lo cerebral o preferencia por ello.

<sup>24</sup> *proselitismo*: Empeño que se pone en ganar prosélitos para una causa.

*prosélito*: Persona ganada para una causa, sea una religión, un partido, una doctrina o incluso una opinión.

<sup>25</sup> MARQUET, María Clara. *La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*. HUELLAS. Búsquedas en Artes y Diseño, N° 2, año 2002. P. 67-77.

*lo nacional a lo latinoamericano*" en la discusión del arte en América Latina. En este sentido, Flores Ballesteros hace especial referencia a la década del cincuenta por *"la emergencia del arte latinoamericano"*, denominación que implica *"la consideración de las artes más allá de las fronteras nacionales"*. Esta voluntad de ampliar los límites de lo nacional en la reflexión, producción y circulación de nuestras manifestaciones artísticas está relacionada con la constitución del propio campo y su vinculación con otros centros del país y de Latinoamérica.

(...) La actividad llevada a cabo por el Taller de Murales en Mendoza reafirmará la *preocupación del grupo por el reconocimiento social del trabajo del artista* y se materializará en una serie de murales públicos que revelarán, además, una actitud de *constante búsqueda y experimentación, tendiente a incorporar nuevos materiales a sus obras*. Esto tiene que ver con los cambios propios de una sociedad cada vez más industrializada y el consecuente surgimiento de materiales que brindaban a los artistas la posibilidad de experimentar y desarrollar técnicas sustancialmente diferentes de las tradicionales. Nuestros artistas aprendieron, en principio, la técnica del fresco tradicional, siguiendo las enseñanzas del maestro Castagnino, pero luego incorporarán otros soportes, como cemento coloreado, *"glazziri"* o mosaicos venecianos.

(...) El carácter popular de sus grabados tendrá que ver luego con lo que el Club de Grabado se proponía abordar. Así lo expresan sus integrantes al señalar que uno de los objetivos fundamentales del club era lograr *"una mayor comunicación entre el artista y su pueblo a través de temas que por su carácter se identifiquen con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional... Temas que abarquen todas las manifestaciones de la actividad popular"*. [Mediodía, abril-mayo 1955].

#### *El realismo social en Mendoza*

(...) Aunque los jóvenes estudiantes mendocinos del movimiento que nos ocupa tenían conocimiento de las vanguardias dominantes en Buenos Aires y en los principales centros del resto de América Latina, se manifestaban en contra de las mismas por ser consideradas *"fórmulas"* provenientes del *"poder imperialista y contrarias al libre desarrollo de los pueblos"*. En ese momento, No podían concebir un arte desvinculado de la política. (...) La presencia en Mendoza del maestro Castagnino en 1954 fue un hecho significativo para la labor del grupo, no sólo por su enseñanza de la técnica mural sino por haber sido una concepción del arte al servicio del pueblo, ligada a la ideología del movimiento del muralismo mexicano. La figura de Castagnino ejercerá una gran influencia, sobre todo ideológica, entre los jóvenes artistas, a los que incentivó a llevar el arte a los muros para que cumplieran una *función social*.

(...) Quesada señala que estaban "aferrados a la suposición de que el arte dependía de la política", no lo concebían como un hecho autónomo; para ellos *la política determinaba la existencia y el significado del arte*.

(...) Mantenían una actitud de oposición frente a aquellas expresiones que no fueran realistas, acusando a la universidad por considerarla "formalista" y, sobre todo, remarca Quesada, porque esta institución "no aceptaba las vivencias de lo que llamábamos pueblo". No obstante la manifiesta oposición respecto del lado "elitista" de la formación que se impartía en la universidad, aceptaban el clasicismo porque éste sí servía a sus propósitos ideológicos. Consecuente con la ideología predominante entre los artistas que privilegiaban lo popular, el medio de expresión elegido fue el grabado, por ser el que más se acercaba al ideal de un arte que pudiera llegar a la mayoría. No contaban con medios económicos ni con equipamiento, sólo con unas pocas gubias y papel.

#### *Club de Grabados*

(...) La creación del Club de Grabados significó un cambio de actitud entre los miembros del Taller de Arte Popular Realista. (...) Quesada señala al respecto: "El Club de Grabado fue un paso hacia delante, no porque parte del grupo cambiara de idea. Seguíamos siendo partidarios de las artes realistas, pero decidimos hacer un arte aperturista. Todos estaban invitados a participar, ya que la nuestra era una batalla tan grande, que quienes quisieran sumarse eran bienvenidos". De esta manera aparecerán grabados cubistas o expresionistas que estaban muy lejos del realismo que originalmente había propuesto el grupo.

Un acontecimiento internacional, el Segundo Congreso de Pintores de la Unión Soviética, realizado en 1954, pondrá en crisis la base ideológica que sustentaba la adhesión al realismo social que originariamente mantenía el grupo. Quesada nos dice que en este congreso "se impone que todos los pintores adheridos al socialismo debían pintar como se decide aquí, debían seguir los lineamientos del realismo socialista". El grupo se rebeló contra esta imposición decidida en un lugar tan lejano, en un contexto cultural tan diferente al nuestro.

(...) La idea de los clubes de grabado, tan difundida en América Latina, especialmente en México, [1921-1933] (...) se difundirá a otros países de América Latina, como Brasil, donde se realizará una producción de excelente calidad técnica y estética. Marta Traba nos dice: "El grabado en el Brasil, considerado como el más desarrollado del continente tanto en el aspecto técnico como por la amplitud de su registro temático, se impuso y sirvió de ejemplo". [Traba, 1994: 134]

La finalidad del grupo de grabadores mendocinos apareció publicada en la revista *Mediodía* (abril-mayo, 1955), pudiéndose resumir en tres ideas base. La primera y fundamental era lograr una mayor comunicación entre el artista y su pueblo. Esto será posible a través de temas que permiten una identificación con el hombre de la calle, con el trabajador, con el intelectual, es decir temas que expresen lo popular: "Sus tradiciones, el trabajo en los

distintos lugares, las festividades patrióticas y políticas, los juegos infantiles y todas aquellas cosas que permitan expresar con sentido propio las características de la vida de una región". En segundo lugar manifestaban su adhesión a las expresiones realistas en oposición a las corrientes formalistas que "desvinculan al hombre de su conciencia social". Aunque no excluían la participación de artistas que tuvieran otro tipo de tendencias. Y finalmente concebían el club no solamente como un lugar de experimentación y de difusión del grabado sino también como una fuente de trabajo, priorizando la tarea colectiva por sobre toda iniciativa individual.

(...) *"El arte es definido por el equipo como un fenómeno social en un doble sentido. Por una parte, responde a una necesidad social y, por otra, cumple una función en la sociedad. Se trata de la articulación del carácter social del arte y su naturaleza histórica".* [Rosas-Zalazar, 1998:3].

#### *Taller de murales*

(...) Hacia el año 1958 quedó integrado el primer equipo de trabajo [Luis Quesada, José Bermúdez y Mario Vicente]. (...) La actividad del taller estaba orientada por un lado a la experimentación técnica y material y por otro a la búsqueda tanto de una expresión estética como de un lenguaje claro y directo accesible a la mayoría. La premisa fundamental será el trabajo colectivo mediante el cual las decisiones surgirán del grupo.

