

***Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur***  
**Por Cristina Rossi**

**Abreviaturas**

AJCC – Archivo Juan Carlos Castagnino  
ADHC – Archivo Doris Halpin de Carpani-UNSAM  
ACeDInCI – Archivo CeDInCI  
AEAE – Archivo Estudio Aslan-Ezcurra  
ARF – Archivo Rubén Fontana  
AFEU – Archivo Fundación Espigas-UNSAM  
AAG – Archivo Alberto Giudici  
ACG – Archivo Claudio Golombek  
AJLP – Archivo Julio Le Parc  
ALFN – Archivo Luis Felipe Noé  
AAP – Archivo Anselmo Piccoli  
ACR – Archivo Cristina Rossi  
ALES – Archivo Lino Enea Spilimbergo

## ***Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur***

La presentación de *La exposición pendiente*, procedente del Museo de Arte Carrillo Gil, ofrece un marco apropiado para poner en foco una parte de la trama de intercambios que tejieron los artistas latinoamericanos a lo largo del siglo XX. Los ideales de la Revolución Mexicana, la gesta muralista y los desarrollos que, posteriormente, encarnaron “los tres grandes” circularon en las revistas, generaron acercamientos, reavivaron polémicas locales, despertaron identificaciones estéticas y dejaron una profunda huella en la tradición que escriben las imágenes en la historia del arte.

Por otra parte, *La exposición pendiente* despliega un período histórico que recorre desde las primeras décadas del siglo XX hasta 1973, cuando el quiebre del sistema democrático chileno impidió la presentación de la muestra organizada por Fernando Gamboa e imprimió este singular episodio sobre las obras de la Colección Carrillo Gil; hecho que, recuperado por la investigación y curaduría de Carlos Palacios, forma parte de esta exhibición. A partir de un grupo de obras de artistas argentinos, el guión curatorial de *La conexión sur* se propone abrir un espacio para repensar tanto las inquietudes compartidas como la densidad de la trama sobre la que los artistas latinoamericanos continuaron grabando sus propias respuestas.

Es cierto que Siqueiros fue el único que en 1929 y 1933 visitó el área rioplatense, pero –teniendo en cuenta las comunicaciones de la época– no es menos cierto que las noticias sobre Rivera –como las vicisitudes que sufrió en 1933 su mural del Rockefeller Center– circularon en las revistas locales casi simultáneamente a los hechos. También es verdad que, en cada uno de nuestros países, los artistas enfrentaron una realidad particular a la hora de elaborar las imágenes que gravitarían sobre su construcción de “lo propio”; sin embargo, es innegable que, a lo largo del siglo, determinadas circunstancias que afectaron al continente hermanaron sus voces.

Frente a la suma de coincidencias y diferencias, entonces, podríamos preguntarnos ¿mexicanos, peruanos o argentinos se interesaron de modo distinto por los modelos autóctonos o coincidieron en la valoración de sus referentes identitarios?, ¿es posible diferenciar el horror de Orozco ante las pérdidas provocadas por la revolución, el drama de la Guerra Civil Española pintado por Demetrio Urruchúa o los despojos de la Segunda Guerra Mundial representados por Lino Enea Spilimbergo? Si en los años 30, en nuestros países surgieron ligas y asociaciones para enfrentar a los fascismos europeos, en los 70, ¿los artistas podrían haber permanecido indiferentes frente a las dictaduras?

Enmarcada en esta línea de pensamiento, *La conexión sur* pone en contacto las obras de los tres artistas mexicanos con un grupo de pinturas, dibujos, esculturas, grabados, bocetos y documentación de acciones realizados por los artistas argentinos. Este acercamiento reaviva las coincidencias y divergencias en las interpretaciones frente a la realidad de los años 30 y 40, mientras que la simbolización de los conflictos de los años 60 y 70 subraya la voluntad de acción de quienes no han distinguido entre la censura, la represión o las desapariciones que ocurrieron en cualquiera de nuestros países. La posibilidad de reponer la trama histórica devuelve a estas obras su poder de intervención sobre aquella realidad y,

en el presente, abre un espacio para la elaboración de nuestra memoria, aún herida.

## Un llamado a los pintores americanos

A comienzos del siglo XX fueron muchos los artistas latinoamericanos que compartieron los círculos de las vanguardias europeas. En París, Diego Rivera vivió en Montparnasse y frecuentó a los cubistas y futuristas, lugar donde también se encontró con David Alfaro Siqueiros, quien en 1919 viajó a Europa vía Nueva York. Orozco relató el encuentro de ambos en su autobiografía al expresar:

Cansado de San Francisco, resolví irme (...) Al llegar a Nueva York encontré a Siqueiros, que se disponía a embarcarse rumbo a Europa. (...) recorrimos la “ciudad imperial”. Fuimos por el *subway* a Brooklyn y discutimos acerca de los prodigios de la mecánica en relación con el arte (Orozco, 1945:64).

En efecto, tras esa reunión con Orozco, Siqueiros compartió su estancia parisina con Rivera, con quien coincidía en la seducción por la pintura mural italiana de los siglos XIV y XV.

En 1921, ya en Barcelona, cuando Siqueiros editó la revista *Vida Americana*, hacía varios años que la producción cubista de Rivera había terminado; sin embargo, en ese ejemplar circularon tres de las obras realizadas en esa clave. Se trataba de un retrato, una naturaleza muerta y una escena de conjunto pintados entre 1914-15 dentro de un cubismo no ortodoxo, línea que decidió abandonar hacia 1917. A pesar de reconocer que el trabajo de Picasso había sido el triunfo más importante después del Renacimiento, Rivera consideró que era una práctica demasiado intelectual y prefirió volver al dibujo directo del objeto, tal como se observa en el paisaje y otros retratos de 1918-19 reproducidos, también, en esa publicación.



*Vida americana. Revista norte centro y sud americana de vanguardia, 1921.*

Desde su título, *Vida americana. Revista norte centro y sud americana de vanguardia* anticipaba la voluntad de reunir los intereses de los americanos en Europa. Había nacido con el apoyo económico de Amílcar Zentellas, cónsul de México en Barcelona, y al abrigo de las ideas intercambiadas con Joan Salvat-

Papasseit, encargado de la librería de las Galerías Layetanas, en cuyo sótano se realizaban las tertulias de la vanguardia catalana.

A pesar de que solo apareció un número, la revista es una cita obligada en la escritura de la historia del arte latinoamericano porque difundió el manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, firmado por Siqueiros. Este texto proponía expresar “lo propio” a través de la recuperación de los repertorios autóctonos asociados a lo moderno y de vanguardia. Asumía el presente señalando: “¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica! Amemos la dinámica moderna”, pero al mismo tiempo se proyectaba al futuro proponiendo tomar el espíritu constructivo de “las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc., etc.)” (Tibol, 1996:17-20).

A partir del nombramiento de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública, los artistas mexicanos emprendieron un programa de arte mural sobre los edificios oficiales. En el marco de la necesaria búsqueda de un “nosotros” que contribuyera a modelar la identidad posrevolucionaria, el ideario vasconceliano se complementó con el pensamiento antropológico de Manuel Gamio, que predicaba la recuperación de las fuentes prehispánicas para ser reinterpretadas por la población mestiza. El secretario buscó fortalecer ese imaginario y, a finales de 1921, organizó una visita a Yucatán y Campeche con un grupo de artistas, a la que se sumó Rivera, y a fines de 1922, estimulado por las conferencias de Adolfo Best Maugard, repitió ese tipo de contacto en un viaje a Tehuantepec.

Para ese momento, el trabajo compartido sobre los andamios había facilitado el intercambio de ideas, tanto sobre las técnicas del arte mural como sobre la política. Antes de concluido el año, ya habían creado el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) que, desde su nombre, convocaba a los “obreros del arte” dispuestos a trabajar con la brocha para realizar una obra artística monumental y colectiva.

“El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”, escribieron en el Manifiesto de ese sindicato, firmado en diciembre de 1923, en el que también puntualizaron:

*Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública. [...] los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo* (Tibol, 1996:23-6).

Desde marzo de 1924, el SOTPE contó con *El Machete* como órgano de difusión impulsado por Orozco, Rivera y Siqueiros junto a sus amigos Fermín Revueltas, Xavier Guerrero, Ramón Alba Guadarrama, Carlos Mérida y Germán Cueto. Sin embargo, tras la renuncia de Vasconcelos a su cargo y la huelga del mes de julio, sucumbió el sindicato, y *El Machete* se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano (PCM).

Para Siqueiros, 1924 marcó el comienzo de un período de intenso despliegue en el campo político. A partir de ese momento presidió la Liga Antiimperialista de las Américas, dirigió la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco y la Federación Minera de Jalisco, y en 1928, viajó a Moscú para participar en el IV Congreso de la Internacional Sindical Roja<sup>1</sup>.

Al plantear la situación de los partidos comunistas latinoamericanos, Horacio Tarcus ha señalado que, hacia 1928, no tenían una política articulada hacia la clase trabajadora, razón por la cual, la Internacional Comunista organizó el congreso reunido en Montevideo en mayo de 1929 para trabajar sobre una estrategia sindical. Siqueiros representó a México en su carácter de secretario general de la Confederación Sindical Unitaria. Una vez finalizada esta reunión, casi todos los participantes se trasladaron a Buenos Aires para celebrar, entre el 1º y el 12 de junio, la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, en la que el artista mexicano habría utilizado el seudónimo Suárez (Tarcus, 2001:65-6).

Dentro del clima de los años 30, diferentes agrupaciones mexicanas se disputaban un terreno agitado por la profunda crisis mundial, el fantasma de la guerra y la difusión del fascismo. Siqueiros participó en la fundación de la agrupación Lucha Intelectual Proletaria (LIP) con la intención de hacer frente a los embates anticomunistas del gobierno; después se sumó Luis Arenal para fundar la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que funcionó según los principios del frente amplio popular.

Aunque el Manifiesto del SOTPE había apoyado el gobierno de Plutarco Elías Calles, la presión sobre la militancia comunista del callismo y el maximato<sup>2</sup> provocó una fuerte resistencia entre los artistas, que llegaron a cuestionarse si debían asimilar los lineamientos gubernamentales o trabajar fuera de su país. Rivera mantuvo el ritmo de encargos: entre 1923 y 1928, pintó frescos en la Secretaría de Educación Pública; en 1925, en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo; en 1929, realizó murales en el Palacio Cortés en Cuernavaca y comenzó un ciclo de obras en el Palacio Nacional, que concluyó en 1935<sup>3</sup>. Otros viajaron para obtener algunos encargos, como Jean Charlot, quien logró trabajar en Chichén Itzá, y Amado de la Cueva y Xavier Guerrero, en Jalisco; mientras que Siqueiros, claramente volcado hacia la práctica política, permaneció en Jalisco hasta que viajó a los Estados Unidos, al igual que Revueltas y Charlot.

Así como Orozco había vivido el final de la Gran Guerra en los Estados Unidos, también experimentó el *crack* de la bolsa y sus consecuencias mientras residía en esa gran ciudad, durante el período 1928-34. En 1936, participó en la fundación de la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco, a través de la cual la LEAR lo nombró representante de México ante el Congreso de Artistas Americanos, realizado ese año en Nueva York. Las vivencias de las crisis del capitalismo y la decadencia de los

---

<sup>1</sup> En el otoño del año anterior, Rivera también estuvo en Moscú para la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre.

<sup>2</sup> El período conocido como maximato comprende las presidencias de Emilio Portes Gil (1928-30), Pascual Ortiz Rubio (1929-32) y Abelardo L. Rodríguez (1932-34).

<sup>3</sup> En 1931 Rivera viajó a Nueva York para pintar los tableros que debía exhibir en el MoMA y, luego, también realizó en ese país obras monumentales como *Detroit Industry*, en el Detroit Institute of Arts, *Hombre en la encrucijada* (destruida), en el Rockefeller Center, y el mural de la New Workers School.

valores culturales se sumaron a su visión crítica sobre la conquista y los horrores de la revolución, para dejar una marca indeleble en su poética.

### Por un arte monumental y público

Cuando en 1933 Siqueiros llegó por segunda vez al Río de la Plata, acababa de pintar tres obras en Los Ángeles: el mural *Mitin obrero*, en la Chouinard Art School, *Retrato actual de México* (en la residencia del cineasta Murphy de Santa Mónica) y *América tropical*, en el Plaza Art Center. Estos murales privilegiaban el trabajo colectivo –para el que había formado un Bloque de Pintores– y el empleo de materiales y herramientas industriales.

Dado que le exigían salir de los Estados Unidos, Siqueiros decidió exiliarse en el país de su esposa, la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, con la confianza de que allí lograría un clima propicio para difundir sus ideas acerca de la plástica de agitación y propaganda, especialmente, porque en Uruguay gobernaba Baltasar Brum, tío de Blanca. Sin embargo, al poco tiempo de su arribo, se produjo el golpe de Estado de Gabriel Terra, el presidente Brum se suicidó y la situación de Siqueiros cambió radicalmente. De todos modos, en Montevideo intentó realizar un mural en el Estadio Centenario (que no logró concretar), exhibió en el Círculo de Bellas Artes y pintó, entre otras, *Víctima proletaria* (*En la China contemporánea*), que hoy pertenece al Museum of Modern Art of New York (MoMA), y *Alegoría de María Ilarraz Miranda de Terra*, en la que se ve a una mujer posando, flanqueada por una manifestación con banderas rojas y un mulato ahorcado. Encargado por el poeta comunista Ildefonso Pereda Valdés (defensor de la cultura afroamericana), este retrato constituye una toma de posición tanto frente al gobierno de facto como frente a los fascismos europeos, ya que representó a la esposa de Terra vestida de negro, con una cruz esvástica colgada de su cuello.

En Buenos Aires, la presencia de Siqueiros había sido anticipada por un artículo publicado en *Crítica* una semana después de haber desembarcado de paso hacia Montevideo<sup>4</sup>. Más tarde, apareció una página completa escrita por Ángel Guido en el diario *La Prensa*<sup>5</sup>, mientras que Luis Falcini realizaba gestiones para lograr una exposición en la Asociación Amigos del Arte que, finalmente, se inauguró en el mes de junio.

