

**Material docente** | *Educación secundaria*

# Orozco

La exposición pendiente

# Rivera

La conexión sur

# Siqueiros

**III** Bellas Artes

**Museo Nacional de Bellas Artes**  
**Área de Extensión Educativa**

***Coordinación***

Mabel Mayol  
Silvana Varela

***Textos***

Ana Cecilia Lobeto  
Marcos Krämer  
Silvana Varela

***Diseño gráfico***

Alicia Gabrielli

Museo Nacional de Bellas Artes  
Av. del Libertador 1473  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina  
Teléfono: 54 11 5288 9945/46  
educacion@mnba.gob.ar  
[www.bellasartes.gob.ar](http://www.bellasartes.gob.ar)

<b>4</b>	<b>Introducción</b>
	Latinoamérica late
	La pregunta como motor del conocimiento
<b>6</b>	<b>Arte de vanguardia en Latinoamérica</b>
<b>10</b>	<b>El muro como lienzo</b>
<b>10</b>	<b>El muralismo vs. la pintura de caballete</b>
<b>12</b>	<b>Siqueiros en Buenos Aires</b>
<b>15</b>	<b>Bibliografía</b>

## Latinoamérica late

A veces, la vida de los pueblos parece detenerse, y otras, avanza vertiginosamente. En su marcha aparecen infinitas luchas y repliegues, combates y fiestas. Ante ciertos nudos de la historia vuelve la urgencia por nombrar esa experiencia colectiva y nace una poética.

Surge, entonces, este maridaje entre arte y política que habita el lenguaje estético de manera disruptiva para la historia del arte pero profundamente necesaria para la memoria de los pueblos.

Es el caso de la Revolución Mexicana (1910), que dejó el legado de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros plasmado en los muros. Sus pinturas condensan la vivencia territorial desde una poderosa impronta personal. Pero no es el único ejemplo. Otras memorias se unen a la del México revolucionario, cuya influencia excede su punto de origen.

Algunas décadas después, la construcción del relato de masas que había emprendido el muralismo sigue generando empatía, esta vez con las ideas del gobierno de la Unidad Popular que lidera Salvador Allende.

Corre el mes de septiembre de 1973 cuando finalizan los preparativos para una gran exposición de pinturas, dibujos y grabados pertenecientes a la Colección Carrillo Gil, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Pero dos días antes de la inauguración, los acontecimientos se precipitan y las obras quedan en medio de una feroz disputa por el poder, que concluye con la caída del Presidente y el comienzo de una dictadura militar que se extenderá como una sombra por más de una década. Cuarenta y dos años después estas obras de caballete se encuentran al fin con el público chileno, lo que constituye un hito para la democracia.

En su paso por Buenos Aires, las mismas obras atravesadas por la historia de dos naciones, se reúnen con otras producciones argentinas herederas de los ideales del arte revolucionario.

Y la historia se repite. En distintos lugares, a lo largo del siglo XX, el arte recorre incansablemente los mismos caminos de manifestación, compromiso o denuncia, conformando una gran memoria latinoamericana, un testimonio vivo del arte de un continente en lucha y un capital cultural invaluable.

## La pregunta como motor del conocimiento

El muralismo mexicano y su conexión con los países del Cono Sur son expresiones latinoamericanas que se inscriben en la trama artística universal, manteniendo relaciones complejas tanto con los centros hegemónicos, capturados por la vanguardia, como con otras manifestaciones de la periferia.

En estas páginas, se plantean algunos interrogantes, y las respuestas que se desarrollan a continuación pretenden ser el punto de partida para nuevas preguntas. La complejidad del tema permite al docente de nivel secundario y terciario abordarlo desde distintas asignaturas: educación plástica, historia y sociología, entre otros enfoques posibles que amplían el espacio del debate.



↑

José Clemente Orozco,  
*El combate*,  
1925-1928,  
óleo sobre tela,  
67 × 85,3 cm,  
colección MACG/INBA

## Arte de vanguardia en Latinoamérica

Esta parte inicial del material para docentes tiene como objetivo discernir y distinguir como autónomas las producciones artísticas del siglo XX en territorio europeo y en territorio latinoamericano, intentando aclarar las diferencias que las separan y sus particularidades.