(...) Así ocurrió con el primer trabajo adjudicado al grupo: dos murales de grandes dimensiones (6,90m de alto por 4,5m de ancho), ubicados en los muros laterales del vestíbulo principal de entrada de la Casa de Gobierno de Mendoza. En este caso el autor de los bocetos que obtuvieron el primer premio fue Mario Vicente y su realización estuvo a cargo del equipo. (...) La temática desarrollada en un panel incluye la conquista, el éxodo de los indígenas, la adaptación a la tierra, el trabajo, la familia, y los animales típicos de la región. En el otro panel se destaca la turbina como motivo central, sugiere la idea del progreso, con la presencia de los estudiantes, la familia y los obreros como protagonistas de las fuerzas productivas de la sociedad. "La representación obedece a una concepción de la pintura plana". [Los Andes, 04-01-60]. Quesada señala que en la propuesta de Mario Vicente se puede advertir la influencia de Diego Rivera en la disposición a modo de collage de los diferentes elementos que componen los murales:

*"Lo que hace Mario es una especie de encaje de distintos componentes figurativos (grupos de obreros, estudiantes, un pozo de petróleo, la turbina, etcétera). Es como si fueran elementos agrupados obteniendo una situación de relación simultánea".*

(...) Para concluir remarcaremos la importancia que tuvo como movimiento plástico y sus acciones tendientes a *socializar el arte en nuestro medio y jerarquizar el trabajo del artista*

mediante la elección, producción, difusión y capacidad de llegar a los diversos estratos sociales. La preocupación manifiesta del grupo por la práctica de un *arte comprometido ideológicamente*, que valora no sólo los aspectos puramente artísticos sino que *rescata la función social, didáctica y política del mismo*, fue una iniciativa sin precedentes en nuestra provincia, un valioso intento de romper el estereotipo dominante del arte culto y desprovisto de toda ideología, instalado en la sociedad. Anteriormente, los murales en Mendoza cumplían una función eminentemente decorativa, tanto en el dominio público como en el privado.<sup>26</sup>

## **La vanguardia latinoamericana**

### *Primeros movimientos modernos*

Luego de la Primera Guerra Mundial, en la década de 1920, tuvieron lugar acontecimientos artísticos latinoamericanos comprometidos con la nueva manera de pensar. En primer lugar, el deseo de una confrontación real con el público burgués -de prosperidad repentina, más interesados en hacer dinero que en las artes- y en segundo lugar, afirmar un nacionalismo cultural.

La edición de innovadoras revistas, como la *Martín Fierro* en 1924, sirvieron de punto de partida para escritores y artistas emergentes. Un gran espectro de artistas progresistas, como los Grupos Florida<sup>27</sup> y Boedo<sup>28</sup> de Buenos Aires, fueron protagonistas de un gran cambio intelectual.

A fines de la década del veinte, París deja de ser el mayor centro artístico del mundo. La guerra había devastado no solo a Europa sino también su *Bella Ideología*, el ser humano se había vuelto destructivo o veía destruir a los de su propia especie. Se derrumbaron los pilares modernos y con ello comienzan a perecer las nociones de razón, orden, evolución e ideales de perfección. New York se convertiría en la nueva ciudad de las luces y EEUU se posicionaría como el Nuevo Imperio. Ya no se buscaba innovar -o la *avant garde*- y apuntaron a crear un arte propio. Con el tiempo las ciudades cosmopolitas comenzaron a enfocarse en el

---

<sup>26</sup> MARQUET, María Clara. *La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*. HUELLAS. Búsquedas en Artes y Diseño, N° 2, año 2002. P. 67-77.

Se cita gran parte del texto de María Clara Marquet en este estudio para asentar y remarcar la ideología artística de Mario Vicente, y demás integrantes del grupo, por ser pioneros de la nueva tendencia de compromiso social y estético en Mendoza.

<sup>27</sup> *Grupo Florida*: se caracterizó fundamentalmente por la búsqueda de innovaciones vanguardistas relacionadas con las formas, como el cuestionamiento a la métrica y la rima en la poesía. Apoyaron el surrealismo, el dadaísmo, el ultraísmo y en general todas las corrientes de vanguardia europeas de la época. Integrantes: Jorge Luis Borges, José de España, Evar Méndez, Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Lanuza, Norah Borges y Ricardo Güiraldes, entre otros.

<sup>28</sup> *Grupo Boedo*: se caracterizó fundamentalmente por la búsqueda de innovaciones vanguardistas relacionadas con los contenidos, incluyendo las temáticas sociales, obreras y políticas, siempre desde una perspectiva de izquierda, generalmente socialista. El grupo difundió sus obras a través de las revistas *Los Pensadores*, *Dinamo*, *Extrema Izquierda* y la propia *editorial Claridad*, orientada a la edición de literatura popular y contenido social. Integrantes: Antonio Zamora, Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Elías Castelnuovo y Roberto Arlt, entre otros.

concepto, mientras el resto buscaba rescatar sus orígenes, lo propio de cada lugar, sus raíces. Para ellos lo autóctono valía entonces mucho más que las ilegibles obras de importación, abstractas y/o conceptuales.

A cerca del arte de la segunda mitad del siglo XX, Marta Traba en su libro *Arte en América Latina*<sup>29</sup> decía:

“El mayor enfrentamiento crítico del periodo gira en torno a una definición de cuál es el arte que acepta la dominación y cuál es el arte que ayuda a la liberación. Las dos tendencias que pretendieron dirimir ese problema fueron, primero, el arte que siguió siendo objeto, para lo cual se apoyó en los soportes tradicionales de producción y en los vehículos tradicionales de distribución (museos y galerías), y segundo, el arte no-objetual, cualquiera fuera la forma que revistiera, partió del rechazo y alejamiento de museos y galerías. Dentro de un controversial marco teórico se acusó al arte tradicional de atender los requerimientos del circuito de consumo y se proclamó al arte de ruptura como anti-consumista y anti-consumible. Tales fueron a grandes rasgos las premisas del enfrentamiento.”

Los artistas objetuales -según la autora- formaron una nueva tendencia latinoamericana que ya no se esmeraba por respetar el arte europeo sino intentaba activar el arte local. Como los pioneros muralistas mexicanos, y más tarde la brasilera Tarsila do Amaral o los argentinos Xul Solar y Emilio Pettoruti; que emplearon colores puros, el regreso a la figuración, iconografía simple y nítida. Una búsqueda orientada a transmitir mensajes claros y legibles, de fácil comprensión, un retorno del arte al pueblo, con interés en los antepasados, el hombre común, recuerdos de la infancia, la naturaleza, lo cotidiano, el trabajo, lo lúdico, entre otros temas.

Para 1965 este neomestizaje renovó el arte moderno y lo encaminó al posmodernismo, impregnado de ideología política (de resistencia y acción social, de amor por la propia tierra) o bien expuesto en un arte por arte que exploraba las posibilidades del lenguaje intelectual local.

La preferencia objetual derivó en un canibalismo que devoraba influencias extranjeras, las digeriría y convertía en algo nuevo. Con preferencia a combinar estilos europeos, aparentemente incompatibles como el cubismo, simbolismo, primitivismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, la escuela de la Bauhaus, el Art Déco; las influencias de Picasso, Gauguin, Juan Gris y Paul Klee.

Con un tema concreto, a veces didáctico, buscó la *afirmación de la identidad y el gusto popular*. En general anecdótico, de carácter narrativo, fácil descodificación, con aglomeración de imágenes, en general de gama tropical, saturada y contrastante.

---

<sup>29</sup> TRABA, Marta (1994). *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.