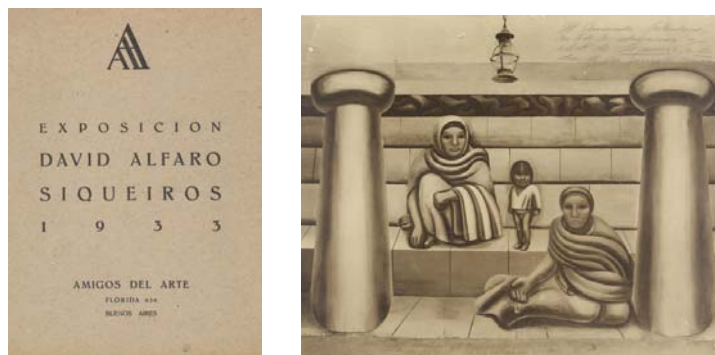
El listado de obras incluyó catorce pinturas, entre las que se encontraba *Víctima proletaria*, varios retratos, un desnudo, un paisaje y una maternidad. Emiliano Zapata aparecía en una pintura y en una de las cinco litografías que también se presentaron. El conjunto se completaba con una serie de reproducciones fotográficas. Se trataba de tres obras de gran formato pertenecientes a museos mexicanos (*Accidente en la mina*, *Madre proletaria* y *La deportada*) y una serie de imágenes de sus murales pintados en México y en los Estados Unidos. Siqueiros ya había vendido algunas de estas fotos en Montevideo para costear la publicación de *Aportación*, la revista de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del

---

<sup>4</sup> Cf. “Las telas de Siqueiros revelan un espíritu innovador dentro del renacimiento mexicano”, en *Crítica*, Buenos Aires, 28 de enero de 1933.

<sup>5</sup> Guido, Ángel, en *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de marzo de 1933.

Uruguay (CTIU), impulsada por él mismo con el fin de nuclear a otras agrupaciones.



Portada del catálogo de la exposición David Alfaro Siqueiros, Amigos del Arte, Buenos Aires, 1933, AFEU.  
Fotografía de un fragmento del mural *Retrato actual de México*, realizado de Siqueiros en Los Ángeles, 1932, ALES.

En la programación se anunciaban tres conferencias, de las cuales solo presentó dos en Amigos del Arte –una sobre “El renacimiento mexicano” y otra sobre “La pintura monumental moderna”–, ya que la tercera fue suspendida por los organizadores. Si bien Leonardo Estarico reprogramó la charla en Signo, el espacio que dirigía, ese acto de censura generó fuertes críticas y el grupo editor de la revista *Contra* comenzó a llamar a esa institución “Enemigos del Arte”. Asimismo Siqueiros sumó otras presentaciones en La Plata y Rosario, y aprovechó las columnas del diario *Crítica*, propiedad de su amigo Natalio Botana, para sintetizar los conceptos desarrollados en sus conferencias en relación con la necesidad de sacar la obra plástica del círculo mortal de la obra de caballete, del absurdo del taller, del academicismo y del “artepurismo”, así como la urgencia de difundir la práctica de una plástica monumental y multiejemplar.

En las páginas de la revista *Contra*, desplegó su tesis sobre la estética dialéctico-subversiva que había expuesto en el John Reed Club de Los Ángeles, donde puntualizaba las transformaciones en tres etapas: *hoy* es el momento de una plástica que sea parte de la lucha proletaria contra el Estado capitalista, realizada en equipos que anticipen la técnica del futuro; *mañana* será una plástica de combate, monumental y multiejemplar para llegar a las grandes masas y, *después*, al alcanzar la sociedad comunista, ya podrá ser plástica pura, sin anécdota y al servicio del sentimiento estético del hombre<sup>6</sup>.

Siqueiros intentó obtener muros públicos para poner su obra en contacto con las grandes masas; sin embargo, solo obtuvo la bodega subterránea de la quinta de Botana, donde realizó la experiencia colectiva con el Equipo Poligráfico Ejecutor, que formó junto con Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro<sup>7</sup>. A pesar de su emplazamiento, la obra le permitió profundizar en la línea de experimentación que venía desarrollando, tal como el Equipo dejó escrito en un documento firmado al finalizar. Por un lado, influido por el encuentro con el cineasta ruso Sergei Eisenstein, Siqueiros aplicó una modalidad compositiva “dinámica y poliangular”, mientras que las superficies curvas le permitieron acentuar la sensación de inestabilidad y movimiento. Por otro lado, la obra fue un

<sup>6</sup> Alfaro Siqueiros, David, “Plástica Dialéctico-Subversiva”, en *Contra*, a. I, n° 3, Buenos Aires, julio de 1933, p. 4. Cf. Sáftta, 2001:385-428.

<sup>7</sup> Acerca de la repercusión en la prensa, se puede consultar Belej, 2010:171-205.

ejercicio para emplear el soplete, la brocha mecánica, el aerógrafo, el proyector y las fotos documentales (con poses “actuadas” según las necesidades), así como las pinturas a base de resinas sintéticas (piroxilina) y del silicato keim, para retocar y proteger el mural<sup>8</sup>.



¿Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado?

Antes de terminar los trabajos, Siqueiros obsequió a Spilimbergo una de las fotografías del mural *Retrato actual de México* con una dedicatoria en la que se lee:

Al camarada Spilimbergo,  
con toda la admiración y  
afecto de Siqueiros,  
el día de su cumpleaños.  
Don Torcuato, 12 de agosto

Teniendo en cuenta las condiciones de nuestro país, los artistas rioplatenses que lo acompañaron en *Ejercicio plástico* no estaban de acuerdo en afirmar la supremacía de la pintura mural sobre la pintura de caballete; inclusive, Berni escribió el artículo “Siqueiros y el arte de masas”<sup>9</sup>, donde argumentó que pensar el movimiento muralista como el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa era condenarlo al oportunismo, porque la burguesía nunca cedería los muros a sus enemigos; en consecuencia, era necesario comenzar a trabajar sobre las alternativas de los grandes formatos, la obra multieemplar y todas las formas de activismo<sup>10</sup>.

Además, Siqueiros consideraba que ese movimiento muralista debía articularse mediante la creación de un Sindicato, según escribió en *Crítica*:

Pero todo este programa sería irrealizable si no procediéramos a su aplicación de manera orgánica. Eso es lo que hará el Sindicato de Artistas Plásticos, de

<sup>8</sup> Respecto de los materiales, Siqueiros escribió algunas aclaraciones para el momento de la restauración en una carta publicada en Rossi-Ruiz, 2003:191-4.

<sup>9</sup> Publicado por *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 14.

<sup>10</sup> Sobre el tema, también: Pacheco, 1996:227-47; Fantoni, 1997, y Dolinko, 2002:103-23, entre otros.



reciente fundación en este medio. Es, pues, urgente que todos los productores de artes plásticas, comprensivos de la veracidad de nuestros principios, se apresten, desde ya, a sumarse a sus filas (Tibol, 1996: 86-9).

En efecto, en mayo de 1933, Spilimbergo y los escultores Falcini y Antonio Sibellino firmaron el manifiesto fundacional del Sindicato de Artistas Plásticos (SAP), que parecía destinado a disputar el terreno que desde 1925 ocupaba la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Sin embargo, aunque la convocatoria circuló por los talleres, no ha dejado huellas que sobrepasen su etapa fundacional, y ya para 1937 dos de los tres firmantes del acta integraban el consejo de administración de la SAAP (Rossi, 2002).



*Retrato de María del Carmen Portela, 1933.*  
Óleo s/tela de yute, 85,5 x 65,5 cm.

Si bien Siqueiros sabía que su actividad política en el ambiente porteño estaba restringida, en octubre firmó una convocatoria para debatir sobre la necesidad de luchar contra los avances del imperialismo en América Latina y para discutir la estrategia destinada a la próxima Conferencia Panamericana que se reuniría en Montevideo. La carta invitaba a concurrir a Santa Fe 2405, donde vivían su amigo Rodolfo Aráoz Alfaro y la escultora María Carmen Portela (de quien dejó un importante retrato)<sup>11</sup>. Debido a su incesante activismo, hacia fin de año asistió a una manifestación, fue detenido y obligado a salir del país. Antes de partir le escribió a Berni empleando ciertos localismos rioplatenses para explicarle:

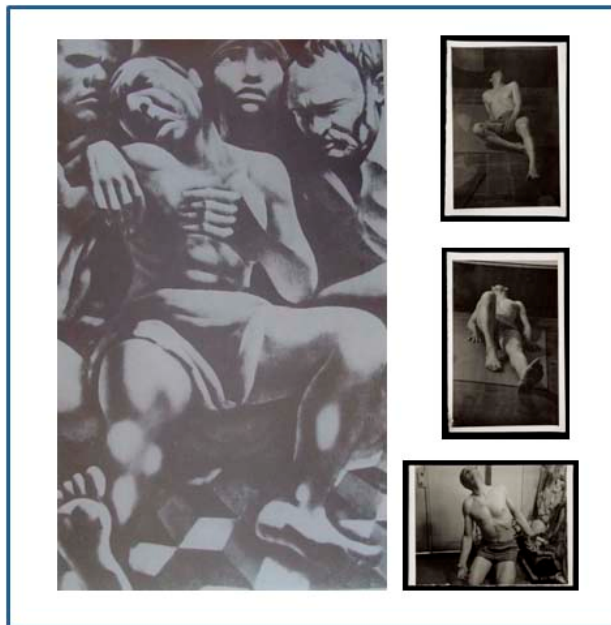
Van 100 ejemplares de nuestra declaración final sobre el fresco de Don Torcuato [...] Me encanaron y me obligan a salir del país [...]. Lázaro se fue para Montevideo. Spilimbergo ha aflojado un poco con la represión. Castagnino ha estado enfermo. A los estudiantes de Artes Plásticas los encanan constantemente, etc., etc. Vos sos en mi concepto el único que puede activar aquí el desarrollo de los equipos adictos al partido. [...] Saluda a todos los

---

<sup>11</sup> Convocatoria del 26 de octubre de 1933 firmada por Siqueiros junto a Álvaro Yunque, Sixto Pondal Ríos, Ernesto Giudici, Guillermo Facio Hebecquer y Raúl González Tuñón, entre otros, AAG.

camaradas [...] Contesta a María Carmen P. de Aráoz Alfaro, Santa Fe 2405 (Tibol, 1996:111-2).

Precisamente en ese camino, el 30 de abril de 1934 Berni y un grupo de jóvenes rosarinos fundaron la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos<sup>12</sup>, agrupación que planteó sus fundamentos atendiendo a las discrepancias de Berni frente al repudio siqueriano del cuadro, ya que buscó abordar tanto el aprendizaje y la práctica de la pintura de caballete como la enseñanza y labor colectiva de pintura mural al fresco y sobre cemento. Por otra parte, la Mutualidad era una célula de activa militancia comunista (Sendra, 1993:49), en la que todos aportaban su trabajo en la realización de los carteles y obras efímeras para las manifestaciones y protestas (Nanni, 1995:69).



Berni-Piccoli, *Hombre herido*. Documento fotográfico, 1934 (obra destruida)  
Anselmo Piccoli posando para bocetar, AAP.

En este marco, con Anselmo Piccoli, Berni emprendió la pintura de *Hombre herido*. *Documento fotográfico*, un verdadero “mural transportable” –de acuerdo con su propuesta para superar la imposibilidad de disponer de muros– que mostraba el potente escorzo de un obrero auxiliado por sus camaradas, realizado con la brocha mecánica y a partir del estudio de las poses practicadas por el mismo Piccoli. En una entrevista, Juan Grela –otro de los integrantes de la Mutualidad– comentó que el maestro y su discípulo habían utilizado reglas de celuloide, con pintura de silicato y a la piroxilina, para realizar una pieza que representaba a un albañil que había caído desde lo alto de una obra en construcción, según un hecho tomado de la crónica diaria rosarina (Sendra, 1993: 57).

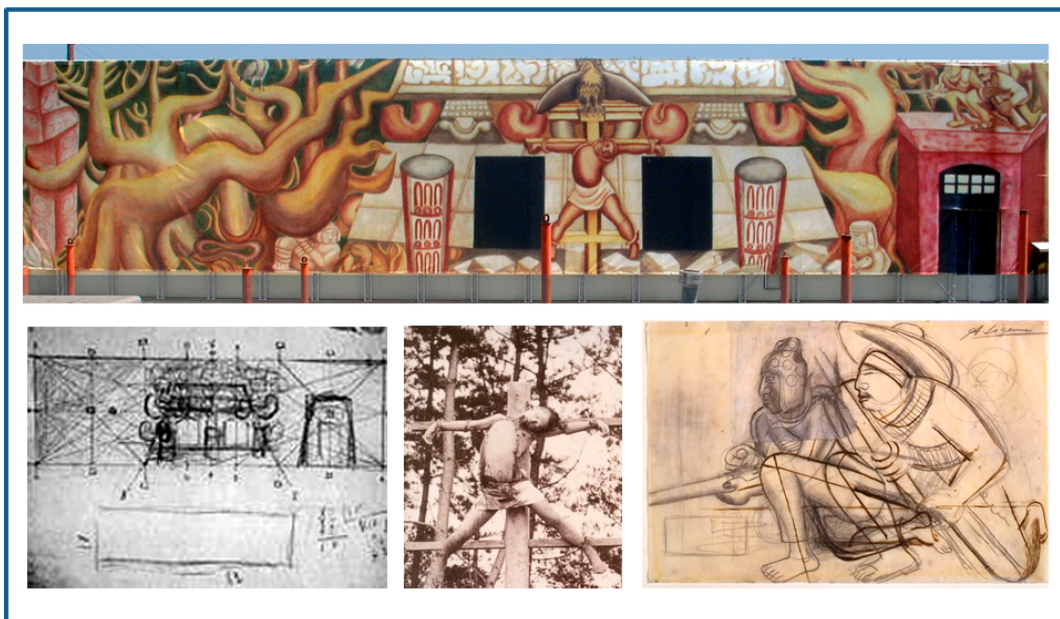
---

<sup>12</sup> Grupo formado por Leónidas Gambartes, Anselmo Piccoli, Juan Grela, Andrés Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Tortá, Celia Maldonado, Domingo Garrone, Ricardo Sívori, Juan Berlengieri, Pedro Gianzone, Mario Mántica, Héctor Di Bitetti, Julio Pereiro, Francisco García, Carlos Biscione, Paule Cazenave, Aldo Cartegni, Raúl Palacios, Godofredo y Guillermo Paíno, entre otros.