Es común y bastante usual entender a los artistas latinoamericanos como un espejo, una copia o un intento de adaptación simétrica de ciertos artistas previos europeos, en particular, o bien de algunas estéticas más amplias del siglo XX. Aquí, entonces, unos interrogantes que nos ayudarán a ir desanudando el problema.

¿Se trata solamente de una adaptación automática de los parámetros artísticos del impresionismo, del cubismo, del surrealismo y de los demás “-ismos” existentes en el siglo XX?

¿El arte latinoamericano es una copia del europeo?

¿Qué lugar ocupa el muralismo en el panorama del arte del siglo XX?

La importancia de este punto es poder asumir el valor del arte latinoamericano (así como también de gran parte del material cultural de nuestro continente) no tanto como copia del europeo, sino como elaboración y reinvención ajustada al contexto.

■ **¿Se trata solamente de una adaptación automática de vanguardias como el cubismo, el surrealismo o los demás “-ismos” existentes en el siglo XX?**

En primer lugar habría que determinar cómo los teóricos del arte europeos han definido la vanguardia en su propio lugar de origen durante el comienzo del siglo XX. Es cierto que popularmente la idea de “vanguardia” se explica de modo metafórico por medio de una estrategia del campo militar, es decir,

entendiendo a esos grupos de artistas como un número de avanzados que rompían el hielo del territorio por explorar. Sin embargo, es ese un primer acercamiento al concepto de vanguardia, y quien mejor ha hecho una definición al respecto es Peter Bürger.

De acuerdo con este autor, el arte de las vanguardias históricas realiza por primera vez una autocrítica, porque es una crítica no ya sobre las etapas previas del arte en Occidente sino en general sobre la propia institución artística. Es decir, se trata de una crítica sobre el rol del arte en la sociedad, lo que puso en cuestión todas las definiciones previas al respecto.

Pensando de este modo las vanguardias históricas, Bürger reconoce, primero, el dadaísmo, el surrealismo y la vanguardia rusa; después, el futurismo; y por último, casi no considera el cubismo como una vanguardia. Organiza la clasificación en todos los casos de acuerdo con el grado de antiinstitucionalidad.

Por otro lado, las vanguardias se concentran, entre otras cosas, en el carácter individual de la producción artística del mundo burgués al que se enfrentan. Ante esto las vanguardias no oponen lo colectivo como respuesta, sino la negación radical de la categoría de producción individual (los casos más emblemáticos se encuentran en las primeras tres vanguardias mencionadas, y más puntualmente en los procedimientos de *ready made* de Duchamp).

En el ámbito latinoamericano la conversión de esas tendencias extranjeras produce cambios y transformaciones tan profundas en sus “versiones” locales que, en muchos casos, no solamente es inútil usar la palabra “vanguardia” para definir las, sino que también se ha dado lugar a estéticas completamente nuevas. El muralismo mexicano es una de ellas. En el Río de la Plata, los ejemplos son Norah Borges, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Pablo Curatella Manes, Rafael Barradas y Joaquín Torres-García.

## ■ ¿El arte latinoamericano es una copia del europeo?

Cuando se ha querido comprender el arte latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX, siempre se ha optado por el recurso habitual de usar los esquemas del arte europeo como lugar desde donde desplegar los ejemplos de la producción local. Esto es lo que Marcelo Pacheco denomina *preconcepto de homologación*: los críticos buscan correspondencias técnicas, formas, temas y artistas en nuestro continente, necesarias para justificar el desarrollo prefijado por la historia europea. Se trata de una búsqueda por definir la cultura nacional no desde lo específico, sino desde el concepto de calidad que asegura la analogía con lo europeo, es decir, de acuerdo con esos parámetros de excelencia.

De este modo el arte latinoamericano es entendido en términos relativos en función de algo creado y ofrecido desde el exterior, y además está **fuera del tiempo**. Así es como Europa utiliza las historias del arte *no centrales* para completar y reafirmar su existencia; mientras que Latinoamérica usa la historia del arte *central* para afirmar su presencia y completar su pertenencia al mundo cultural occidental.