El arte latinoamericano fue un *mix y convivencia de lenguajes*, disciplinas e ideologías, tradicionales y novedosas. Algunos con interés por las culturas étnicas y el historial amerindio de carácter precolombino, otros orientados a lo urbano - centro o periferia- pero siempre encaminados hacia una identidad, dirigido hacia un público masivo, más identificado con la cultura popular.

Dominaba el interés por la cultura innata y lo pintoresco de cada lugar. Eso atrajo la diversidad y, con el tiempo, la relación y fusión de las distintas producciones y disciplinas. Todo este ajeteo cultural influyó explícitamente en América. Vicente se caracterizó por una búsqueda continua dentro de la variedad de estilos e ideas contemporáneas a su tiempo y, más tarde, a la de sus ancestros, las que observó e investigó para luego volcar en su obra.

Según Marta Traba, podríamos decir que su obra -y la de sus colegas- es continuadora de la tendencia objetualista. De contenido social y local, dirigido al pueblo, con mensajes comprensibles, de comunicación eficaz e inmediata. Refleja el sentido de *resistencia* como factor de cambio y al servicio de la revolución ante el hegemónico, desraizado y forastero arte europeo y norteamericano. Demostrando que el arte no ha muerto, dejándose llevar por esa romántica ideología socialista muralista de sentido popular.

Como estudiante en la Academia de Bellas Artes produce obras realistas de temática comunitaria. Experimenta con pintura de caballete que muy pronto interrumpe. Realiza grabados siguiendo los ideales de la nueva tendencia latina. Luego transita hacia una imagen abstracta, concluyendo en una iconografía neomesoamericana. En su obra ulterior elabora arte utilitario -puertas, hogares y lámparas- probablemente influenciado por los *bijou*<sup>30</sup> de la Belle Époque francesa.

Vicente demostró interés por las bastardeadas artes menores. Con el tiempo y la experiencia crea una simbología propia, casi abstracta, de tendencia regional. Aborda obras únicas y múltiples, al alcance del receptor público y privado. Experimentó en toda su producción, no intentó consagrarse en un estrellato, más bien disfrutaba del proceso y del estudio de movimientos, técnicas, soportes y materiales para incorporarlos a sus objetivos y creencias, en otras palabras a su inquieta *voluntad artística*.

---

<sup>30</sup> *bijou*: fueron objetos de lujo y elite provenientes de Europa que alrededor de 1920 llegaron a Argentina de la mano de la oligarquía nacional, sobre todo a Buenos Aires, que había tomado a Paris como nuevo centro de moda a raíz de los cien años de independencia del dominio español.

## **Latinoamérica**

### *Arte en los tiempos globales*

“El período histórico que nos ocupa (1952-1961) coincide con el "pasaje de lo nacional a lo latinoamericano" en la discusión del arte en América Latina. En este sentido, Flores Ballesteros hace especial referencia a la década del cincuenta por *"la emergencia del arte latinoamericano"*, denominación que implica *"la consideración de las artes más allá de las fronteras nacionales"*. Esta voluntad de ampliar los límites de lo nacional en la reflexión, producción y circulación de nuestras manifestaciones artísticas está relacionada con la constitución del propio campo y su vinculación con otros centros del país y de Latinoamérica.”<sup>31</sup>

(...) “Los pintores populares contemporáneos de América Latina están emparentados con los llamados "primitivos" por su concepción antiacadémica y antivanguardista de la pintura, por ser generalmente autodidactas, por una aparente ingenuidad en la realización de sus obras y la elección de motivos inspirados en la vida cotidiana. Pese a su originalidad y valor intrínsecos y a su ingreso relativamente reciente en las colecciones de arte, sus cuadros rara vez se venden en las galerías sino que se los encuentra en mercados y en las calles.”<sup>32</sup>

(...) Lo artístico latinoamericano fue (y sigue siendo a veces) considerado en términos esencialistas, como designando una realidad homogénea y compacta expresable en formas particulares. El “latinoamericanismo” implica la proyección regional de los nacionalismos: supone que las diferentes comunidades nacionales construyen imágenes identitarias específicas a partir de un territorio común y de ciertos rasgos compartidos (pasado indígena, conflicto colonial, mestizaje, contradicciones particulares del periodo independiente, procesos trasculturativos, dependencia cultural y, últimamente, híbridos, carácter multicultural y poliétnico, etc.).<sup>33</sup>

### **Vuelta hacia los ancestros**

Ubicamos aquí la influencia del arte precolombino por ser el último en revalorizarse. Fue redescubierto por los críticos de arte posmoderno en la segunda

---

<sup>31</sup> MARQUET, María Clara. *La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*. HUELLAS. Búsquedas en Artes y Diseño, N°2, año 2002, ISSN N°1666-8197. p. 67-77.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos. (Julio de 1984). *Las grandes corrientes de la pintura contemporánea Artes de América Latina*. El Correo de la UNESCO. p. 347. España.  
Carlos Rodríguez Saavedra: escritor, ensayista y crítico de arte peruano, ha publicado numerosos artículos y estudios sobre el arte precolombino y la pintura moderna de Latinoamérica.

<sup>33</sup> ESCOBAR, Ticio. (1997). *El Arte en los Tempos Globales*. Arte Latinoamericano: El debe y el haber de lo global. Ediciones Don Bosco/Ñanduti Vive. Asunción. Paraguay.

década del siglo XX, a partir del descubrimiento de Teotihuacán por Manuel Gamio<sup>34</sup> en 1917.

#### *Los pueblos del sol*

Los pueblos que habitaban esas tierras no habían tenido contacto con otras culturas fuera del continente. Cuando su vida era sedentaria, aprendieron a construir, levantaron pueblos y ciudades. Se organizaron en sociedades cada vez más complejas, inventaron formas de gobierno, desarrollaron conceptos sobre el universo y la vida, crearon religiones. Algunos pueblos han dejado magníficos legados que dan testimonio de la grandeza de esos mundos perdidos, los mayas, aztecas e incas, ilustraron la historia de todo un continente.

Los nativos no eran salvajes, los restos de su cultura dan testimonio de un alto nivel de desarrollo y un total e insospechado grado de sofisticación.

La religión formaba parte de cada instante de la vida, influía en las leyes y las costumbres, la vida estaba regida por un calendario y los diversos dioses presidían cada festividad y cada actividad. Las conquistas se hacían en nombre de los dioses y los ascensos sociales eran celebrados mediante una ceremonia religiosa. Cada dios mexica era *uno y múltiple*, casi siempre con cuatro advocaciones. Además, cada dios era *dual* en diversos aspectos: bueno y malo, joven y viejo, masculino y femenino, etc., a lo cual se suma que cada aspecto podía llevar también un nombre diferente.

### ***Cosmogonía maya***

#### *Mitos de la creación*

Teotihuacan<sup>35</sup> fue la primera, más grande y enigmática civilización urbana de América. Para los aztecas era el marco donde se desarrollaba un mito cósmico y peregrinaban regularmente hasta allí. Ejerció gran influencia en el comercio y el arte del antiguo mundo por su riqueza, variedad y desarrollo en el arte y sociedad de la época. Crearon una pintura programática; repetitiva y didáctica, a cerca de la guerra, divinidades y sacrificios. De poco interés por la línea, brillante policromía, tonalidades de rojo claro y malaquita verdeazul. Mostraron rostros humanos y zoomorfos, rostros claros y anónimos, ni viejos ni jóvenes, ni masculinos ni femeninos, reflejo de una mentalidad gremial que idealizaba la uniformidad. En general el arte de Teotihuacan fue prismático, geométrico, policromo, neutral,

---

<sup>34</sup> Manuel Gamio: antropólogo mexicano, nacido el 2 de marzo de 1883, en plena época porfirista (período de la historia de México durante el cual el poder en México estuvo bajo control del militar oaxaqueño Porfirio Díaz). Publicó el célebre libro *Forjando Patria*, un tratado donde plasma su propuesta de integración (asimilación cultural) de los indígenas mexicanos a la sociedad mestiza mexicana.