## Frente al dolor de la guerra

Ante el avance del fascismo, ya en abril de 1934, los artistas franceses habían fundado una organización que resultó ser una suerte de adelanto del Frente Popular de los Intelectuales. Se trataba de la Maison de la Culture, establecida por Vaillant-Couturier, con Louis Aragon como secretario general, integrada por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), intelectuales procomunistas e independientes. Entre mayo y junio de 1935, *Commune*, revista de la AEAR, organizó una encuesta a partir de la pregunta “Où va la peinture?” [¿Adónde va la pintura?], que reunió las voces de unos treinta artistas, desde Fernand Léger y Max Ernst hasta los más jóvenes como Yves Tanguy y Berni, único latinoamericano incluido.

El llamado soviético de alineamiento tras el canon del realismo socialista había puesto en el centro de las discusiones la cuestión del “tema” en la pintura. Las respuestas evidenciaron la tensión entre contenido y forma, sea la cuestión de lo intuitivo, la anécdota, la *técnica*, la sujeción a un tema, la libertad o la necesidad de llevar la revolución a los muros. Precisamente, esta última fue la opción que planteó Berni, quien comenzaba su respuesta trazando una síntesis histórica del desarrollo de los medios técnicos y las necesidades de expresión de cada sociedad, desde la fotografía, el fotograbado y las artes gráficas hasta los materiales que había dispuesto la ciencia: lacas, silicatos de sodio y colorantes que, por otra parte, permitían un rápido secado al ser usados con el mismo instrumental que empleaba la industria.



Vista de América Tropical y materiales preparatorios.

Esta introducción le permitía presentar la reciente experiencia realizada en la quinta de Botana e inscribirla en el marco de la anhelada expansión del muralismo mexicano. Luego, con la cita del mural pintado por un Bloque de Pintores dirigidos por Siqueiros en el Center Place de Los Ángeles, ubicaba los comienzos de la línea de trabajo en equipo empleando las técnicas y materiales industriales, que él

mismo proponía. Desde la inmejorable tribuna que le ofrecía esa revista parisina, Berni también aprovechó para destacar –con un “nosotros” inclusivo– haber continuado en el camino siqueriano al realizar un ensayo con laca, aplicada con brocha mecánica, sobre una tela de 3 x 2 m, en la que habían logrado resultados extraordinarios. Si, como postulo, se tratara de *El hombre herido. Documento fotográfico*, resulta interesante observar que mientras Berni la defendía en un foro internacional, en la escena local había sido duramente criticada y, más tarde, se perdería en un siniestro ocurrido en la Asociación del Magisterio de Rosario<sup>13</sup> (Rossi, 2003:195-200).

En 1935, el VII Congreso del Komintern reunido en Moscú estableció la política de frentes populares contra el fascismo, impulsando la configuración de organizaciones en los distintos países. Mientras en Nueva York se reunía el Primer Congreso de Artistas Estadounidenses (Guilbaut-Knicely, 1995:147-233), entre mayo y junio de 1936 la Maison de la Culture de París organizó dos debates públicos conocidos como “La querelle del realismo” que, más tarde, circularon en el campo cultural latinoamericano, en un pequeño libro que incluyó la encuesta *Où va la peinture?*<sup>14</sup>.



*La querelle du réalisme*, Editions Sociales Internationales, París, 1936, ACR.

También en la Argentina, con el fin de defender la cultura frente a las amenazas del fascismo, en 1935 surgió la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), que en poco tiempo tuvo doce filiales. En enero de 1936, sus integrantes fundaron la revista *Unidad*, que desde 1941 se llamó *Nueva Gaceta*. Para 1935, entonces, Berni no solo participaba en esta agrupación, sino que también ingresó como socio activo en la SAAP, y cuando al año siguiente comenzó a circular la revista *Forma*, aprovechó el primer número para publicar su concepción de Nuevo Realismo.

<sup>13</sup> Donde había sido confiada en custodia después del escándalo suscitado en su presentación durante el Salón de Otoño de Rosario de 1935.

<sup>14</sup> El 16 de mayo de 1936, disertaron Jean Lurçat, Marcel Gromaire y Édouard Goerg (estaba invitado André Derain, pero se excusó), y el 20 de junio, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André Lhote y Jean Labasque, los dos días con Aragon como anfitrión.

La difusión del arte mural ocupó un espacio central en esta revista: en 1938, se editó un manual de pintura mural y en 1942 Berni escribió una evaluación sobre los murales en la Argentina en la que advertía que las pocas obras encaradas por el Estado habían sido realizadas por “personas que apenas pueden parangonarse con muralistas mediocres”<sup>15</sup>. Posiblemente con la intención de elevar el nivel a las más altas realizaciones, el número 27 de *Forma* incluyó un escrito de Siqueiros fechado en mayo de 1942, con una detallada memoria técnica sobre la obra en la Biblioteca de la Escuela República de México, de la localidad chilena de Chillán.

Con el título de *Oratoria pictórica*<sup>16</sup>, el programa de ese mural representa las luchas por la independencia y el progreso de los pueblos chileno y mexicano. Siqueiros destacaba tres aspectos: la elocuencia que, desde su título, debe estar al servicio del contenido ideológico; la concepción de la obra como la pintura de todo el espacio arquitectónico, y el empleo de formas dinámicas para favorecer el sentido multidimensional. Sobre estos puntales, apoyaba su convicción de que este mural constituía un progreso evidente frente al estatismo de su primera época<sup>17</sup>, señalando que la consideraba:

un paso adelante en [su] esfuerzo de doce años a favor de un nuevo arte público [...] de una nueva elocuencia, en suma, en la pintura que se adelanta al primer período folklórico o simplemente estadista del muralismo mexicano<sup>18</sup>.

La SAAP también organizaba el Salón de Otoño que, año a año, contaba con una participación importante de artistas locales; sin embargo, en 1941 las autoridades se dirigieron a los asociados señalando:

Anhelamos presentar un magnífico  
Salón de Otoño en 1941  
Separe y remita su principal obra inédita.

Para ese VIII Salón, Raquel Forner envió *La caída* y *El manto rojo*, y Berni presentó *Medianoche en el mundo*, obras que expresaban el dolor universal frente a la guerra.

---

<sup>15</sup> Cf. *Forma*, n° 6, Buenos Aires, agosto de 1938, p. 20; Berni, Antonio, “La pintura mural en la Argentina”, en *Forma*, Buenos Aires, n° 23, noviembre de 1942, pp. 2-3.

<sup>16</sup> Alfaro Siqueiros, David, “Mi pintura mural en Chillán”, en *Forma*, Buenos Aires, n° 27, junio de 1943, pp. 9-12. Posteriormente, este mural fue llamado *Muerte al invasor*.

<sup>17</sup> Afirmación a la que agregaba: “estatismo formal de la obra que aún realizan mis colegas mexicanos, inclusive las más trepidantes (?)”. *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*





*Commune*, vol. 21, París, mayo 1935, p. 937, ACR.

Antonio Berni, *Medianoche en el mundo*, 1936-7, óleo s/arpillera, 195 x 289 cm.

Portada de *Nueva Gaceta*, n. 5, Buenos Aires, 1era quincena de julio de 1941. AFEU.

Pintado entre 1936 y 1937, *Medianoche en el mundo* era un óleo que articulaba sus intereses plásticos e ideológicos, ya que el patrón iconográfico de la deposición de Cristo remitía al *Llanto sobre el Cristo muerto* que Giotto había planteado en el registro inferior de la Capilla Scrovegni de Padua. Precisamente, este artista del *trecento* era el primer eslabón en la cadena de filiaciones que Berni trazaba para llegar al Nuevo Realismo. La simbolización de los horrores de la guerra adoptaba una clara posición frente a la Guerra Civil Española, pero además, la víctima que en el cuadro tomaba el lugar de Cristo reactualizaba las injusticias de la sociedad moderna, y en el ámbito gremial de la SAAP, podía entenderse que recaía sobre la figura del trabajador.

Imágenes y textos se enlazaban, entonces, en la circulación de un discurso crítico que tomaba posición combativa desde el realismo, a tal punto que aquella escena *giottesca*<sup>19</sup> también había sido elegida por el comité editor de la revista francesa *Commune* para ilustrar la primera página de la encuesta *Où va la peinture?*, contraponiéndola a una forma abstracta de Jean Arp.

Entre Giotto y Arp, con *Medianoche en el mundo* Berni tomaba partido por una figuración comprometida con la realidad social, tal como escribió al formular su Nuevo Realismo. Siqueiros no participó en aquella encuesta, sino a través de la mención que hizo Berni de su mural *América tropical*. Tampoco respondió Rivera, aun cuando continuaba pintando en los edificios oficiales en el marco de la política cultural del gobierno de Lázaro Cárdenas, que había apoyado el realismo socialista defendido por el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. No obstante, tomó clara posición cuando, en 1938, firmó junto a André Breton el texto redactado por León Trotsky "Por un arte revolucionario independiente", en cuyo programa se manifestaba una franca oposición a cualquier determinación temática o formal que gravitara sobre las creaciones artísticas.

Sensible al dolor de la humanidad, el realismo de Orozco simbolizaba la tragedia, decadencia y desencanto de la época. Así como Goya había interpretado el horror

<sup>19</sup> La revista *Commune* reproduce un dibujo de *Llanto sobre el Cristo muerto*, que Giotto pintó en 1302-05.

de los oprimidos y los desastres de la guerra, el “Goya mexicano” (como se lo ha llamado contra su voluntad<sup>20</sup>) ponía en obra las consecuencias de la barbarie, las crisis del sistema capitalista y los horrores de la revolución (que incluían el drama español y las pérdidas de la Segunda Guerra). En esta sintonía, en una declaración de la época, Forner expresaba:

Nuestros días están envueltos en el humo que nos llega de Europa. Abrimos un diario y no leemos más que descripciones de bombardeos y masacres de mujeres y niños. [...] yo sentí que mi pintura, para proseguir mi camino de sinceridad, debía ser como actualmente es: un eco dramático de la vida<sup>21</sup>.

Como en *La caída* y *El manto rojo*, su universo simbólico se fue poblando de cuerpos mutilados o sin vida que tomaron la forma de yesos, cortezas, ramas o raíces. Sobre las figuras descarnadas de sus composiciones caían luces espectrales y la maquinaria bélica sembraba el clima desgarrador de los campos de batalla.

Pero ¿quién podía sustraerse de ser testigo de ese horror? Spilimbergo trabajó el tema de la muerte en las trincheras desde la técnica de monocopia, los combatientes, los pertrechos de guerra, el cuerpo mutilado de un soldado y, en la misma escena, presentó el dolor de la familia despojada. También Urruchúa dedicó una larga serie a la Guerra Civil Española. Para los artistas de esta generación, la Primera Guerra se había desarrollado durante la infancia; sin embargo, en el período de entreguerras, muchos ya se habían involucrado personalmente con las causas de la Guerra Civil Española, que anticipó la Segunda Guerra Mundial. En sus memorias, Urruchúa rememoró aquella primera experiencia señalando:

la Guerra del catorce no me había *dañado* mayormente, dado que yo era poco más que un niño, a pesar de que me pasaba mañanas enteras instruyendo e informando sobre ella a otro niño ciego que no creo fuese mayor que yo. (Urruchúa, 1971: 89)

En cambio, sus grabados de mediados de los años 40 muestran un universo lacerado, invadido por espadas, tridentes, guadañas y horcas que cuestionan el poder y la destrucción que produce. Cuando en 1945 la revista *Latitud* organizó el Primer Salón de Arte Plástico, entrevistó a los participantes para dialogar acerca de las obras presentadas, y en esa ocasión Urruchúa manifestó:

Lo esencial es tener la condición indispensable para asimilar el drama, la angustia y el problema presente. A la obra la alienta, la mueve y le da grandeza un desbordante principio moral, económico y social, lo cual el gran arte no

---

<sup>20</sup> “Orozco, el Goya mexicano” fue un artículo escrito por Juan José Tablada en 1924 y aunque la comparación había tenido una intención elogiosa, nunca fue del agrado de Orozco. Sobre el tema: Conde, 1983:31-42.

<sup>21</sup> Forner, Raquel, “Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo”, en *La Razón*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1938.

puede ignorar, [...] por eso que el tema de mis trabajos obedece a este fin: simbolizar, cantar y enaltecer la lucha por la cual los hombres buscan una nueva vida<sup>22</sup>.

## Imaginarios nativos

El estallido de la Segunda Guerra Mundial reorientó los tradicionales itinerarios que los jóvenes artistas realizaban a través de los museos y talleres europeos al culminar su etapa de formación en Latinoamérica. Estas nuevas travesías favorecían el desarrollo de un repertorio iconográfico autóctono; no obstante, a fines de los años 30, el fortalecimiento de los recorridos a través del continente americano obedeció a diferentes motivaciones. Para los argentinos, por un lado, las políticas oficiales propiciaron becas para estudiar “tipos, paisajes y costumbres”, aunque también coincidían los viajes que respondían a decisiones particulares. Por otro lado, en la construcción de las identidades partidarias, las tradiciones nativas fueron disputadas tanto desde la derecha como desde las izquierdas. Según ha señalado Alejandro Cattaruzza, a finales de la década de 1930 los socialistas concedían al *Martín Fierro*, de José Hernández, el contenido del “alma nacional”, los comunistas tempranamente lo habían relacionado con las “masas gauchas”, mientras que desde el nacionalismo de derecha se lo tomaba como símbolo de la raza hispano-criolla y católica (Cattaruzza, 2001:429-75).

Interesado por destacar la prosperidad del país, el discurso oficial solía incluir los motivos autóctonos en sus participaciones en eventos internacionales, como el panel *Industria textil* de Spilimbergo, presentado en la Exposición de París de 1937, o los murales del Pabellón Argentino de la Feria Mundial de Nueva York de 1939, entre los que estaban *Alegoría de la producción agropecuaria*, pintado por Spilimbergo y Berni, así como el panel de carácter histórico de Alfredo Guido y otros referidos a los desarrollos culturales e industriales, realizados por Gastón Jarry, Adolfo Montero, María de Soto Acebal y Raúl Mazza.