En verdad, la vanguardia en territorio latinoamericano es completamente distinta de aquella europea que describimos al principio siguiendo a Bürger: es periférica (por su lugar descentrado y "pasivo"), ecléctica (por su heterogeneidad), moderada (porque fisura más que quiebra el ámbito artístico) y constructiva (porque tiende a instituir más que a destruir). En la exhibición *Orozco, Rivera, Siqueiros. La exposición pendiente y La conexión sur* se observa como disruptiva la discontinuidad entre los cuatro retratos de Diego Rivera ligados a ciertas características del cubismo (*El arquitecto, Maternidad, Retrato de Maximiliano Volonchine y Mujer sentada en una butaca*) y el resto de las obras en que abunda el realismo monumental característico del muralismo mexicano.

En los anteriores cuatro casos el cubismo de Rivera, obvio heredero del movimiento parisino, no es una réplica exacta ni mucho menos, ya que se conjuga con características dinámicas del futurismo, con alteraciones de formas protosurrealistas e innovaciones técnicas y hasta temáticas (como se puede ver en otra pieza de Diego Rivera del mismo período, *Paisaje zapatista*, que no integra la muestra exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes) que hacen del estilo de Rivera algo característico.

## ■ ¿Qué lugar ocupa el muralismo en el panorama del arte del siglo XX?

En resumen, las vanguardias en nuestro continente pensaban los movimientos vanguardistas de Europa menos como lugares de copia y más como **cajas de herramientas** de donde obtener los recursos suficientes para resolver problemas aún irresueltos en el mundo del arte (y en el mundo social), incluso de modos que nadie había pensado todavía. Esto nos permite entender cómo las producciones de vanguardia locales se han tenido que redefinir al observar el panorama político y cultural que las rodeaba.

Por eso, quizás cuando hablamos de una "vanguardia latinoamericana constructiva" en lugar de destructiva, como en el caso de las europeas, hacemos referencia al estrecho vínculo institucional y estatal que tuvieron muchos de los muralistas desde 1921.

En este contexto el muralismo se plantea a sí mismo como una de las primeras marcas de originalidad respecto de ese paradigma europeo. Tal vez por ello Siqueiros escribe hacia 1951:

Se trata [nuestro movimiento pictórico] del primer impulso artístico latinoamericano no colonial, no dependiente, que no es un reflejo mecánico profesional del arte francés en boga (...) sino más aun, y muy determinadamente, un brote concreto de reforma profunda en el desconcierto del arte contemporáneo universal (...)



↑  
Diego Rivera,  
*Maternidad*, ca. 1916,  
óleo sobre tela,  
134,5 × 88,5 cm,  
colección MACG/INBA



↑  
Diego Rivera,  
*Mujer sentada en  
una butaca*, 1917,  
óleo sobre tela,  
130,8 × 97,8 cm,  
colección MACG/INBA

## El muro como lienzo

### ■ ¿Qué factores conformaron el espíritu artístico de la época?

Bajo el impulso del Estado, se reúnen tres grandes personalidades y una serie de convicciones en un momento clave en la historia de un país. **Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco** se suman a un proyecto educativo institucional que pronto adquiere autonomía, convirtiéndose en una nueva corriente que recoge la tradición clásica al mismo tiempo que revaloriza la herencia prehispánica. Su originalidad irrumpe en América Latina para quedar por siempre en los anales de la historia del arte como el comienzo de la pintura mexicana moderna.

Desde el inicio de la Revolución Mexicana, en 1910, una década de enorme conflictividad y luchas internas antecede a la presidencia de Álvaro Obregón, quien llega al poder en 1920 para impulsar un programa político de pacificación que incluye la redistribución de tierras y destina fondos especiales a la educación y las artes.

En este contexto, en la primavera de 1921, se reinstala la Secretaría de Educación Pública con José Vasconcelos a la cabeza. Vasconcelos será quien impulse un amplio programa cultural, donde la pintura mural en edificios públicos pasa a ocupar un rol protagónico. Su objetivo es la educación y concientización del pueblo, en su mayoría analfabeto.

El clima de cambios de la revolución y sus secuelas propician el renacimiento de la pintura mexicana e invitan a los artistas a alejar la mirada de París y sumarse al proyecto estatal. Se abre así un espacio de discusión artística y política entre sus seguidores, que se organizarán para crear el **Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores**, con Siqueiros como secretario general.