<sup>35</sup> MILLER, Mary Ellen. (1999). *El Arte de Mesoamérica*. Capítulo IV: Teotihuacan. Editorial Destino. Barcelona.

inherente<sup>36</sup>, estático, sólido y sereno. Precursores en la elaboración con moldes y producción en masa.

Las lengüetas que brotan de la boca de guerreros en la Pirámide de la Luna simbolizan el *buen diálogo* que tenían con la diosa. Hacen recordar a las pinturas parietales rupestres, de las cuervas del Viejo Mundo, utilizadas por chamanes como portales hacia el más allá, lo espiritual, místico y sagrado. De esta cultura deriva el culto del Día de Muertos<sup>37</sup> en México, ritual que celebra la vida de los ancestros desde aproximadamente los últimos 3.000 años.

Relacionaron dioses, culto, mitos y rituales. Asociaron sol, luna, tierra, agua, y sangre con vida, muerte, arte, flora y fauna. Buscaron disponer sus obras en perfecta armonía con la naturaleza, celebrando su religión con la arquitectura y logrando una analogía, una conexión natural. Se cree que la Pirámide del Sol conmemoraba la creación del hombre y la salida de sus cuevas como *puertas de entrada a lo sagrado*. La arquitectura es a un mismo tiempo masa y espacio, convivían lugares sagrados y cotidianos, abiertos y cerrados, activos y de descanso. No diferenciaron entre estructuras palatinas, edificios religiosos o viviendas domésticas.

*Teotihuacan fue cuna cultural de América* y su descubrimiento, y posterior reconstrucción entre los años 1917 y 1920, *influyó notablemente a los artistas latinoamericanos del siglo XX*, como también al escultor inglés Henry Moore<sup>38</sup>.

La influencia precolombina ha sido muy importante en el desarrollo del arte moderno americano, comenzando por el muralismo mexicano y derivando en un primitivismo<sup>39</sup> autóctono. Así como la cultura peruana<sup>40</sup> y los motivos pictóricos

---

<sup>36</sup> *Inherente*: que por su naturaleza está inseparablemente unido a algo.

<sup>37</sup> *Día de los muertos*: en sus orígenes se mostraban los cráneos como trofeos durante los rituales para simbolizar la muerte y el renacimiento. Actualmente no es un tema morboso, es una festividad que honra alegremente la vida de los difuntos.

<sup>28</sup> *Henry Moore* (1898-1986): escultor inglés conocido por sus esculturas abstractas de bronce y mármol que pueden ser contempladas en numerosos lugares del mundo como obras de arte público. Aunque durante sus inicios Moore siguió el estilo romántico de la época victoriana, posteriormente desarrolló un estilo propio, influido por varios artistas renacentistas y góticos así como por la cultura tolteca-maya. Sus obras generalmente representan abstracciones de la figura humana. Sus esculturas generalmente tienen espacios vacíos y formas onduladas.

<sup>29</sup> *Primitivismo*: Corriente artística que busca fuentes culturales diferentes a las clásicas. Se expresa a través de la sensibilidad del artista y del lenguaje de la pintura. Intenta condensar las pulsiones del espíritu que llevan a crear y las manifestaciones más libres de la imaginación. El camino de la autenticidad artística se buscará en el arte africano o en las manifestaciones de culturas remotas y en el arte popular. Los agentes que sirven como punto de referencia son aquellos no traspasados por la historia de Occidente, los pueblos ágrafos no europeos, los niños y a menudo los locos. Pintan, dibujan o esculpen atendiendo a una necesidad básica, lejos de consideraciones, discursos y retóricas históricas. Se busca la autenticidad y la sinceridad del mensaje artístico. Picasso y otros muchos se servirán de aquellas obras de arte nacidas de la espontaneidad como fin para el lenguaje artístico.

El Primitivismo es una de las vertientes constitutivas del arte moderno, aunque su importancia no ha sido suficientemente considerada, comenzando en el siglo XIX y acentuándose de manera radical con los movimientos de vanguardia del siglo XX. Son muy pocos los movimientos artísticos del siglo XX que han escapado a esta influencia y su referencia a lo "primitivo" es un elemento de definición

de Tahití marcaron a Gauguin, las máscaras africanas impactaron a Picasso y los recuerdos del pueblo y de la infancia acompañaron la obra de Tarsila do Amaral. Una especie de ola universal abandonó las formas clásicas y activó la vuelta a los orígenes.

Dejaron grabada su herencia estética, es decir, no solo en estilo (forma, tamaño, color, disposición, jerarquía) sino también en cuanto a valores sociales, costumbres (vida en comunidad, alimentación, agricultura, sistema de riego), arquitectura, arte, ritos y religión.

### ***El misterio del culto al sol***

#### *Historia y mito*

Al ser pueblos agricultores dependían de la tierra, lluvias y condiciones climáticas para subsistir. Practicaron el culto al sol. Crearon calendarios para mantener a salvo su nuevo modo de vida, el sedentario<sup>41</sup>. Aprendieron a leer el cosmos y a relacionar los cambios de luna con los tiempos de siembra y cosecha.

Sus deidades podían ser buenas y malas, y sus rituales -cultos y sacrificios- eran concebidos para generar tiempos propicios de cosecha, protección y prosperidad. Relacionaban a sus dioses con animales que admiraban y respetaban por su apariencia, naturaleza y por sus enormes connotaciones -fuerza, poder, elocuencia, elegancia, estilo, vanidad, virilidad, fortaleza, entre otras-, características reflejadas en vestimentas y atributos de dioses y soberanos. Vincularon los colores de las plumas del quetzal -consideradas preciosas- con los puntos cardinales y del centro de la tierra: negro, azul, rojo, blanco y verde. Los tres niveles cósmicos -la tierra, el inframundo y el cielo- con la vida, la muerte y lo espiritual y sagrado. Animales, plantas -como la ceiba y el maíz-, religión, objetos y arquitectura se unían en una trama invisible, en una cultura aditiva y milenaria.

La cosmogonía maya se basa en el axis mundi<sup>42</sup>, expresa el misterio de la totalidad, de la unidad cósmica. Es organizada, interactiva, integrativa, aditiva, múltiple, dual, cíclica, armónica y plurivalente.

---

estilística en sí misma y de crítica de la propia tradición europea, fundamentada en la teoría clásico-naturalista del arte.

<sup>40</sup> Las imágenes de Perú serían la gran influencia en el arte de Gauguin. Su madre admiraba el arte precolombino, en especial la cerámica, ya que coleccionaba batería de cocina inca que algunos colonizadores consideraban como una barbarie. A raíz de su fascinación por las antiguas culturas peruanas Gauguin llegaría a usar la imagen de una momia peruana en más de veinte obras suyas.