Lino Enea Spilimbergo, *Industria textil* en el Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de París, 1937. ALES  
Fotografía del Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de Nueva York, con el mural de Berni y Spilimbergo  
*Alegoría de la producción agropecuaria*, 1939, ALES.

---

<sup>22</sup> Cf. Urruchúa, Demetrio, “Hablan los artistas argentinos”, en *Latitud*, n° 3, Buenos Aires, abril de 1945, p. 20.



En general, los proyectos de los becarios de la Comisión Nacional de Cultura reafirmaban la valoración de los hábitos culturales de cada región; precisamente, entre 1941-42, Berni fue becado y recorrió Oruro, Cuzco, Machu Picchu, Arequipa, Lima, Chiclayo, Guayaquil, Quito, Popayán y Bogotá, donde tomó gran parte de los apuntes que inspiraron sus pinturas. Pero muchos otros artistas establecieron contacto por motivos diversos, como Spilimbergo, quien viajó a Bolivia a finales de 1939 invitado a dictar clases en la Academia de Bellas Artes de Potosí, de la Universidad Tomás Frías. Allí, se interesó por los tipos del altiplano y retrató a las cholitas bolivianas, como también había ocurrido en sus visitas a la provincia de La Rioja, donde tomó los panoramas de Chilecito y su gente desde un tratamiento que privilegiaba el plano de color. Francisco de Santo recorrió Bolivia, Chile, Perú, Colombia y Paraguay, y en la misma época, viajaron por distintas razones Miguel Victorica, Carybé, Raquel Forner y Manuel Kantor. Por su parte, Juan Del Prete fue enviado por el Ministerio de Agricultura para tomar fotos de los cultivos del norte argentino y, en el contacto con la región fronteriza con Bolivia, pintó telas figurativas con escenas del altiplano, simultáneas a sus producciones abstractas (Rossi, 2012:123-57).



"Los frescos de Siqueiros en Chillan", en *Latitud*, a. 1, n. V-VI, Buenos Aires, 1945, ACeDInCl.

Ilustración J. C. Castagnino en *Orientación* n. 409, 1947, ACeDInCl.

Ilustración de Norberto Berdía en *Expresión*, n. 8, Buenos Aires, julio de 1947, ACR.

Estimulados por el conocimiento del "otro", los artistas extranjeros exiliados en nuestro país también recorrieron la geografía sudamericana. Mientras las obras de Clement Moreau, Gertrudis Chale, Cecilia Marcovich, Magda Frank y Grete Stern, entre otros, reflejaban el impacto, también se iban tejiendo lazos con los artistas de la región, como se observa en la correspondencia de Chale con Oswaldo Guayasamín y Jaime Valencia en Ecuador o José Sabogal y Julia Codesido en Perú.

En los círculos de izquierda, estos imaginarios autóctonos también contaban con los proyectos editoriales partidarios, como las revistas *Expresión* y *Latitud* o el semanario *Orientación*, órgano oficial del Partido Comunista que, entre la gráfica política y la tradicional caricatura, incluyó una línea figurativa en la que predominaba la clave nativista. El colectivo editor de *Latitud* se planteaba tomar contacto con "la entraña" de los pueblos de América y difundía desde aspectos de la cultura brasileña, los frescos que Siqueiros había pintado en Chile, los retablillos de Ayacucho de José Sabogal, alguna carta de Rivera e, inclusive, en la sección cine, reprodujo el guión que Sergei Eisenstein había escrito para el film *¡Que viva México!*. *Expresión* –que se proponía como una revista "argentina" orientada hacia un lenguaje de comprensión "americana", aunque abriendo los ojos ante Europa– confió la ilustración de cada número a un artista rioplatense (Castagnino, Berni, Orlando Pierri o el uruguayo Norberto Berdía, etc.), mientras que Córdova

Iturburu, entre los comentarios de la sección artes plásticas, reseñó el famoso artículo de Siqueiros “No hay más ruta que la nuestra”.

Al regresar de los recorridos, las producciones difundían ese imaginario costumbrista que se fomentaba. En este sentido, Amadeo Dell’Acqua respondió a un encargo oficial pintando el mural *Alegoría universal*, emplazado en 1945 en la oficina de Correos (hoy Centro Cultural Kirchner). Destinado a destacar la contribución de los servicios postales para las comunicaciones universales en el marco de la geografía mundial, Dell’Acqua se documentó –tal como hacía Rivera para interpretar las diferencias entre las culturas del mundo mesoamericano– y, en el friso inferior, pintó a los habitantes del continente, desde Alaska hasta la Argentina, con sus trajes típicos y las riquezas de sus países.

También el acercamiento de las pinturas, acuarelas o ilustraciones de los artistas de diferente procedencia muestra una plataforma común en la circulación de imágenes, como el *Indio boliviano ‘quipillando’ un fardo*, de Berni, que ilustró una página de *Latitud*, la representación de los indios y cholos de Chale, las tintas de los campesinos de Castagnino, los tipos regionales de formas simplificadas trazados por Berdía en sus ilustraciones o algunas de las acuarelas que Rivera presentó en la galería porteña Comte, como *Cargando petates*, *Vendiendo sombreros* o *Pajarero*.



*Acuarelas de Diego Rivera*, Galería de Arte Comte, Buenos Aires, noviembre de 1944. AFEU.  
*Pinturas de Gertrudis Chale*, Salón de Arte de la Alcaldía Municipal, La Paz, Bolivia, agosto 1945. AFEU.  
Ilustración de Antonio Berni en *Latitud*, a. 1, n. V-VI, Buenos Aires, junio-julio de 1945, p. 28. AFEU.

## Confluencias en la inmediata posguerra

En 1944 coincidieron varios hechos que le dieron cabal expresión a los intereses que estamos analizando: con la intención de concretar trabajos colectivos de arte mural, en septiembre se fundó el Taller de Arte Mural; en la Galería Comte de Buenos Aires, se presentaron las acuarelas de Rivera, y en diciembre se fundó la revista *Contrapunto* que, considerando que en esos días había aparecido *Arturo. Revista de artes abstractas*, encendió las polémicas entre la figuración y la abstracción.

El 6 de noviembre, se inauguró la exposición de acuarelas de Rivera en la calle Florida y, a modo de prólogo, las tres mezzotintas y las diecisiete acuarelas contaron con una nota biográfica extraída del catálogo *The Latin American*

*Collection of the Museum of Modern Art* que, sin duda, constituía una prestigiosa carta de presentación. Fundado en 1929, el MoMA había organizado una exposición individual de Rivera en 1931 pero, además, los mexicanos ya integraban la colección de la señora de John D. Rockefeller Jr., una de las principales donaciones que conformaron su patrimonio inicial. Si bien la temprana colección de arte latinoamericano no poseía mucho más que arte mexicano, de acuerdo con las políticas de acercamiento que intentaban evitar la expansión de los regímenes nazifascistas, en 1942 Lincoln Kirstein y Alfred Barr fueron enviados a recorrer diferentes Latinoamérica con el fin de incrementar el acervo de ese Museo.

Los estudios de Fabiana Serviddio señalan que el MoMA buscaba piezas que dieran a conocer las tradiciones culturales de los diversos países e, inclusive, que documentaran o contribuyeran a la construcción de las identidades nacionales. Conformada con cierto carácter etnográfico y costumbrista, la colección latinoamericana se exhibió por primera vez en Nueva York en mayo de 1943 y, luego, circuló como exhibición itinerante por los museos de los Estados Unidos (Serviddio, 2012: 185-215).



Dos obras de Rivera presentadas en Comte, *La Prensa*, 5 de noviembre de 1944, AFEU.  
Boletín de Galería de Arte Comte, Buenos Aires, 1945. ACR.

Promediando 1945, el *Boletín de la Galería Comte* reunió la reproducción de una de las obras de Rivera vendida durante la exposición, *El borracho*, y el anuncio de una próxima muestra de arte concreto que, si se hubiera realizado, habría tenido la particularidad de juntar a tres artistas de la Asociación Arte Concreto Invención (Tomás Maldonado, Lidia Prati de Maldonado y Manuel Espinosa) y tres del grupo Madí (Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin), pero nunca se concretó<sup>23</sup>.

Tras las primeras manifestaciones de arte concreto de los jóvenes que se reunieron alrededor de la revista *Arturo*, el segundo número de *Contrapunto* encontró una provocativa estrategia para reactualizar los debates que habían tenido lugar diez años antes en París. Esta vez, a partir del interrogante “¿Adónde va la pintura?”, Roger Plá extendió la invitación por medio del empleo de una grilla de cinco preguntas, cuyos parámetros eran: el futuro de la pintura será lo *real*, en tanto contenido, tema, expresión, o será lo *abstracto*, en tanto elementos formales puros y ausencia de significación figurativa. En abril de 1945, lo novedoso implicaba que, esta vez, se abría el juego a las voces emergentes y con ellas se daba lugar a las

<sup>23</sup> Según el testimonio de Manuel Espinosa, esta exposición no se realizó.

primeras disputas de la vanguardia de arte concreto, que comenzaron a tejer la nueva trama del arte abstracto en Latinoamérica.



"¿A dónde va la pintura?", en *Contrapunto*, a. I, n. 3, Buenos Aires, abril de 1945, AFEU.

Si bien respondieron artistas de todas tendencias, en la primera entrega el comité editorial enfrentó a las dos voces más disonantes del momento: Antonio Berni, el artista maduro y defensor del Nuevo Realismo, y Tomás Maldonado, el joven y combativo artista concreto<sup>24</sup>. Para Berni, la pregunta seguía remitiendo a un proyecto muralista tan anhelado como inaplicable en las condiciones del campo artístico argentino. Es cierto que, al cabo de varios años de lucha, su respuesta transparentaba que el esfuerzo realizado para defenderlo y concretarlo no había rendido los frutos que esperaba.

Es innegable que, en esos días, la situación política de la Argentina dejaba poco espacio para los encargos de arte público, unos pocos artistas lograban obras individuales pero, en general, los proyectos colectivos requerían algún tipo de asociación, según intereses o afinidades compartidas<sup>25</sup>. En este marco, en septiembre de 1944 Berni, Colmeiro, Spilimbergo, Urruchúa y Castagnino formaron el Taller de Arte Mural (TAM), que ofrecía a los arquitectos y constructores su experiencia técnica para llevar adelante trabajos al fresco, silicato, témpera y otros procedimientos.

---

<sup>24</sup> Junto a Berni y Maldonado respondió Jorge Larco, y en los números restantes, Juan Del Prete, Norah Borges, Horacio Butler, Emilio Pettoruti, Manuel Espinosa, Orlando Pierri, Francisco De Santo, Joaquín Torres García, Raúl Soldi y Enrique Policastro.

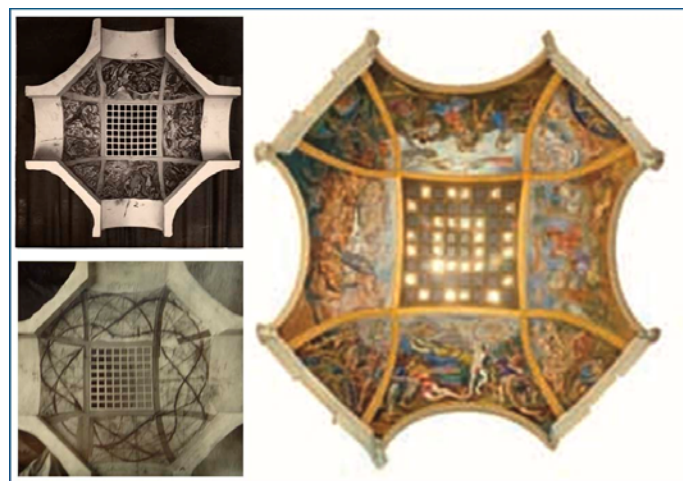
<sup>25</sup> Por ejemplo, en 1943 se pintaron *Literatura, artes plásticas, música*, de Berni; *La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos*, de Urruchúa, y *La ofrenda de la nueva tierra*, de Castagnino, en la Sociedad Hebraica Argentina (ver: Bermejo, 2003); y en 1951-52, el Taller Experimental de Artes Plásticas –cuyo nombre evoca al creado por Siqueiros en Nueva York y al que asistió Jackson Pollock– realizó las decoraciones plásticas del Teatro IFT (Rossi, 2008c), ambos asociados a algunos miembros progresistas de la colectividad judía en la Argentina.





Acta de fundación del *Taller de Arte Mural*, septiembre de 1944, ALES.  
*Arturo*. Revista de artes abstractas, verano '44.

Al encarar los trabajos de remodelación de las Galerías Pacífico, en 1945, el estudio de los arquitectos Aslan y Ezcurra proyectó un edificio con planta en cruz y cúpula central. Decidieron incluir decoraciones murales en los cuatro paneles y sus pechinas, así como en las lunetas colocadas sobre las cuatro puertas de ingreso, y para realizarlas, recurrieron al TAM. Como artistas involucrados con las ideas de izquierda, los miembros de este grupo conocían el tipo de críticas que tendrían que enfrentar esas pinturas ubicadas en el epicentro de la ciudad<sup>26</sup>, no obstante, dado que apreciaban la legitimidad que les otorgarían esos muros, propusieron un programa humanista que colocaba al hombre de posguerra en armonía con el entorno<sup>27</sup>. Para representar la temporalidad de la vida pintaron las cuatro estaciones del año en las lunetas de las puertas de acceso, simbolizadas por el ciclo vital: siembra, descanso, cosecha y recolección de la leña (hoy, se encuentran ubicadas en el Museo del Libro y de la Lengua, de la Ciudad de Buenos Aires).



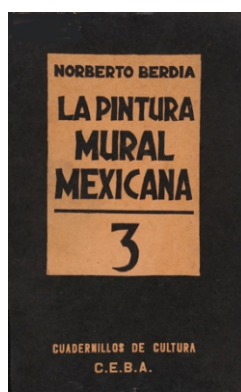
Primer boceto conjunto, c. 1945. Fotografía Grete Stern, AEAE.  
 Trazado de las líneas de fuerza de la composición en la cúpula de yeso, ALES.

<sup>26</sup> De hecho, en enero de 1944 el diario ultranacionalista *Cabildo* había difundido: “En nuestros organismos de arte está el comunismo, infiltrado y entronizado. La revolución tiene que destruir el nido de víboras agazapadas en ellos al amparo de la indolencia del régimen [...] El caso más elocuente es el del judío-comunista Antonio Berni”.