Con el lanzamiento de un manifiesto, el Sindicato delinea las posiciones ideológicas

que determinarán la estética y el contenido de sus creaciones:

El muralismo se presenta aquí como un arma para la lucha de clases y la búsqueda de un nuevo orden social. El objetivo “...*fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués*”. El arte es un medio para la propaganda política, y su finalidad la belleza, la educación y el combate. Resaltando la tradición indígena como “*la mejor de todas*” se pone al servicio del pueblo y proclama por sus derechos.

Tiempo después, el Sindicato crea su propio periódico, ***El Machete***, para difundir estas ideas.

Para cuando la subvención del Estado desaparece, ya el muralismo ha cobrado vida propia. Surgirán entonces los encargos privados y las demandas en el exterior, que le darán al movimiento proyección internacional.

Puede comprenderse el muralismo mexicano como el emergente artístico de un período histórico determinado por cambios políticos profundos, y a los artistas como agentes activos dentro de este contexto. Aparatos complejos de comunicación en constante evolución, sus obras se convirtieron con el paso del tiempo en referentes de la cultura y la identidad nacional.

## El muralismo vs. la pintura de caballete

### ■ ¿Cómo se vinculan lo individual y lo colectivo en la gestación de un nuevo movimiento?

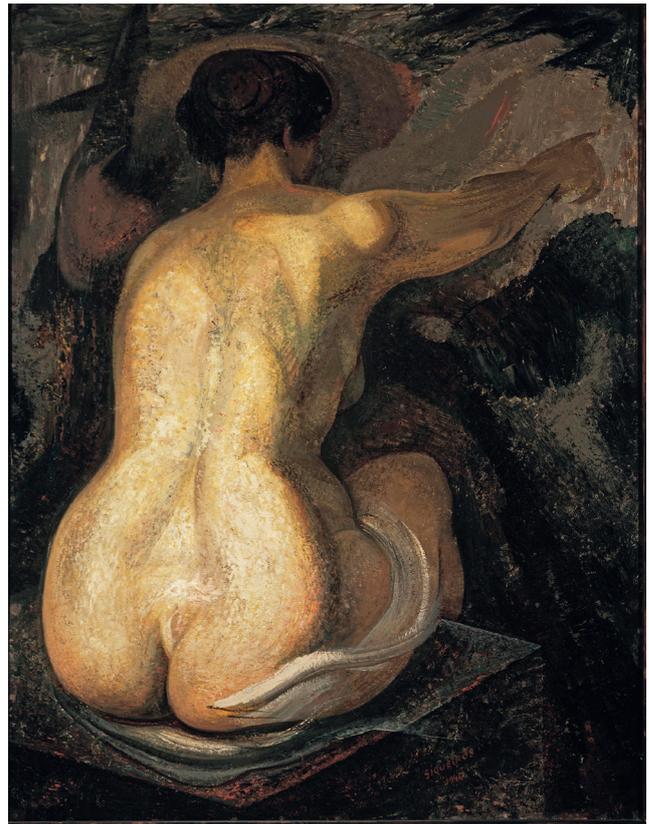
Desde su manifiesto, el muralismo se definió en contraposición al arte tradicional de raíz europea: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental

por ser de utilidad pública". Sin embargo, los artistas continuaron trabajando en obras de caballete por necesidades económicas, expresivas o técnicas.

En muchos casos, estas pequeñas obras eran simples ejercicios: parte de la planificación requerida para la realización de nuevos murales. Pero también la venta de composiciones de formato reducido (dibujos, grabados y pinturas) les permitió a sus autores tener un sustento económico en los tiempos donde el gobierno mexicano dejó de ser promotor y soporte.

Si bien el muralismo fue el estilo oficial compitió con otros modos de hacer y pensar la pintura, y con las necesidades expresivas de muchos artistas, incluidos los muralistas. Estas obras de caballete ampliaron las posibilidades creativas de los artistas (que no se limitaron a la transmisión de un mensaje social), saciaron la avidez de los coleccionistas privados y cruzaron las fronteras que los muros no pudieron franquear.

Así, las ideas del muralismo se propagaron por las distintas latitudes del continente, convirtiéndose en referentes obligados para muchos de los creadores del siglo XX.