<sup>41</sup> *sedentario*: forma de vivir de los grupos humanos que se establecen en un lugar de manera permanente y desarrollan su vida ligada al mismo hábitat. Surge gracias al descubrimiento de la agricultura. Se instalaron en llanuras fértiles, cerca de aprovisionamientos de agua, ya que debían cuidar animales, plantaciones y cosechas. La aparición de nuevas tareas agrícolas obligó al desarrollo de nuevos utensilios y herramientas con el objetivo de facilitar su trabajo diario.

<sup>42</sup> *axis mundi*: eje del mundo. Es un símbolo ubicuo -omnipresente- presente en numerosas culturas. La idea expresa un punto de conexión entre el cielo y la tierra en el que convergen todos los rumbos de una brújula. El símbolo se origina en una universal y natural percepción psicológica: que el lugar que uno ocupa se sitúa en "el centro del mundo". Este espacio sirve de *microcosmos ordenador* porque es conocido y está asentado. Fuera de los límites del microcosmos, se

. . .

En su etapa más madura Vicente revalora la cultura originaria<sup>43</sup>, la de los pueblos del sol, la de antiguos dioses relacionados a la vida sedentaria y la naturaleza. Comienza a relacionar su obra con reconocidos iconos<sup>44</sup> y signos<sup>45</sup> aztecas.

En la *Puerta del Sol* -y en general en su última obra- su paleta toma los colores del Quetzalcoatl (negro, azul, rojo, blanco, verde y amarillo), los brillos dorados cobrizos relacionados con el oro<sup>46</sup> (símbolo de poder y divinidad), el sol y la eternidad. Los caracteres-logogramas<sup>47</sup> de *la puerta* están relacionados a la simbología y jeroglíficos mexicas. El marco de madera, tiznado en rojizo, aporta sencillez y humildad, a la vez armonía y estabilidad; ya que al ser una obra integrada reduce lo suntuoso de los demás materiales.

### ***Encuentro de culturas***

*Raíces, asimilaciones y conflictos*

Según F. Samaniego<sup>48</sup> el arte mestizo fue el inicio del primer arte de resistencia en América, ya que no repitió ni obedeció totalmente las reglas impuestas desde el Viejo Mundo. Introdujo motivos y símbolos -regionales y ancestrales-, integró el arte importado con la ecología autóctona.

América fue cuna de una nueva variedad, de un arte novedoso. Fundió elementos del Viejo Mundo con la cultura del Nuevo. Junto a otras colonias europeas, unió tradiciones, costumbres, valores y etnias en un *neocosmopolitismo* -aunque desigual- donde la diversidad formó parte de una única comunidad basada en una moralidad compartida -aunque bastante forzada-. En su momento esta producción fue mal vista por los eruditos, pero a partir de la posmodernidad fue

---

encuentran reinos extranjeros que, por ser desconocidos y desordenados, representan el caos, la muerte y la noche.

<sup>43</sup> En 1965 Vicente fue becado por el Gobierno de la Provincia de Mendoza para realizar un viaje de estudios a México y Perú, con el objeto de alcanzar un mayor perfeccionamiento en la pintura mural y para estudiar el arte de las culturas precolombinas; quedando muy impresionado con su cultura.

<sup>44</sup> *icono*: proviene del griego y significa imagen. El término se emplea para referir a imágenes, signos y símbolos que son utilizados para representar conceptos u objetos por analogía o simbólicamente.

<sup>45</sup> *signo*: objeto, fenómeno o hecho que, por una relación natural o convencional, representa o evoca otro objeto, fenómeno o hecho.

<sup>46</sup> El metal llegaba a México-Tenochtitlan, vía el tributo y el comercio, se destinaba a los altos gobernantes, como el *huey tlatoani* (gran señor); éste mostraba su estatus portando una diadema de oro, símbolo de su nobleza y jerarquía, así como narigueras, orejeras, brazaletes y colgantes, todos ellos elaborados con este metal y con piedras y plumas preciosas.

El gran señor mexica tenía la facultad de obsequiar brazaletes y piezas de oro a los guerreros que sobresalían en batalla por su fiereza y valentía, eran premios que podían usar únicamente en ceremonias rituales o políticas.

<sup>47</sup> *logograma*: del griego logos, palabra, y grama, escritura.

<sup>48</sup> SAMANIEGO, Filoteo. Parte segunda: *Raíces, asimilaciones y conflictos. I. Encuentro de culturas* en: BAYON, Damián. *América Latina en sus artes. México. Siglo XXI. UNESCO. 1974.*

rescatada y revalorizada por pensadores contemporáneos como Octavio Paz<sup>49</sup>, entre otros.

### ***La muerte en la cultura popular contemporánea***

México

Se considera el Día de Muertos como la tradición más representativa de la cultura mexicana. Su origen tiene antecedentes en el mestizaje, mezcla de rasgos culturales indígenas y españoles -incluso celtas- que dieron lugar a nuevos ritos y ceremonias. La creencia popular es que las almas de los seres queridos que se fueron regresan de ultratumba en este día y se los recibe con una ofrenda donde se coloca su comida y bebida favorita, fruta, calaveritas de dulce, juguetes, fotografías de los difuntos y las coloridas flores de cempasúchil<sup>50, 51</sup>.

Festejan a sus *muertitos*, los recuerdan con alegría y respeto y no con tristeza y/o miedo hacia los espíritus. Cabe destacar que los muralistas mexicanos *rescatan estos riquísimos elementos del lenguaje popular* para llamar la atención del público y asegurar la descodificación del mensaje. Tal como: la figuración -contraria a las formas incomprensibles de la abstracción contemporánea-, los colores vivos y el barroquismo<sup>52</sup> muy propio de los altares del día de los muertos en todas las razas y clases sociales.

. . .

La iconografía utilizada por Vicente hacia el fin de su obra evidencia un rescate de los pueblos del sol, su cosmovisión binaria: la armonía entre vida y muerte, el día y la noche, urbanismo y naturaleza. Reacciona claramente al culto de lo moderno con su percepción bipolar -de ilusión colectiva- donde los extremos se relacionan por oposición -bello o feo, diestra o siniestra, arte o artesanía-. Refleja un alto grado de abstracción sin dejar de lado la figuración orgánica, se inclina por las formas geometrizaras con gestualidad agradable y vitalidad icónica.

---

49 Octavio Paz (1914-1998): Poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano, Premio Nobel de Literatura en 1990. Se le considera uno de los más influyentes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos. Su extensa obra abarcó géneros diversos, entre los que sobresalieron poemas, ensayos y traducciones.

<sup>50</sup> *cempasúchil*: Especie nativa de México que se encuentra en estado silvestre. Procede de la palabra en náhuatl significa *veinte flor*. Y no fue por nada que los Mexicas la llamaran así, pues cuentan que en Malinalco al morir alguien los familiares adornaban la tumba con ramos de pequeñas flores amarillas llamadas tonalxochitl, pues se creía que estas flores poseían la habilidad de guardar en sus corolas el calor de los rayos solares. Los Mexicas al pasar por el valle de Malinalco adoptaron esta tradición, esa flor les pareció muy sencilla y con el paso del tiempo transformaron la flor de tonalxochitl en una flor con más pétalos, hasta que lograron juntar en una sola flor veinte de aquellas pequeñas flores que hallaron en Malinalco.

<sup>51</sup> ROJAS MIX, Miguel. (Julio 1984). *La muerte en las artes populares*. Artes de América Latina. El Correo de la UNESCO. p. 35.

<sup>52</sup> *barroquismo*: Tendencia a la decoración formal excesiva y recargada.