<sup>27</sup> El análisis de esta obra corresponde a un trabajo realizado conjuntamente con Cecilia Rabossi, en el cual se estudiaron los bocetos y los cambios en el proceso de trabajo: Rabossi-Rossi (2008).

El TAM estableció una dinámica de discusiones e intercambios con el fin de armonizar la participación de cada uno en el conjunto. Vinculado a la riqueza a través de su trabajo, el hombre tenía en sus manos la posibilidad de transformar los recursos naturales (el campo, la minería, la pesca) en riqueza económica para tributarlos al progreso del país. Berni pintó “La germinación de la tierra”, simbolizada por dos parejas, una cosechando cañas y otra en actitud de reposo; Castagnino realizó el panel “La ofrenda generosa de la naturaleza” o “La vida doméstica”, estructurado en torno a una joven madre con su niño; Colmeiro se dedicó al mundo del labrador y del marinero; Urruchúa desarrolló el tema general del amor entre los hombres, pensado como “La Hermandad de las razas” o “La fraternidad”, y Spilimbergo presentó el trabajo de la mina, con las herramientas, la fuerza humana y el caballo encabritado.

Los ideales de progreso centraron la mirada sobre la figura del trabajador que, según observó Teodoro Craiem a partir del paño pintado por Spilimbergo, representaba “la expresión colectiva de una clase que toma conciencia de su fuerza”<sup>28</sup>. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos que realizaban para captarla, la clase trabajadora se mantenía distante de las filas comunistas, tal como reconocían las mismas evaluaciones partidarias.



Norberto Berdía, *La pintura mural mexicana*, conferencia pronunciada en el C.E.B.A., 1951, AFEU.

En esta época, Berdía había recibido un apoyo para viajar a México y estudiar la experiencia muralista. A su regreso pronunció una conferencia ante los estudiantes argentinos y puntualizó el carácter y las diferencias entre los trabajos de cada uno de los “tres grandes”, para rescatar al muralismo como “un arte en acción que busca el fin de ese divorcio que existe entre la pintura y el público”. Tras el fallecimiento de Orozco, ocurrido el 7 de septiembre de 1949, el Centro de Estudiantes de Bellas Artes publicó la transcripción de la conferencia de Berdía en un cuadernillo en “Homenaje al primer aniversario del fallecimiento de José Clemente Orozco” (Berdía, 1951:17).

---

<sup>28</sup> Craiem, Teodoro, “Lino Enea Spilimbergo. Introducción al estudio del mural de las Galerías Pacífico”, en *Forma*, n° 33, Buenos Aires, febrero de 1965, pp. 8-9 y 14.



Lino Enea Spilimbergo, *Muerte en las trincheras II*, monocopia, ALES.  
Antonio Berni, *Manifestación*, 1951, óleo s/tela, 182 x 247 cm.

Si durante la guerra los Salones de Otoño habían reunido las posiciones dominantes entre los artistas de izquierda, en el campo intelectual de posguerra esas concepciones quedaron reflejadas en los Congresos por la Paz. En el Primer Congreso, realizado en Polonia durante 1948, se fundó el *Mouvement des Intellectuels français pour la défense de la Paix*, y al año siguiente, Picasso entregó a Aragon una obra con un pichón de paloma, que ilustró la comunicación del congreso y se difundió a través de la prensa internacional. A pedido de Diego Rivera, Spilimbergo separó una de las monocopias sobre los combatientes, de su autoría, y se la envió, para que participara del Primer Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, celebrado en París en abril de 1949, donde Picasso actuó como delegado.

En diciembre de 1951, la SAAP organizó una muestra colectiva en la que no solo se sintieron los ecos del movimiento por la paz, sino también el impacto del posicionamiento comunista de Picasso, porque Berni presentó *Manifestación* (1951) con un paño blanco y una paloma en un destacado primer plano, en clara alusión a la paloma en vuelo que Picasso había rediseñado para el anuncio del *Deuxième Congrès Mondial des Partisans de la Paix*, de 1950, llevado a cabo en Londres.

Por un lado, pensada en la escena que movilizaba a estos artistas, *Manifestación* era una de esas imágenes-manifiesto que –como ha señalado Andrea Giunta– alcanzan un grado de evidencia y reconocimiento que reúnen una configuración formal y unos contenidos que pueden leerse como un programa expresado a través de ella (Giunta, 2001). Por otro lado, al aludir al Picasso militante, en el marco de la exposición presentada en la SAAP, “esa” paloma reveló las discrepancias que atravesaban el campo cultural argentino, porque Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Jorge Larco y Juana Lumerman se sintieron agraviados y tomaron la decisión de retirar sus propios cuadros de la muestra<sup>29</sup>.

Superadas las primeras urgencias de posguerra, en los centros europeos habían comenzado a resurgir los espacios para difundir las producciones del tiempo de la

---

<sup>29</sup> Se trata de la exposición *Ocho pintores argentinos*, de la que participaron Berni y Castagnino junto con Enrique Policastro, Nelly Dobranich, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Jorge Larco y Juana Lumerman. Sobre el tema: Plante, 2010:31-49.

reconstrucción, y con ellas se reinstaló el debate figuración/abstracción; polémicas que en la Argentina, según hemos tratado, habían tenido lugar con la temprana emergencia del arte concreto. Sin embargo, mientras esa vanguardia rioplatense perdía la virulencia de su período heroico (1945-48), la dinámica del campo otorgaba mayor visibilidad al arte abstracto a través de discusiones y exhibiciones que difundían ya no solo el arte concreto, sino también las variantes no figurativas que consolidaron y expandieron la abstracción en los primeros años de la década del 50.



Diego Rivera, Pablo Neruda y Nicolás Guillén, delegados del *Congreso Continental de la Cultura*, 1953, AFEU.

En tanto, figurativos y abstractos estuvieron muy bien representados en la *Exposición Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*, que llegó a Santiago de Chile el 25 de mayo de 1953, como parte de la política oficial de acercamiento promovida por los gobiernos de Carlos Ibáñez del Campo y Juan D. Perón. Casi en simultáneo, entre abril y mayo, se reunió en esa capital el Congreso Continental de la Cultura, que contó con una delegación de más de doscientos representantes del comunismo de quince países, entre ellos, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Diego Rivera y Jorge Amado, quienes procuraban discutir el carácter nacional y las relaciones entre las culturas de los pueblos de América.

La representación argentina estaba integrada por algunos intelectuales orgánicos del Partido Comunista y delegados gremiales de la cultura. Allí, Berni aprovechó su intervención en una comisión de trabajo para denunciar que en la II Bienal de São Paulo se excluía la plástica realista en beneficio de las formas más abstractas y no figurativas, hecho que juzgó en abierta contradicción con la “realidad nacional”<sup>30</sup>. Realidad que, por otra parte, mientras desplazaba a los sectores populares hacia los márgenes, tampoco permitía que las filas de la izquierda llegaran a captar a la clase trabajadora durante el peronismo. El obrero, entonces, abatido, herido, muerto en el nuevo escenario de posguerra se mantenía distante de las filas comunistas y no encarnaba el sujeto de la revolución, mientras que las proscripciones y censuras impuestas por las autoridades locales auguraban tiempos de resistencia para los artistas e intelectuales que comulgaban con esos idearios.

<sup>30</sup> Cf. “Se efectuó el Congreso Continental de la Cultura” y “Un arte humano que expresa la realidad de América”, en *La Gaceta Uruguaya*, Montevideo, a. 1, n° 3, 2 de junio de 1953.



## Movimiento argentino por la libertad de Siqueiros

En la década del 50, la figura de Siqueiros atravesó un nuevo período de turbulencias, debido a las declaraciones de Benjamin Péret publicadas en la revista parisina *Arts*, relacionadas con su participación en el atentado a León Trotsky, de 1940. El artículo de este poeta francés militante del ala trotskista –exiliado en México durante el lapso 1941-47– generó una gran polémica en el contexto de la *Exposición Internacional de Arte Mexicano*, presentada en París en mayo de 1952<sup>31</sup>.

No obstante, al trazar una semblanza de la relación de Siqueiros con el coleccionista Alvar Carrillo Gil, Ana Garduño señala que también en mayo de 1952 el pintor estuvo complicado en un acto de protesta del Partido Comunista ocurrido el Día del Trabajo, en el Zócalo de la ciudad de México. Perseguido por las autoridades locales, Siqueiros evitó la prisión refugiándose en la residencia de los Carrillo Gil, donde permaneció dos meses. Este episodio fue un ensayo del que ocurrió ocho años después y que esta autora relató como sigue:

En 1960 el clima político se había enrarecido a raíz de las movilizaciones –*provocaciones* según el Estado– de miembros del Partido Comunista en protesta por las violentas represiones a los movimientos ferrocarrilero y magisterial. Era tal la situación que fue necesario crear el Comité Nacional por la Defensa de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales, del cual Siqueiros formó parte.

No fue solo la defensa que Siqueiros hizo de los movimientos obreros de oposición lo que causó el conflicto contra el Estado mexicano, sino su “atrevimiento” de anticiparse a la gira del presidente López Mateos por América del Sur, para externar su versión de la situación política de México, que fue totalmente contraria a la versión oficial, violando así una de las reglas de oro –no escritas– del sistema político mexicano: no contradecir públicamente, y menos fuera del país, al presidente.

La irritación gubernamental ni esperó ni se anduvo con miramientos. Había que detener al pintor, así como a otros personajes igualmente molestos e irreverentes (Garduño, 1996: 43).

El 9 de agosto de 1960, entonces, la policía desplegó un operativo tan importante para detener a Siqueiros que el artista lo advirtió en el momento que llegaba a su domicilio en compañía de su esposa, Angélica Arenal, pudo eludirlo y llegó a refugiarse nuevamente en la casa de los Carrillo Gil<sup>32</sup>. Sin embargo, la policía allanó la residencia del coleccionista y logró su objetivo. Desde ese momento, y a pesar de las insistentes gestiones de Carrillo Gil, Siqueiros estuvo encarcelado bajo la acusación de “disolución social”.

En estas fechas, Castagnino y su esposa, Nina Haeberle, viajaron a México y, además de recorrer algunos murales como los de Chapingo y Morelia, se interesaron por su situación. A los reclamos ante el presidente de México y las

---

<sup>31</sup> Francisco Reyes Palma analizó en detalle esta polémica en “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros” en: Debrouse, Ed., 1996:45-62.

<sup>32</sup> Agradezco especialmente a Vania Rojas Solís y Carlos Palacios haberme proporcionado los estudios de Ana Garduño sobre la Colección Carrillo Gil.

autoridades, Angélica sumó una aguerrida campaña internacional para pedir por la liberación. En el texto de la circular enviada a los amigos argentinos, con fecha 8 de diciembre de ese año, explicaba que su esposo, encarcelado, había realizado una huelga de hambre junto a treinta y cinco presos políticos y sindicales para exigir la libertad. Si bien habían logrado una solución favorable para ocho casos con esa medida, los presos restantes fueron confirmados por el delito de disolución social, entre ellos, el propio Siqueiros. Informaba, entonces, que se preparaba un homenaje y finalizaba interpelando al lector para que acompañara esas acciones:

¿Te sumarías al homenaje que, en favor de su libertad, le rendirán sus amigos en los próximos días?

Esperamos tu respuesta a través de las solicitudes que con ese propósito dirijas nuevamente al C. Presidente de la República Mexicana; a través de los actos de simpatía que se puedan realizar en tu respectivo país; y de las cartas o telegramas que hagas llegar al propio artista recluso en la sombría Celda n° 38, de la Cruz I, de la Cárcel de Lecumberri de la ciudad de México<sup>33</sup>.

Si bien la SAAP no tenía el perfil de los sindicatos rojos que Siqueiros había intentado propagar en 1933, a través del tiempo dio cabida a la línea de sus intereses. Según analizamos, desde mediados de los años 30 las páginas de la revista *Forma* estuvieron a disposición del discurso siqueiriano y, en los 60, sumó su espacio para la campaña en favor de la liberación. En primer término, en el marco de un acto realizado en agosto de 1961 en las Salas de la SAAP, en el que Alberto Greco leyó su cuento “Tía Ursulina, la pintura y yo” y Luis Felipe Noé su ensayo “Convocatoria a la barbarie”, el secretario de la entidad se “plegó a la barbarie” señalando que ya hacía un año que la esposa de Siqueiros había pedido apoyo y se habían realizado gestiones, sin tener aún respuesta favorable.



Grupo de alumnos de los talleres de Castagnino, Marcovich y Urruchúa en ocasión de visitar la Quinta Los Granados para conocer el mural *Ejercicio Plástico*, ARF.

---

<sup>33</sup> Convocatoria de Angélica Arenal, 8 de diciembre de 1960. Archivo Romualdo Brughetti en AFEU. Arenal también escribió al crítico argentino Brughetti para solicitarle radicalizar las acciones, organizar actos de presión frente a las embajadas mexicanas y, en la medida de lo posible, publicar las noticias en la prensa: Cf. Carta Angélica Arenal de Siqueiros dirigida a Romualdo Brughetti (Facultad de Humanidades de La Plata), México D.F., 25 de octubre de 1960, AFEU.

<sup>34</sup> El secretario general del Movimiento era Castagnino, y los miembros de la Comisión, Berni, Néstor Berelles, Antonio Devoto, Oscar Díaz, Falcini, Policastro, Carlos Ruiz Daudet, Oscar Sessano y Urruchúa.



Retrato de Siqueiros realizado por Demetrio Urruchúa, 1962, AAG.

<sup>34</sup> El secretario general del Movimiento era Castagnino, y los miembros de la Comisión, Berni, Néstor Berelles, Antonio Devoto, Oscar Díaz, Falcini, Policastro, Carlos Ruiz Daudet, Oscar Sessano y Urruchúa.

Los actos se completaban con la palabra de Castagnino<sup>35</sup>, quien disertó sobre el trabajo en *Ejercicio plástico*. Su relato puso a la obra en la secuencia de experimentaciones técnicas que Siqueiros había realizado antes de llegar a la Argentina y describió los aspectos más innovadores vinculados a los materiales y herramientas. Dado que recién después de dejar Buenos Aires y establecerse nuevamente en los Estados Unidos, en 1936 organizó el *Siqueiros Experimental Workshop*, al que asistieron los jóvenes pintores Jackson Pollock, Sanford McCoy, Harold Lehman, Axel Horn y George Cox, entre otros artistas que pronto se involucrarían en la conquista norteamericana del arte moderno, Castagnino aclaraba:

Claro está que, en aquel entonces, el planteo de suplantar el pincel por otras herramientas como el soplete o por el chorreado fibriforme de los materiales sintéticos o el rodillo y la estampa resultaba audaz y demoledor de normas ya clásicas, pero ha pasado mucha agua bajo los puentes y hoy ya no extraña la colocación de una tela en horizontal o en el suelo para sostener la densidad semilíquida de los aglutinantes actuales en la elaboración de texturas (Taricco [Cur.], 2008:268)<sup>36</sup>.



Ejercicio Plástico (detalles), Museo del Bicentenario.  
Esquema del trazado interior de la bodega.

Por una parte, el desvío del tema hacia el tratamiento de cuerpos femeninos que se contornean y deforman fue recordado por Castagnino como sigue:

El tema surgió imprevistamente, si es que puede hablarse de tema, en uno de los descansos después de tomar medidas, ver los revoques y el tratamiento técnico. Siqueiros asomado a un aljibe de la quinta observando la imagen reflejada, la deformación de las proporciones al acercar la mano al nivel del agua, el movimiento ondulatorio de esta, el simultaneísmo de perfiles, en fin,

<sup>35</sup> En esos días, había sido contratado por el escribano Miguel A. Vadell –dueño de la propiedad– para restaurar el mural pintado en 1933.

<sup>36</sup> La transcripción completa del manuscrito se encuentra en: Taricco (Cur.), 2008:268-275.

todo un mundo de sugerencias para una caja transparente sumergida en el agua, en el fondo del mar, a cuyas paredes se acercaran personajes, manos, cabezas, o se apoyaran en movimiento o en actitud alucinante (Taricco [Cur.], 2008:270).

Por otra parte, su relato destacó la concepción de una “caja plástica” que, seguramente, habrá impactado fuertemente en el joven estudiante de arquitectura que era Castagnino cuando tuvo a su cargo el trazado de la composición del *Ejercicio* y que, sin duda, fue clave para los futuros murales del maestro mexicano. Mediante la geometría proyectiva y perspectiva esférica, a través de la sustitución del boceto por las imágenes proyectadas desde diferentes ángulos, con una estructura basada en un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas, el Equipo Poligráfico Ejecutor apeló a un espectador dinámico. De hecho, Castagnino también enumeró los trabajos que continuaron esas estrategias renovadoras, especialmente en el estudio de las trayectorias visuales del mural *Retrato de la burguesía*, pintado en 1939 en la caja de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, o en el realizado durante 1949 en San Miguel Allende, aunque en este caso se trataba de imágenes que se alejaban al extender los mosaicos sobre los muros.

Para finalizar, Castagnino se refirió a su viaje a México, donde había sido testigo de las expresiones de solidaridad y pedidos por la liberación de Siqueiros que llegaban de todos los rincones: Henry Moore, Picasso, Oskar Kokoschka, el Sindicato de Mineros de Glasgow, trabajadores y estudiantes de los Estados Unidos y de México, artistas entre los que se encontraban algunos que podrían considerarse adversarios en el campo estético, como José Luis Cuevas, Carlos Mérida o Rufino Tamayo. También relataba que, junto con otros colegas reunidos en México en ocasión de la II Bienal Interamericana, se había dirigido personalmente al presidente Adolfo López Mateos y a su ministro de Educación, Dr. Torres Bodet, para pedir por su liberación. No obstante las insistentes demandas, fue recién el 13 de julio de 1964 cuando López Mateos tomó la decisión de indultar a Siqueiros, según Garduño presionado por su sucesor, Gustavo Díaz Ordaz (Garduño, 1996:47).

Cuando al año siguiente Siqueiros viajó a Roma con Angélica, se encontró con Castagnino y Nina. Participó de la celebración del XX Aniversario de la liberación del régimen fascista, organizada por el Comité Central del Partido Comunista Italiano, recibió una medalla otorgada por la Brigada Garibaldi por su intervención en la Guerra Civil Española, y visitó el mural *Pampa, vuelo, urbe*, que Castagnino acabada de terminar en el edificio de Aerolíneas Argentinas. Treinta años después de *Ejercicio plástico*, también el realismo de Castagnino se había reorientado hacia un “realismo actualizador” que mantenía su punto de vista humanístico, pero integraba la fragmentación de las figuras, la articulación de planos de color y el *collage* con recortes de la crónica diaria (Rossi, 2008b: 57-85).





De izquierda a derecha: Angélica Arenal, Siqueiros, Castagnino y Nina Haeblerle, Roma, 1965, AJCC.  
Juan Carlos Castagnino, *Pampa, vuelo, urbe*, 1965.

## Latinoamericanos frente a los conflictos de posguerra

Desde nuestra distancia histórica, el imaginario de Mayo del 68 condensa la insatisfacción y rebeldía de una época y tiende a ocluir la simultaneidad de las disconformidades expresadas en diferentes latitudes. Tanto la Revolución Cubana y los programas diseñados por los Estados Unidos para contrarrestar sus efectos como los sucesos políticos internacionales –la construcción del Muro de Berlín, el desembarco en la Bahía de Cochinos, la invasión de República Dominicana, el asesinato de Ernesto “Che” Guevara, la matanza de Tlatelolco, la Primavera de Praga, los bombardeos masivos en Vietnam del Norte y el Cordobazo, entre muchos– fueron conformando una secuencia de hechos que impactó en el arte de posguerra. Pero, además, los artistas continuaron trazando líneas de solidaridades interconectadas sobre la base común del repudio a las lógicas del poder mundial y a la penetración invasiva, así como a partir de la resistencia a los procesos de censura y represión que impusieron los sistemáticos golpes de Estado que sufrían los países latinoamericanos.

Un mes antes del Mayo Francés, los residentes del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París ocuparon el edificio de la Maison de l'Argentine para denunciar que la admisión de los postulantes se basaba en antecedentes proporcionados por el Servicio de Información del Estado (SIDE) y para pedir que, convertido en un espacio libre, se lo nombrara “Pabellón Argentino Che Guevara”. Esta acción no solo aglutinó a muchos latinoamericanos –residentes o de paso por París, como Carlos Fuentes, Wifredo Lam, Julio Cortázar, Antonio Seguí, Alicia Penalba, Jorge Lavelli y Raúl Damonte Botana (Copi)–, sino también a europeos como Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Cassou. En la oportunidad, Roberto Matta y Seguí pintaron un mural en el subsuelo del edificio. La composición titulada *General, la patria agradecida. 1810-1968* partía del patrón de la escultura ecuestre, para presentar a un caballo que

salta encabritado y arroja al general, en alusión a los militares que en 1966 se instalaron en el poder tras derrocar al presidente democrático de la Argentina.

Otro grupo de artistas –entre los que se contaban muchos cinéticos– se sumó a las acciones callejeras de aquel Mayo del 68, mediante la impresión de afiches en un taller popular, cuya actividad se desarrolló entre el 13 de mayo y el 27 de junio. Diariamente, los participantes se reunían en asamblea para analizar los trabajos, por votación se elegían los diseños más eficaces para la idea que intentaban transmitir y se realizaban tiradas diarias de unos tres mil ejemplares. Así, el colectivo había logrado una vía efectiva de apoyo a las revueltas; sin embargo, a principios de junio detuvieron a dos integrantes: Julio Le Parc y Hugo Demarco, que fueron expulsados de Francia. La espontánea cadena de solidaridades hasta que lograron que se levantara la medida constituyó otro motivo de acercamientos de distintas latitudes<sup>37</sup>.

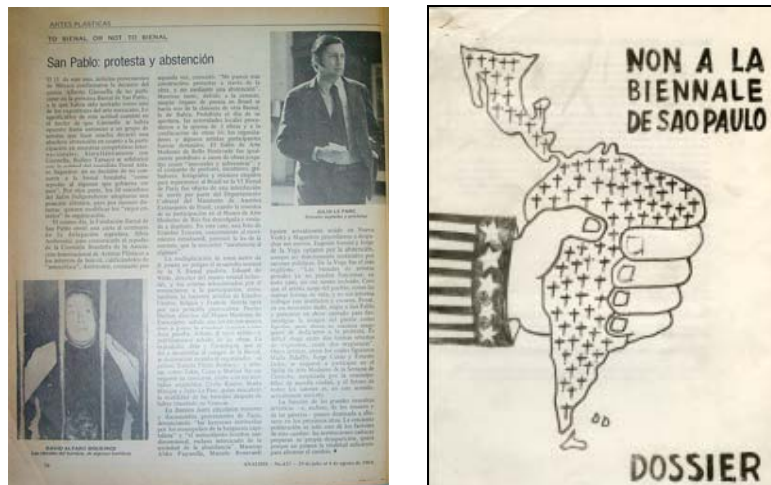


Mural de Antonio Seguí y Roberto Matta  
en el Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, 1968.

A lo largo de la historia, los salones y bienales han sido potentes vidrieras que no solo aseguraron una vía consagratória para la producción de los artistas, sino también para la repercusión de sus protestas. Por esta razón, la Bienal de São Paulo funcionó como caja de resonancia frente a la censura impuesta por el Acta Institucional número 5, firmada por el gobierno brasileño de facto en diciembre de 1968. La medida impulsó a los organizadores de la Bienal a solicitar a los comisarios extranjeros que evitaran el envío de “obras inmorales o subversivas”, mientras que, desde el Ministerio de Relaciones Extranjeras, se ordenaba descolgar las piezas expuestas en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro porque se referían a los movimientos estudiantiles (tema que consideraban “atentatorio al régimen y subversivo”). También en la Bienal de Bahía se procedía a quemar y confiscar obras, situación que se repetía en el Salón de Arte Moderno de Belo Horizonte y en el envío para la VI Bienal de París. No obstante, la censura imperante no permitía que estos sucesos llegaran a la opinión pública (Rabossi, 2011:83-91).

---

<sup>37</sup> Acerca del tema: Rossi, 2008a:44-9; Barreiro López, 2009; Cristiá, 2010, y Plante, 2012:200:209.



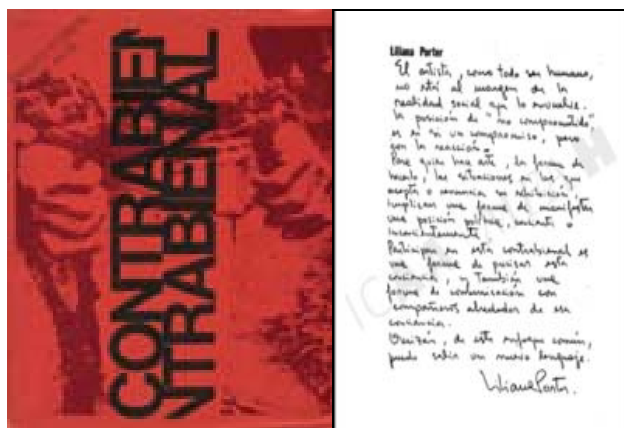
"To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención", en *Análisis*, July de 1969.  
Portada del dossier sobre el Boicot a la Bienal de São Paulo, 1969, ACR.

Ante esta grave situación, artistas e intelectuales brasileños se movilizaron y, pronto, muchos de los convocados decidieron renunciar a la participación que ya habían comprometido. Dado que los organizadores cursaron otras invitaciones, Hélio Oiticica dirigió una carta abierta a los nuevos colegas seleccionados, en la que impulsaba un boicot y les advertía sobre la manipulación que se ejercía al admitir un segundo grupo de artistas, después de la renuncia del primero.

Desde México, Siqueiros propuso boicotear la X Bienal de São Paulo<sup>38</sup>, mientras que el crítico francés Pierre Restany, quien había preparado la exposición *Arte y Tecnología* para ese encuentro, también decidió renunciar a su curaduría y activar el complot desde Europa. En junio de 1969, los artistas se reunieron en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris para debatir la posición por tomar y, luego, distribuyeron un *dossier* con notas explicativas, adhesiones y una portada que mostraba el territorio latinoamericano tomado con fuerza por una mano norteamericana (según sugería el fragmento de su bandera). El boicot tuvo rápida difusión y logró un importante consenso, aunque de todos modos la Bienal se realizó (Amarante, 1989). La siguiente bienal paulista fue precedida por la constitución del MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano), organizado como resistencia al régimen de represión y torturas brasileño que, junto con los artistas e intelectuales integrantes del Museo Latinoamericano (creado en apoyo al gobierno de Salvador Allende), invitó a los artistas a discutir estrategias y abrió la convocatoria para participar en *Contrabienal*.

<sup>38</sup> Alberto Gironella y Rufino Tamayo también adhirieron, tal como se informó en "To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención", en *Análisis*, n° 437, 29 de julio al 4 de agosto de 1969, p. 70. Acerca del corpus de fuentes sobre este tema, remito a: Rossi, 2008a:43-9.





Contrabiennial, Nueva York, 1971, AMNBA.  
 "Liliana Porter", en Contrabiennial, Nueva York, 1971.

La iniciativa se propuso manifestar el rechazo a todo acto cultural organizado por un gobierno que ejerciera un sistema de represión basado en la tortura, además de expresar que no se intentaba sustituir una exposición por otra, sino generar una acción contra el imperialismo cultural, aun sabiendo que la Bienal de São Paulo era solo uno de los engranajes de dicho imperialismo. Entendida como un nuevo camino, en lugar de registrar los premios y el colaboracionismo, la publicación de *Contrabiennial* buscaba documentar las negativas a la complicidad. Muchos artistas argentinos enviaron un dibujo o un texto, mientras que una larga lista encabezada por Berni suscribió una carta colectiva<sup>39</sup>; entre ellos, Liliana Porter escribió:

El artista, como todo ser humano, no está al margen de la realidad social que lo envuelve, la posición de "no comprometido" es en sí un compromiso, pero con la reacción. Para quien hace arte, la forma de hacerlo, las situaciones en las que acepta o renuncia su exhibición implican una forma de manifestar una posición política, consciente o inconscientemente [...]<sup>40</sup>.