En su obra se refleja lo espiritual y sagrado. En la Puerta del Sol propone una especie de neobarroquismo mestizo por el acopio de imágenes y culturas, en la energía de los materiales, formas, colores y brillos metálicos.

. . .

## Capítulo V

### Contexto Filosófico

No se intenta asociar aquí el pensamiento moderno, el método científico y la razón positivista. Se busca exponer la opinión de Nietzsche<sup>53</sup> acerca de la connaturalidad del hombre, el efecto estimulante del arte, la importancia de los artistas en tanto que son creadores de nuevos mundos y en cuanto a la *representación de la verdad y de lo feo*. Cabe aclarar que a fines del siglo XVIII el arte comienza a alejarse de la línea racional y de lo bello, nuevo rumbo iniciado por el Romanticismo<sup>54</sup>.

En *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886), uno de los textos fundamentales de la filosofía del siglo XIX, Friedrich Nietzsche ataca lo que considera la *vacuidad moral* de los pensadores de su siglo, esa falta de sentido crítico de los autodenominados moralistas y su pasiva aceptación de la moral judeo-cristiana que han heredado.

---

<sup>53</sup> Friedrich Nietzsche (1844-1900): Filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del siglo XIX.

Realizó una crítica exhaustiva de la cultura, la religión y la filosofía occidental, mediante las genealogías de los conceptos que las integran, basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida. Su trabajo afectó profundamente a generaciones posteriores de teólogos, antropólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, politólogos, historiadores, novelistas, poetas y dramaturgos. Meditó sobre las consecuencias del triunfo del secularismo de la Ilustración, expresada en su observación «*Dios ha muerto*», de una manera que determinó la agenda de muchos de los intelectuales más célebres después de su muerte. Introdujo, como ningún otro, una *cosmovisión que ha reorganizado el pensamiento del siglo XX*.

Nietzsche recibió amplio reconocimiento durante la segunda mitad del siglo XX como una figura significativa en la filosofía moderna. Su influencia fue particularmente notoria en los filósofos existencialistas, críticos, fenomenológicos, postestructuralistas y posmodernos, y en la sociología de Max Weber. Es considerado uno de los tres «*maestros de la sospecha*» (según la conocida expresión de Paul Ricoeur), junto a Karl Marx y Sigmund Freud.

<sup>54</sup> *Romanticismo*: es un movimiento cultural originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Está considerado como el primer movimiento de cultura que cubrió el mapa completo de Europa. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista que se basaba en un conjunto de reglas estereotipadas. *La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso su rasgo revolucionario es incuestionable*. Debido a que el Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo que se presenta de manera distinta y particular en cada país donde se desarrolla, incluso dentro de una misma nación, se manifiestan distintas tendencias proyectándose también en todas las artes. Tuvo fundamentales aportes en los campos de la literatura, la pintura y la música. Posteriormente, una de las corrientes vanguardistas del siglo XX, el surrealismo, llevó al extremo los postulados románticos de la exaltación del yo.



Uno de los propósitos de la obra de Nietzsche es mostrar que el *mundo es un conjunto de apariencias*. Que la verdad aceptada, como un antifaz, niega cierta clase de naturaleza intrínseca del ser humano y acaba generando una política de índole inhibitoria, una conducta de domesticación y autodomesticación. *Propone quitarle a la realidad su fachada de apariencia, demostrar que la verdad es apenas una interpretación más en un mar de verdades, flotando en un océano de lucha.*

Nietzsche confía en el arte como en un bien supremo. El artista, de hecho, es para él la *encarnación del superhombre*: aquel capaz de sustraerse al mundo de *las verdades*, de autosuperarse, de enarbolar nuevos valores sin brindar soluciones definitivas (puesto que no las hay), salvo para la ilusión obsoleta de la razón. En definitiva, artista es aquel que ejerce la *voluntad de poder*. Un poder que no significa dominio sobre los otros, sino *el que cada persona ejerce sobre sí mismo*, ese poder que se haya *en la imaginación y en la creatividad*. Como explica Elena Oliveras<sup>55</sup> en *Estética. La cuestión del arte*:

“El arte tendrá, para Nietzsche, más valor que la verdad, pues la verdad es “fea” y no es posible vivir con ella. Siendo “mentira”, el arte es imprescindible para no perecer a causa de la verdad”.

“Todo lo que es profundo ama la máscara. (...) Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra”.

La concepción del tiempo, en la filosofía de Nietzsche, es circular (y no lineal evolutiva). La idea del *eterno retorno*, desarrollada en *Así habló Zaratustra*, difiere en efecto, con una concepción lineal de la historia. De este modo, los acontecimientos se repiten. El *deja vu*<sup>56</sup> metaforiza esa concepción de la periodicidad invariable del tiempo y da pie a una cosmovisión en la que un final nunca es el último. En el marco del pensamiento nietzscheano, esa noción se vincula con el desafío de creación de un destino acorde a la conciencia de su regreso. Construir aquello que va a volver, una y otra vez, y, por lo tanto, hacerlo lo mejor y humanamente posible, apelando a una transformación superadora de la realidad.

---

<sup>55</sup> Elena Oliveras (1942): docente universitaria, ensayista y crítica de arte, de especialización en Estética. Arte contemporáneo. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina. Profesora asociada, a cargo de la cátedra Estética, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesora titular de la cátedra Crítica de arte en la Universidad del Salvador. Investigadora del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Asociación Latinoamericana de Estética y Asociación Latinoamericana de Semiótica. Colaboradora permanentemente en la revista ArtNexus (Bogotá, Colombia), de la cual es asesora editorial.

<sup>56</sup> *deja vu*: es un término francés que significa *ya visto*. Experiencia del sentimiento de reproducción de un hecho del pasado en otro del presente.

Nietzsche es un crítico de la razón positivista<sup>57</sup>. Por este motivo, entre otros, algunas de las más importantes corrientes estéticas del siglo XX son subsidiarias del desbaratamiento del orden racional. Un claro ejemplo es el movimiento surrealista. Apelar a un *sin sentido* o a un orden que no esté sujeto al *estricto conocido*, significa para el arte liberarse de la lógica de la realidad que creemos apreciar a diario.

Pareciera ser que Nietzsche tuvo una visión similar a los antepasados nativos, los precolombinos. Los tiempos cíclicos, la connaturalidad del hombre, ese lado que el pensamiento eurocéntrico moderno muestra como oscuro y salvaje por no estar éticamente admitido, civilizado o institucionalizado. Al igual que las culturas nativas y a *lo largo de la historia* de la humanidad, existieron muchas contraculturas decididas a chocar con lo establecido (el Romanticismo, el Dadaísmo, la generación Beat, el Hippismo, el Punk y la cultura Rock en general) con una postura hostil, revolucionaria y rebelde ante la guerra, los conformismos, los tabúes, desigualdades e injusticias, ante una sociedad consumista e impersonal cargada de necesidades ficticias. Se opusieron también a un arte sumergido en una estética culturalmente aceptada e impuesta, con un modelo de moral y razonamiento convencionalmente establecido en normas civiles y de convivencia -formado en escuelas e instituciones-. Lo que ayudó a olvidar y alejarnos de esa conexión innata, indomable y natural, *la connaturalidad del ser humano; y con esto la libertad de acción, de pensamiento y de palabra.*

. . .