También en la Argentina, y con el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse, imperaba la censura. En la sección de Investigaciones Visuales del Salón Nacional de 1971, fueron premiadas las obras *Made in Argentina*, de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra (en la que aparecía una picana eléctrica), y *Celda*, de Gabriela Bocchi y Jorge de Santamaría (que colocaba al espectador "entre rejas" al reflejar su imagen en el espejo ubicado detrás de los barrotes de una caja-celda). La puesta en obra de los métodos empleados por los represores llevaron a las autoridades oficiales a desconocer el dictamen del jurado, que había actuado legítimamente<sup>41</sup>, lo cual generó el repudio de un importante sector del campo cultural y dio lugar a diferentes acciones judiciales.

<sup>39</sup> Enviaron una contribución personal Perla Benveniste, Américo J. Castilla, León Ferrari, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, César Paternosto, Liliana Porter, Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo, Luis Wells.

<sup>40</sup> Cf. "Liliana Porter", en Wells, L., Camnitzer, L., Stellweg, C., Porter, L. y Maus, T., *Contrabiennial*, 1971.

<sup>41</sup> El Decreto 5696/71 del Poder Ejecutivo consideró las dos obras "no aceptadas" debido a su "manifiesta intención ideológica" y desconoció la actuación del jurado formado por Alejandro Puente, Luis Felipe Noé, Gyula Kosice, Osvaldo Romberg y Eduardo Rodríguez.

En asamblea de socios, la SAAP buscó acordar una estrategia para el Salón Nacional del año siguiente. Los artistas decidieron dar la espalda al certamen oficial y organizar un Salón Paralelo con la premisa: “Libertad de presos políticos, gremiales y estudiantiles, y derogación de las leyes represivas, pena de muerte, censura en el campo de las artes y torturas”. Inclusive, algunos socios, liderados por el Grupo Manifiesto<sup>42</sup>, propusieron un enfrentamiento más radical y organizaron un Contra-Salón en la Sociedad Central de Arquitectos (Longoni, 1999: 191-228).

En señal de rechazo al abuso de autoridad, la SAAP –que en este período contaba con un importante número de afiliados<sup>43</sup>– recibió más de doscientas cincuenta obras. El espacio del gremio era uno de los pocos en los que podían desarrollarse abiertamente algunas iniciativas de resistencia, tales como el *Homenaje a Latinoamérica*, el *Primer Encuentro de Buenos Aires, Cultura 68* –que prolongó las inquietudes abiertas por “Tucumán Arde”–, el *Homenaje a Vietnam* y la exposición de afiches *Malvenido Mister Rockefeller*, planeada en ocasión de la visita del gobernador neoyorkino Nelson Rockefeller y que, dentro de la lógica de censura que imperaba, fue clausurada al día siguiente de su inauguración<sup>44</sup>. En cambio, cuando se trataba de instituciones oficiales o de convocatorias privadas, los artistas debían articular un mayor despliegue táctico, como fue el caso de uno de los Salones de Acrílicopaolini.



Perla Benveniste en el montaje de la obra colectiva Proceso a nuestra realidad (conocida como Ezeiza es Trelew) y LA SANGRE DERRAMADA NO SERA NEGOCIADA, Gota de acrílico rojo entregada al público, Cuarto Salón de Artistas con Acrílicopaolini, 1973.

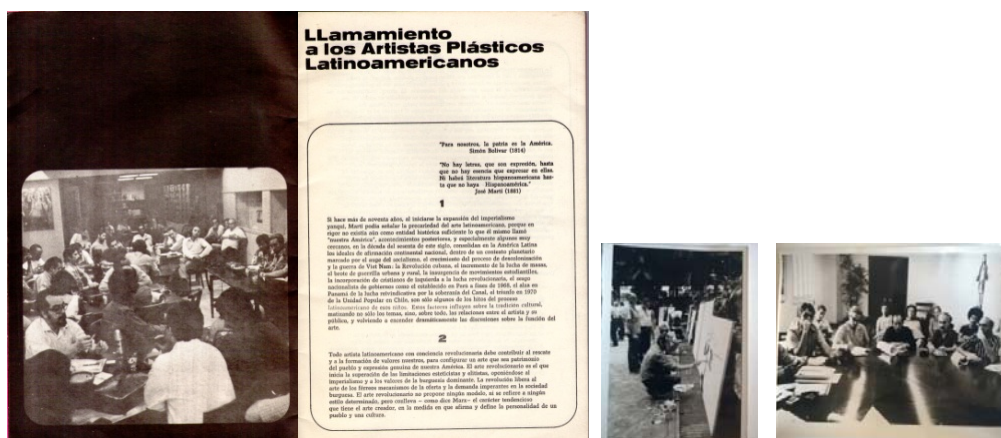
Luego de los enfrentamientos armados ocurridos en Ezeiza el día del regreso de Perón, un grupo se interesó por vincular esos hechos con los fusilamientos de Trelew y presentarlos en el Cuarto Salón de Artistas con Acrílicopaolini. Desde 1970, esta empresa organizaba salones de arte, con el objeto de instalar el material que producía en el mercado y, al mismo tiempo, acentuar sus cualidades a través de las obras artísticas que debían emplearlo. Aunque ya se transitaba el breve período de gobierno camporista, las trazas de la censura/autocensura aún estaban

<sup>42</sup> Integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis.

<sup>43</sup> Aunque estaba conducida por una lista cercana al PC soviético, incluía a muchos artistas militantes de otros partidos, inclusive, algunos adherían a línea del PC chino.

<sup>44</sup> Un grupo de afiches logró circular a través de la revista estadounidense *Ramparts*.

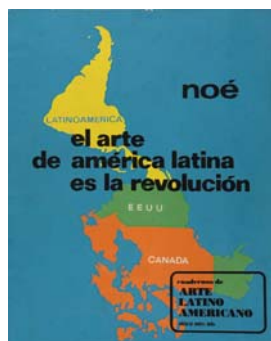
latentes<sup>45</sup>. Con pocas aclaraciones, el colectivo integrado por Perla Benveniste, Juan Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo logró que el Salón aceptara una obra titulada *Proceso a nuestra realidad*, pero en el momento del montaje, sorprendieron a los organizadores con la construcción de un muro de ladrillos que atravesaba la sala, en el que pegaron los afiches de los fusilados y una foto de los sucesos de Ezeiza sobre los que pintaron “Ezeiza es Trelew”. Contrariamente al fin que perseguía la empresa auspiciante, solo usaronacrílico rojo para recortar una pequeña gota que se entregaba en un tarjetón con la consigna: “la sangre derramada no será negociada”. También *Audiohistoria*, de Eduardo Rodríguez, proyectó sobre la pared las imágenes de los jóvenes masacrados en Trelew, mientras que una caja deacrílico luminodinámica hacía girar las palabras: yo-tú-él-nosotros-todos.



"Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos", Boletín Casa de las Américas, La Habana, 1972. En La Habana: Carpani pintando y de izq. a der.: Carpani, Ferrari, Noé y Colombres ADHC-Archivo UNSAM

Al tiempo que las tensiones políticas no permitían expresarse con libertad, los artistas extremaron las estrategias en sus obras y, a la vez, comprendieron que debían generar foros destinados a intercambiar ideas, con el fin de diseñar vías para manifestar su descontento. Desde 1970, con el ascenso de Salvador Allende en Chile, contaban con José Balmes al frente de la Facultad de Bellas Artes y con Miguel Rojas Mix como director del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) que, pronto, buscó tender conexiones con América Latina y el Caribe, especialmente en el eje artístico-cultural La Habana-Santiago de Chile. Mariana Marchesi ha apuntado que la presentación de las exposiciones *Identificaciones*, de Ernesto Deira, *El arte de América Latina es la Revolución*, de Luis Felipe Noé, y la muestra individual de Américo Castilla señalaron con claridad el imaginario revolucionario que adoptaba el Instituto (Marchesi, 2010:123-5).

<sup>45</sup> En 1972 habían sido censuradas las obras de Carlos Alonso en el 2do. Salón Panorama de la Pintura Argentina, organizado por la Fundación Lorenzutti y la Subsecretaría de Estado de Cultura, lo que generó acciones de protesta y solidaridad de otros participantes.



Luis Felipe Noé, *El arte de América Latina es la Revolución*, 1973, ALFN  
Exposición de Ernesto Deira, Identificaciones, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1971

En mayo de 1972, se organizó el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana en la Casa de las Américas de La Habana, precedido por el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, realizado en Santiago de Chile. En los debates se denunciaron la dependencia artística de los centros internacionales, así como la penetración ideológica norteamericana y las manipulaciones ejercidas sobre diversos aspectos culturales<sup>46</sup>. Al finalizar, Le Parc y Sérvulo Esmeraldo circularon el “Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos” entre los residentes en París, con el fin de lograr adhesiones; solicitaron colaboración al crítico venezolano Aquiles Ortiz, quien residía en Barcelona, y obtuvieron unos treinta firmantes que integraron el grupo América Latina no Oficial. Este colectivo envió sus trabajos al Salon de la Jeune Peinture de París, donde se exhibió la obra *La tortura*, realizada por el Grupo Denuncia, integrado por los argentinos Le Parc y Alejandro Marcos, el brasileño Gontran Guanaes Netto y el uruguayo José Gamarra.



Fotografías de las obra del Grupo Denuncia presentadas en la exposición La Tortura, Jeune Peinture, París, 1972, AJLP.

Mientras los artistas continuaban organizando exposiciones para manifestarse en contra de la represión, denunciar la situación de los detenidos políticos y los regímenes opresivos, se movilizaron con vistas a la siguiente reunión. En octubre de 1973, cuando se llevó adelante en La Habana el II Encuentro de Plástica Latinoamericana, hacía un mes que el pueblo chileno había sufrido un nuevo golpe militar.

En general, las acciones de los artistas involucrados en las redes de resistencias y solidaridades –aquí apenas esbozadas– operaron sobre la base de propuestas efímeras, de producción rápida, y en ocasiones, en el marco de formas de un activismo colectivo. En este sentido, muchas veces se apartaron de su poética en

<sup>46</sup> Asistieron representantes de diez países: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Colombia, México, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela.



virtud de la claridad que exigían los planteos de contenido crítico: como fue el caso del mural de Matta-Seguí, de los afiches realizados por los cinéticos en el taller popular que se sumó al Mayo Francés, de las pinturas figurativas de Le Parc o de las obras de la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas que, a propósito de la realidad chilena, realizó un mural en 1975 en el puerto de Venecia y, al año siguiente, otros en el Congreso Internacional de Solidaridad con Chile de Atenas y en París, a solicitud del Museo de la Resistencia “Salvador Allende”<sup>47</sup>.



Brigada Internacional de Pintores Antifascistas, mural pintado en el puerto de Venecia, 1975, en el Congreso internacional de Solidaridad con Chile, Atenas, 1975 y en París, 1976, AJLP.

Sin embargo, ya en el taller esos contenidos encontraban el registro metafórico de la poética de cada artista. En este sentido, con los mismos recursos de su serie óptico-cinética, Juan Carlos Romero trabajó la obra *American Way of Life*, en la que superpuso a las formas geométricas seriadas y troqueladas algunas imágenes del combate y la palabra “VIETNAM”. También bajo el impacto de esa guerra, Diana Dowek empleó la repetición serial en *Vietnam II*, donde las imágenes pintadas con plantilla y aerosol no solo fueron inspiradas por los helicópteros o los caídos que registraban los informes televisivos de la época, sino que –según su testimonio– dejaron huella en su trabajo:

La muerte de Van Troi y las salvajes torturas que los marines infringían a los campesinos y soldados del pueblo ocupado sucesivamente por franceses y yanquis me marcaron el compromiso social y político con los pueblos que luchaban por liberarse de la opresión (Dowek, 2013:18).



Alfredo Saavedra, Afiche *Tome el camino del Cordobazo*, 1971, ACG.  
Carpani, Boceto del mural *Cordobazo*, lápiz sobre papel, 1972, ADHC.

La mirada sobre el paisaje social de los años 60 y 70 ejerció un tipo de simbolización mediada por nuevas técnicas y un vocabulario plástico cargado de significación: mientras Berni buscó en los desechos industriales de los bordes de

<sup>47</sup> La Brigada estaba integrada por José Balmes, Victorio Basaglia, Davide Boriani-Cuelo, Vincenzo Eulisse, José Gamarra, Julio Le Parc, Alejandro Marcos, Gontran Guanaes Netto, Romano Perusini, Ernest Pignon, Joop Van Meel y Guillermo Núñez.

las villas miseria, Castagnino recortó noticias de los diarios sobre la violencia en Vietman o el Cordobazo para experimentar con técnicas de transferencia. Entre los hechos de la política interna, posiblemente fueron las crónicas del Cordobazo (con sus ecos en el Viborazo, el Rosariazo y otros estallidos populares) las que concentraron la imagen de rebeldía/represión, resemantizada a través de una diversidad de recursos plásticos e íconos aplicados a todos los formatos con los que se pudiera intervenir la realidad (pinturas, grabados, murales, afiches, etc.).

En muchos casos las obras retomaron la iconografía cristiana, dado que esos repertorios que permearon nuestra cultura facilitan el acceso al primer nivel de comprensión, y permiten –en un registro más profundo– velar otros contenidos sobre los que puede operar la censura/autocensura. Así como en 1965 León Ferrari había presentado un Cristo sobre un avión bombardero en *La civilización occidental y cristiana*, Castagnino tomó crucifixiones, cuerpos flagelados o sudarios para superponer al militante y al mártir revolucionario en una composición heroica que, muchas veces, fundió la imagen de Cristo y al “Che”.

Carlos Alonso, que también ha revisitado la obra de varios maestros de la historia del arte, pintó la serie *Lección de anatomía* apoyado en el patrón compositivo de la obra de Rembrandt del siglo XVII, con la idea de subrayar la violencia, los elementos de tortura y las motivaciones del asesinato del “Che”. Las desapariciones, denuncias de torturas y vejaciones ocurridas durante el terrorismo de Estado en los países latinoamericanos pusieron en el centro de la mira a las víctimas, que en las obras de Juan Carlos Distéfano se expresan a través de cuerpos que se estiran, se contraen o se retuercen en silencio, para gritar la gravedad de la situación. Los artistas de América Latina intentaron desocultar las huellas que grabaron esas prácticas y, leyendo esas historias a contrapelo, avanzaron en el trabajo reflexivo sobre nuestra memoria herida, que siempre exige una labor de rememoración crítica y duelo.