---

<sup>57</sup> Suele pensarse a Nietzsche como un filósofo *nihilista* (negación de toda creencia y de todo principio religioso, político o social). La postulación de la muerte de dios lo entrona en el marco de ese espectro. Sin embargo, el nihilismo nietzscheano, lejos de ser negativo, posee un carácter positivo. La muerte de dios coloca al individuo en el centro del escenario del mundo, dueño de sí mismo, y en libertad -por fin- de acción. Porque *dios ha muerto* es precisamente por lo que *el ser humano se aferra a la fuerza de la vida, ejerciendo su voluntad de poder*. Esa fuerza vital, natural, que lanza al superhombre a la creación de nuevas concepciones de mundo -de nuevos valores y sentidos- arroja luces acerca de la importancia siempre actual y consabida del arte en nuestro tiempo irreplicable, como todo lo que vuelve a suceder.

## Capítulo VI

### Conclusión

Existen gran cantidad y variedad de obras de Mario Vicente dispersas en Mendoza y poco conocemos de su pensamiento artístico. Nos concentramos aquí en su entorno y obra para comprender mejor sus intereses, su vida cotidiana, su historia. Podemos sentir a un creador a través de su obra, entender un mensaje a través de su pintura, conocer a un hombre a través de su música, incluso simpatizar con él por hacer uso de obras ajenas para nosotros cargadas de sentido.

En éste intento de rescatar el hombre detrás del artista y rastreando las huellas que dejó en su obra toda -y en la Puerta del Sol- vemos claramente su búsqueda: valoración de su tierra, orígenes, culto a la vida y al sol.

Fue un artista integral. En su impronta en los talleres grupales -de grabado y mural- se contraponen al individualismo del artista genio moderno, por su compañerismo, acción y compromiso social. Conservó siempre una temática, un norte, sobre todo en su plena madurez. Se preocupó por el oficio artesanal, la experimentación y las artes aplicadas. Exploró la obra mixta con distintos soportes y técnicas. Aplicó su arte en arquitectura privada y pública.

. . .

Esta investigación propuso demostrar en un principio que la puerta realizada por Mario Vicente es una obra y no un objeto de diseño -por ser una pieza única y singular- a través de un *planteo holístico*. Al tomar su obra en conjunto y a medida que la investigación fue avanzando el tronco se abrió en múltiples raíces que permitieron descifrar su *hacer*. El por qué de la elección de una puerta, de sus materiales, la razón de sus obras mixtas. Observamos su experimentación en el lenguaje visual, la predilección por ciertas técnicas, materiales, estructura y combinación.

Los tiempos en que vivió Vicente fueron tiempos de muchos cambios ideológicos a nivel mundial, hubo bombas que destruyeron no solo ciudades sino creencias profundamente arraigadas en la sociedad occidental. Las guerras mundiales trajeron el caos, la catástrofe, la devastación y la descreencia a todo cimiento adquirido; sobre todo en el orden y la razón.

América no vivió esa miseria pero sufriría la invasión de los gobiernos militares, infames dictaduras asesinas de ideologías que prohibieron y condenaron la acción. Eso también influyó a Vicente y obviamente a todo el entorno.

Al seguir un planteo sistémico -de nodos y redes- descubrimos a lo largo de la investigación los distintos focos que afectaron directa o indirectamente sobre su

*hacer*. Se ha dado mucha importancia a los distintos contextos culturales porque -como hemos visto- un individuo no sobrevive aislado sino en comunidad, dentro de un entorno, dentro de un espacio-tiempo.

Hablamos del *zeitgeist*, el espíritu del tiempo, clima intelectual y cultural que caracteriza una era, esencialmente vivo y activo a lo largo de la historia de la humanidad que influye directamente sobre los individuos. Vimos que éste tiene base en un pensamiento sistémico, un sistema abierto que se retroalimenta con las acciones del individuo y viceversa.

Nos opusimos al proceso de estudio científico y metódico, para darle más importancia a la obra *toda* del artista y no al análisis de una de sus partes (es decir, a solo una de sus obras). Se tomó una pieza artística como referente pero en relación a las demás. Porque el compromiso fue seguir las huellas de Vicente como artista íntegro y en todo momento intentamos descifrar su *voluntad artística, su esencia*.

Buscamos rescatar la importancia de las artes llamadas menores, revalorizar obras objeto que cumplen con una función. Procuramos revalorizar el arte dirigido al pueblo, el arte con sentido social, de resistencia a un arte impuesto o entendido solo por una elite.

Uno de los puntos primordiales de esta investigación fue la condición fundamental que implica la *materia-soporte* en la obra. La elección de materiales efímeros o poco nobles<sup>58</sup> no exime a una pieza de ser considerada obra. Entonces una puerta no deja de ser puerta por ser de plástico pero como consecuencia de su estructura molecular tendrá objetivos y connotaciones muy distintos a las de -por ejemplo- una de buena madera.

La *materia* es y será *siempre* parte integral de la obra y de ella depende su *todo* -forma, mensaje, tamaño, estructura, técnica-. No solo define al todo como obra sino también define su *función*. La obra *siempre* tuvo una *función* -o varias- al transmitir un mensaje<sup>59</sup>. El artista siempre tendrá la *necesidad de comunicar* su visión del mundo -aunque a veces influenciado por gobiernos y/o culturas-.

La era posmoderna define al artista de un modo más amplio que en la edad moderna. Ahora es *mucho más libre y pluridisciplinario*. En esta época se insiste en que el artista importa más que su obra. Como en esto no concuerdo dejo aquí una pregunta retórica: ¿Acaso no es la obra fiel reflejo del artista?

---

<sup>58</sup> Apreciación cultural en la estética moderna, de valoración despectiva.

<sup>59</sup> Expresión, sensación o idea, de aceptación, agrado o rechazo.

### *El principio del fin*

Tener un pensamiento sistémico es irse por las ramas siguiendo alguna conexión. Es un *método práctico y didáctico* para entender una sociedad plagada de nodos y redes donde se desarrolla una infinita trama; de la vida pasada, presente y -si pensamos en ciclos- futura. Es comprender que en un *todo* ninguna parte es más fundamental que otra o una época es mejor que otra. Un Velázquez no es más que un Van Gogh, una obra-objeto no es menor que una escultura.

Tal vez en esta investigación la Puerta del Sol nos sirva para entrar a otro mundo; otra cosmovisión. Tal vez cumpla una función más allá de lo que representa a simple vista. Tal vez sea la portada de un libro, la entrada a un túnel, al país de Alicia, a las del cielo o del infierno. Tal vez sea sólo un espejo, un portal hacia los sueños, un sendero a los laberintos del alma o sea sólo un simple deja vu. Tal vez sea el inevitable destino, el cíclico umbral hacia el ocaso del hombre o a su renacimiento. Tal vez sea la puerta de entrada o de salida, o tal vez sólo sea otro nodo en *The Doors of Perception*<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> *The Doors of Perception*: es un ensayo escrito por Aldous Huxley en 1954. En él describe sus experiencias alucinógenas producto de la ingestión de mescalina. El título proviene de una cita de William Blake contenida en su obra *El matrimonio del cielo y el infierno*: "If the doors of perception were cleansed, every thing would appear to man as it is: infinite." (Si las puertas de la percepción fueran depuradas, todo aparecería ante el hombre tal cual es: infinito).