El período de autoritarismo que el pueblo chileno comenzó a transitar el 11 de septiembre de 1973 se inscribió en la secuencia de quiebres del sistema democrático que, desde los años 30, ha dejado profundas marcas en las historias de los países de la región. Marcas que se han repetido en la historia del siglo XX y que en este relato –como en un juego de espejos– confunden la imagen del principio y del final: si en 1933 Siqueiros cambió los planes que había proyectado para su exilio montevideano cuando el presidente Baltasar Brum se suicidó con el fin de no entregar el poder al golpista Gabriel Terra, en 1973 Fernando Gamboa resguardó sigilosamente las obras de la Colección Carillo Gil y regresó a México sin haber inaugurado su muestra, ante la dramática muerte de Salvador Allende y la caída de la democracia chilena.

Silenciadas ayer, sin duda hoy las obras de Orozco, Rivera y Siqueiros son también un vehículo de memoria que estimula la relectura de nuestro pasado reciente.

## Bibliografía

- AA. VV.** (1994), *Ricardo Carpani, gráfica política*, Ediciones Ayer, Buenos Aires.
- Abós, Álvaro** (2004), *Cautivo. El mural argentino de Siqueiros*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- Alfaro Siqueiros, David, et ál.** (1951), *Siqueiros: por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Amarante, Leonor** (1989), *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*, Projeto Editores Associados Ltda, São Paulo.
- Amigo, Roberto, Dolinko, Silvia y Rossi, Cristina** (Comps.) (2010), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo** (2008), *Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, MALBA, Buenos Aires.
- Barreiro López, Paula** (2009), "¡General! La patria agradecida. Acción y reacción en la Maison de l'Argentine en mayo de 1968", en *Ensemble. Revista electrónica de la Casa Argentina en París*, a. II, n° 2. Consultado en enero de 2016:  
[https://www.academia.edu/1518747/General\\_la\\_patria\\_agradecida\\_Acci%C3%B3n\\_y\\_reacci%C3%B3n\\_en\\_la\\_Maison\\_d\\_Argentine\\_en\\_mayo\\_de\\_1968](https://www.academia.edu/1518747/General_la_patria_agradecida_Acci%C3%B3n_y_reacci%C3%B3n_en_la_Maison_d_Argentine_en_mayo_de_1968).
- Barrio, Néstor y Wechsler, Diana B.** (Eds.) (2014), *Ejercicio plástico: la reinención del muralismo*, UNSAM Edita, Buenos Aires.
- Belej, Cecilia** (2008), "La cúpula y el arte mural", en *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, pp. 63-85.
- (2010), "Selección histórico-documental. *Ejercicio plástico* en escritos, prensa, cartas, conferencias y memorias", en Barrio, Néstor, *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, UNSAM Edita, Buenos Aires, pp. 171-205.
- Berdía, Norberto** (1951), *La pintura mural mexicana*, Cuadernillo de Cultura n° 3, C.E.B.A., Buenos Aires.
- Bermejo, Talía** (2003), "Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra", *The Global and the local: rethinking area studies*, XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, Dallas, Texas.
- Cattaruzza, Alejandro** (2001), "Descifrando pasados. Debates y representaciones de la historia nacional", en Cattaruzza, Alejandro (Dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo VII, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 429-75.
- Charlot, Jean** (1985), *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Domés, México.
- Conde, Teresa del** (1983), *José Clemente Orozco. Antología crítica*, UNAM, México.
- Craiem, Teodoro**, "Lino Enea Spilimbergo. Introducción al estudio del mural de las Galerías Pacífico", en *Forma*, n° 33, Buenos Aires, febrero de 1965, pp. 8-9 y 14.
- Cristiá, Moira** (2010), "Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68", en *Revista Afuera*.

*Estudios de Crítica Cultural*, a. V, n° 8, Buenos Aires, mayo. Consultado en enero de 2016: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=179&nro=8>).

**Debroise, Olivier** (Ed.) (1996), *Otras rutas hacia Siqueiros*, UNAM-CURARE, México.

**Dolinko, Silvia** (2002), "Contra, las artes plásticas y el 'caso Siqueiros' como frente de conflicto", en María Inés Saavedra y Patricia Artundo (Dirs.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL-UBA), serie monográfica n° 6, Buenos Aires, pp. 106-123.

**Diana Dowek** (2013), *La pintura es un campo de batalla*, Asunto Impreso, Buenos Aires, p. 28.

**Eder, Rita** (1990), "Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural", en Moraes Belluzzo, Ana María (Org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Memorial, UNESP, São Paulo.

**Faillace, Magdalena** (Ed.) (2014), *La protesta, arte y política en Argentina*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires.

**Fantoni, Guillermo** (1997), "Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en *Causas y azares*, a. IV, n° 5, otoño, Buenos Aires.

– (2014), *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Beatriz Viterbo, Rosario.

**Garduño, Ana** (1996), "Carrillo Gil y Siqueiros. Breve aproximación a una amistad", en *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, CNCA-INBA, México, pp. 27-53.

**García, María Amalia, Serviddio, Fabiana y Rossi, Cristina** (2004), *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica.

**Giraudó, Victoria** (Coord.) (2013), *Berni: mural americanista*, MALBA-Fundación Costantini, Buenos Aires.

**Giudici, Alberto** (2000), "La medusa de la discordia", en *El Arca*, Buenos Aires, n° 47-48, pp. 44-50.

– (2002), *Arte y política en los sesenta* (cat. exp.), Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires.

**Giunta, Andrea** (1995), "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte destructivo* y 'Ezeiza es Trelew'", en AA. VV., *Arte y violencia*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, pp. 59-81.

– (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política*, Paidós, Buenos Aires.

**González Cruz Majarrez, Maricela** (1996), *La polémica Siqueiros-Rivera: planteamientos estético-políticos 1934-1935*, Museo Dolores Olmedo Patiño, México.

**González Madrid, María José** (2000), *Vida-Americana. La aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*, IVAM/L'EIXAM, Valencia.



**González Mello, Renato** (1995), *José Clemente Orozco*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

– (2002), “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en Acevedo, Esther (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, CURARE, México, pp. 39-64.

– (2008), *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**Guilbaut, Serge y Knicely, Carol** (1995), “La cruzada de los medievalistas: Meyer Schapiro y Pierre Francastel”, en S. Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, Curare, México, pp. 147-233.

**Gutiérrez, Juana** (2001), *Diego Rivera: colección del Gobierno del Estado de Veracruz* (cat. exp.), Fundación Proa, Buenos Aires.

**Hamill, Pete** (1999), *Diego Rivera. Watercolors and drawings* (cat. exp.), Mary-Anne Martin Fine Art, New York.

**Indych, Anna** (2001), “Made for the USA: Orozco’s Horrores de la Revolución”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXIII, n° 79, UNAM, México, pp. 153-164.

**Longoni, Ana** (1999), “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura”, en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (Ed.), *Tras los pasos de la norma*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, pp. 191-228.

– (2012), “Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones arte/política en los primeros años setenta”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la argentina*, CAIA-Uduntref, Buenos Aires, pp. 357-390.

– (2014), *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los años sesenta-setenta*, Ariel, Buenos Aires.

**Marchesi, Mariana** (2006), “Ernesto Deira: el compromiso con el presente”, en *Ernesto Deira Retrospectiva* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, pp. 25-18.

– (2010), “Identificaciones”, en *Deira 1967-1977* (cat. exp.), Galería Jacques Martínez, Buenos Aires. Consultado en enero de 2016:  
[http://www.galeriajacquesmartinez.com/media/documentos/\[52\]gacetilla%20extendida%20deira%201967%201977.pdf](http://www.galeriajacquesmartinez.com/media/documentos/[52]gacetilla%20extendida%20deira%201967%201977.pdf).

– (2010), “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973”, en *A Contracorriente*, vol. 8, n° 1, Department of Foreign Languages and Literatures-College of Humanities and Social Sciences-NC State University, Chapel Hill, Fall, pp. 120-162. Consultado en enero de 2016:  
[https://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall\\_10/articles/Marchesi.pdf](https://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf).

**Martínez Quijano, Ana** (2010), *Siqueiros: muralismo, cine y revolución. Consideraciones en torno a 'Ejercicio plástico', 1933-2010*, Larivière, Buenos Aires.

**Mendizábal, Héctor y Schávelzon, Daniel** (2003), *El mural de Siqueiros en la Argentina: 'Ejercicio plástico'*, El Ateneo, Buenos Aires.

- Museo de Pontevedra** (2005), *Diego Rivera. Los muros en papel* (cat. exp.), Museo de Pontevedra, Galicia.
- Nanni, Martha** (1995), "Los modernos", en *Historia crítica del arte argentino*, AACA-Telecom, Buenos Aires.
- Noé, Luis Felipe** (2015), "Otro Buenos Aires: 1968-1971", en Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora*, El Ateneo, Buenos Aires, pp. 213-258.
- Orozco, José Clemente** (1945), *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México.
- (1948), *Sexta exposición de obras recientes. Estudios y bocetos para los murales 1947-1948*, El Colegio Nacional, México.
  - (1971), *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, prólogo de Luis Cardoza y Aragón, apéndices de Juan Charlot, Siglo XXI, México.
- Orozco V., Clemente** (1983), *Orozco, verdad cronológica*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.
- Pacheco, Marcelo** (2005), "Antonio Berni. Un comentario rioplatense del muralismo mexicano", en Adriana Lauria (Cur.), *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, MALBA-Colección Costantini, Buenos Aires, pp. 45-51.
- Pérez, Juan Pablo, Iida, Cecilia y Laura, Lina** (2010), "Arte y política en los programas de los realismos y la abstracción", en Juan Pablo Pérez, Cecilia Iida y Lina Laura, *Del Centenario al Bicentenario. Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910-2010*, Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini"-Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, pp. 67-95.
- Plante, Isabel** (2010), "La Torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París", en Rossi, Cristina (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Eudeba-Eduntref, Buenos Aires, pp. 31-49.
- (2012), *Argentinos de París. Arte y viajes culturales en los años sesenta*, Edhasa, Buenos Aires.
  - (2013), "Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para la contrainformación", en *A Contracorriente*, vol. 10, n° 2, Department of Foreign Languages and Literatures-College of Humanities and Social Sciences-NC State University, Chapel Hill, Winter, pp. 58-84.
- Pliego, Susana** (2010), "El lenguaje esotérico en los murales de Diego Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, México", en *Textos 22. Documentos de Historia y Teoría. Modernidades divergentes*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 159-180.
- Rabossi, Cecilia** (2011), "El Boicot a la X Bienal de San Pablo: distintos tipos de cuestionamientos", en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano*, Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. Figueroa Alcorta", Córdoba, pp. 83-91.
- Rabossi, Cecilia y Rossi, Cristina** (2008), *Los muralistas en Galerías Pacífico* (cat. exp.), Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
- Reed, Alma** (1955), *Orozco* [trad. de Jesús Amaya Topete], Fondo de Cultura Económica, México.

**Reyes Palma, Francisco** (2002), "Otras modernidades, otros modernismos", en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, CURARE, México, pp. 17-38.

**Rochfort, Desmond** (1993), *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, Limusa, México.

**Rossi, Cristina** (2002), "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", en II Jornadas de Historia de las Izquierdas, FCS-UBA-CeDInCI, Buenos Aires, CD.

- (2003), "La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa. A propósito de los plásticos comunistas argentinos y el Nuevo Realismo", en *Políticas de la Memoria*, CeDInCI, Boletín n° 4, Buenos Aires, verano de 2003-2004, pp. 195-200.
- (2008a), "Julio Le Parc y el lugar de la Resistencia", en *ICAA Documents Project Working Papers, The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, ICAA-MFAH, Houston, n° 2, mayo, pp. 43-49.
- (2008b), "Castagnino. La seducción del muro", en Taricco, Clelia (Cur.), *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Museo Nacional de Bellas Artes, Ediciones Franz Viegner, Buenos Aires, pp. 57-85.
- (2008c), "Una experiencia de carácter colectivo. Las decoraciones plásticas del Teatro IFT", Boletín n° 11, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires.
- (2010), "Hacer para resistir. Berni en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos", en Rossi, Cristina (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Eudeba-Eduntref, Buenos Aires, pp. 53-72.
- (2012), "Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960", en Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (Ed.), *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las artes visuales en la Argentina*, UNSAM-Eduntref, Buenos Aires, pp. 123-157.

**Rossi, Cristina y Ruiz, Diego** (2003), "Siqueiros y la Argentina. Un documento inédito", en *Políticas de la Memoria*, CeDInCI, Boletín n° 4, verano de 2003-04, Buenos Aires, pp. 191-4.

**Saítta, Sylvia** (2001), "Entre la cultura y la política. Los escritores de la izquierda", en Cattaruzza, Alejandro (Dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo VII, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 385-428.

**Schávelzon, Daniel** (2010), *El Mural de Siqueiros en Argentina: la historia de 'Ejercicio plástico'*, Fundación YPF, Buenos Aires.

**Sendra, Rafael** (1993), *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, UNR Editora, Rosario.

**Serviddio, Fabiana** (2010), "Exhibiting identity: Latin America between the Imaginary and the Real", en *Journal of Social History*, a. 2, n° 44, George Mason University Press, Fairfax, Winter, pp. 481-498.

- (2011), *Arte y crítica en Latinoamérica: los 70*, Colección Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- (2012), "En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los Estados Unidos (1939-1945)", en Baldasarre, M. I. y Dolinko, S., *Travesías de la*

*imagen. Hacia una nueva historia de las artes visuales en la Argentina*, UNSAM-Eduntref, Buenos Aires, pp. 185-215.

**Tarcus, Horacio** (2001), *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires.

**Taricco, Clelia** (Cur.) (2008), *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Museo Nacional de Bellas Artes, Ediciones Franz Viegner, Buenos Aires.

**Tibol, Raquel** (1974), *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, Fondo de Cultura Económica, México.

– (1984), *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, Secretaría de Educación Pública, México.

– (1996), *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México.

**Urruchúa, Demetrio** (1971), *Memorias de un pintor*, Hugo Torres, Buenos Aires.

**Withelow, Guillermo, Fèvre, Fermín y Wechsler, Diana B.** (1999), *Spilimbergo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.