## Bibliografía

- CAPRA Fritjof (1996). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. La psicología Gestalt. (p. 51-69). Barcelona: Editorial Anagrama.
- CIRICI, Alexandre (1973). *Modernismo*. Enciclopedia SALVAT. Tomo 9. Cap. 4. (p. 61-103). Barcelona: SALVAT Editores.
- DE LA GARZA, Mercedes (1995). *Aves sagradas de los mayas* (p. 13-15). Proyecto 010005 PADEP-Divisiones de la Coordinación General de Estudios de Posgrado de la UNAM. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas.
- ENERGÍA (2009). *Cosmogonía maya*. Cap. 2. *Periódico del Frente de Trabajadores de la Energía de México*. <http://www.fte-energia.org/E140/02.html>
- ESCOBAR, Ticio (1997). *El Arte en los Tiempos Globales*. Arte Latinoamericano: El debe y el haber de lo global. Asunción. Paraguay: Ediciones Don Bosco/Ñanduti Vive.
- GONZALEZ GARCÍA, Carmen (2004). *La materia y la culpa. La materia artística en la solución del proceso creativo*. Taula: Quaderns de pensament N. 38. p. 123-131. Departamento de Filosofía. Universidad de Salamanca. Universidad de las Islas Baleares. Palma de Mallorca. España. DHABA. Artículos del Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes: [53].
- GRANDI, Renata (Enero 2016). *El misterio del culto al sol en las culturas antiguas*. *Revista Esfinge.com*. <https://www.revistaesfinge.com/culturas/culturas-del-mundo/item/1347-el-misterio-del-culto-al-sol-en-las-culturas-antiguas>
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. GUTIÉRREZ, Ramón (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. (p. 427-437). Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- *Holistic Landscape Ecology in Action*. Landscape and Urban Planning. Vol. 50 N° 1-3 (p. 1-198). Int. Journal of Landscape Science, Planning and Design. Editorial Borrada.
- *La pintura en el siglo XX* (1975). Barcelona: SALVAT Editores.
- *El Día de los Muertos*. *YAIA.com*. <http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html>
- *El jaguar, imponente felino símbolo del poder en la Cultura Maya* (Abril 2015). *Mayan Travel*. <http://mayantravel.net/destacada/el-jaguar-imponente-felino-simbolo-del-poder-en-la-cultura-maya/>
- MARQUET, María Clara. *La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*. *Revista HUELLAS*. Búsquedas en Artes y Diseño, N° 2, año 2002. P. 67-77. [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1290/marquethuellas2.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1290/marquethuellas2.pdf)
- MILLER, Mary Ellen (1999). *El Arte de Mesoamérica*. Teotihuacan. Capítulo IV. Barcelona: Editorial Destino.
- *Cosmogonía maya* (Junio 2015). Proyecto realizado para la asignatura de Lenguaje y Comunicación. [Video]. México: Facultad de Estudios Superiores Plantel Iztacala. Canal Imix Jaguar. <https://www.youtube.com/watch?v=HVTNx9cv-90>
- OLIVERAS Elena (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Cap. VII. Bs. As.: Editorial Ariel.
- *¿Qué es el pensamiento sistémico?* Lima: Centro de Enseñanza Virtual del IAS. *Cyber-IAS*. Instituto Andino de Sistemas. <http://www.iasvirtual.net/queessis.htm>

- *Quetzalcóatl: Historia y Mito* (Mayo 2012). *Puri2aprendiendovida*. <https://puri2aprendiendovida.wordpress.com/2012/05/03/quetzalcoatl-historia-y-mito/>
- RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos (Julio 1984). *Las grandes corrientes de la pintura contemporánea*. Artes de América Latina. El Correo de la UNESCO (p. 48). España. <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000746/074684so.pdf>
- ROJAS MIX, Miguel (1984). *La muerte en las artes populares*. Artes de América Latina. El Correo de la UNESCO (p. 35). Ibidem.
- SAMANIEGO, Filoteo (1974). *Encuentro de culturas*. Segunda sección: Raíces, asimilaciones y conflictos en: BAYÓN, Damián. *América Latina en sus artes*. México (p. 115-127). México: UNESCO. Siglo Veintiuno Editores. 9° Edición.
- TRABA, Marta (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- VICENTE, Sonia (Junio 2006). *Las Puertas de San Juan de Pasto. De lo estético a la identidad*. *Revista Mopa Mopa*. N° 17. San Juan de Pasto. Nariño: Instituto Andino de Artes Populares. IADAP. Universidad de Nariño.
- VICENTE, Sonia. Propuesta bibliográfica para cátedra Filosofía del Arte. FAD UNCuyo.
  - BENJAMIN, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. Cap. I-VI. Buenos Aires: Taurus Ediciones.
  - VALÉRY, Paul (1928). "La conquista de la ubicuidad". *Obras Completas*, Tomo II. Biblio. de las Pléyades (p. 1283-1287). Paris: Publications Tambourinaire.
  - DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Cap. I. Barcelona: Editorial Paidós.
  - ACHA, Juan (2009). *Introducción a la teoría de los diseños*. Los sistemas de producción estética. México: Editorial Trillas.
  - VICENTE, Sonia. *Arte Popular Latinoamericano. Nuevos criterios de valoración*. Cap. 1. Saarbrücken. Alemania: EAE. Editorial Académica Española (2011).
  - TRABA, Marta. *La vanguardia y la resistencia cultural latinoamericana*.
  - BREA, José Luis (2004). *El tercer Umbral*. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia. España: Editorial Cendeac.
  - VASARI, Giorgio (1568). *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Arezzo. Italia.
  - MOULIN, Raymonde (2012). *El mercado del arte*. Mundialización y nuevas tecnologías. P.13-78. Buenos Aires: La Marca Editora.
  - HADJINICOLAOU, Nicos (1978). *Sobre la ideología del vanguardismo* (p. 39-57). *Arte, Sociedad e Ideología*. N° 7, 1980. Historia y Crítica de las Artes. México.
  - RANCIÈRE, Jacques. Filósofo francés, profesor de política y de estética.

## INDICE

1. Introducción.....	2
2. Biografía Mario Vicente.....	6
3. Capítulo I. Contexto científico, biológico y psicológico.....	8
4. Capítulo II. La materia artística en la solución del proceso creativo.....	11
5. Capítulo III. La Puerta del Sol.....	13
6. Capítulo IV. Influencias. Recursos Plásticos. Contexto Histórico.....	14
6.1.1 Art and Craft. Belle Epoque.....	14
6.1.2 Art Nouveau.....	15
6.1.3 Vanguardias. La pintura en el siglo XX.....	16
6.1.4 Bauhaus.....	16
6.1.5 Muralismo Mexicano.....	18
6.1.5.1 Argentina.....	18
6.1.5.2 Mendoza.....	19
6.1.5.3 El realismo social en Mendoza.....	20
6.1.5.4 Taller de murales.....	22
6.1.6 Vanguardia Latinoamericana. Primeros movimientos modernos.....	23
6.1.7 Latinoamérica. Arte en los tiempos globales.....	26
6.1.8 Vuelta hacia los ancestros.....	26
6.1.9 Cosmogonía maya. Mitos de la creación.....	27
6.1.10 El misterio del culto al sol. Historia y mito.....	29
6.1.11 Encuentro de culturas. Raíces, asimilaciones y conflictos.....	30
6.1.12 La muerte en cultura popular contemporánea.....	31
7. Capítulo V. Contexto Filosófico.....	32
8. Capítulo VI. Conclusión.....	35
8.1.1 El principio del fin.....	37
9. Bibliografía.....	38