David Alfaro Siqueiros,  
*Primera nota temática  
para el mural de  
Chapultepec*, 1956-1957,  
piroxilina sobre papel  
sobre madera comprimida,  
77 × 170 cm,  
colección MACG/INBA

David Alfaro Siqueiros,  
*Desnudo (la guitarra)*,  
1946,  
piroxilina sobre  
madera comprimida,  
122 × 90,3 cm,  
colección MACG/INBA



## Siqueiros en Buenos Aires

En este núcleo se plantean una serie de preguntas que pueden ayudar a comprender la trascendencia de la visita de Siqueiros a Buenos Aires en 1933.

### ■ ¿Qué ocurría en el país cuando llegó Siqueiros a la ciudad?

### ■ ¿Cómo repercutió su presencia en el medio artístico local?

La llegada de Siqueiros se produce en un contexto de profunda crisis institucional y económica. La corrupción está instalada, mientras avanzan las tendencias políticas filofascistas y conservadoras. En 1930, con el golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen, se iniciaba la llamada **década infame**.

Reconocida su trayectoria como muralista y renovador de la pintura mexicana, había sido invitado por la Asociación Amigos de Bellas Artes para exponer obras y dar conferencias en el país. Sin embargo, en algunos sectores sus discursos provocaron reacciones de fuerte rechazo que se vieron reflejadas en la prensa.

(...) Siqueiros no puede ser un artista porque es un servidor de los destructores de la civilización cristiana, del soviético ruso, y un cómplice confesado de aberraciones soviéticas que quieren destruir todas las artes, eliminar la pintura de caballete, reemplazar el espíritu por la materia y el noble pincel por la brocha mecánica.<sup>1</sup>

Para otros intelectuales y artistas, su estadía venía a conmocionar las instituciones tradicionales.

Un pintor mejicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra.

Nada más oportuna que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata (...)<sup>2</sup>

Por entonces, en los salones oficiales de arte triunfaban los cuadros pintados al óleo que

respondían a los géneros ya consagrados: naturalezas muertas, paisajes y retratos. Las conferencias pronunciadas y las declaraciones del artista invitado apuntaban al desarrollo y profundización de las ideas acerca de la relación entre arte y sociedad.

Pintaremos en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares plásticamente más estratégicos de los barrios obreros, en las casas sindicales frente a las plazas públicas y en los estudios deportivos y teatros al aire libre.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, su propuesta puso en discusión las técnicas tradicionales, los temas y los recursos formales necesarios para volver eficiente el mensaje.

Junto al artista mexicano, los jóvenes pintores Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo y Enrique Lázaro forman un equipo para trabajar en *Ejercicio Plástico*.

La obra, pintada en la quinta de Natalio Botana, implicaba aceptar los desafíos de las técnicas modernas y nuevas concepciones espaciales para la pintura: las proyecciones sobre la pared reemplazaban los antiguos bocetos; la pintura industrial, los medios prestigiosos; el espectador inmóvil era desplazado por un observador activo cuyos sentidos eran arrastrados por insólitas perspectivas.

### ■ ¿Cómo influyó su presencia en los jóvenes pintores?

Pasados los años, aún se sentían las huellas de aquella breve estadía de Siqueiros en Buenos Aires. Su presencia incidió en la organización de los artistas, en postulados pedagógicos y en la definición de lenguajes plásticos. Spilimbergo, Falcini y Sibellino fundan el Sindicato de Artistas Plásticos. En 1948 Spilimbergo, como docente de la Universidad de Tucumán, organiza los objetivos de su cátedra: formar equipos de trabajo para realizar murales de alcance popular recurriendo a los nuevos materiales.

En Rosario, Antonio Berni interviene en la creación de la escuela-taller Mutualidad Popular Estudiantes y Artistas Plásticos. No obstante, tiempo después, Berni confronta con los ideales de Siqueiros. El artista argentino sostiene la eficacia de la pintura de caballete como garantía de la libertad del artista. Para él la técnica mural está condicionada por quienes quieran poner a disposición los muros. Su posicionamiento estético político lo desarrollará en lo que denominó Nuevo Realismo.

La formación de una escuela taller de plásticos que surge apoyando las masas laboriosas en sus luchas debe ser el centro de formación de cuadros capacitados en todas las formas de manifestaciones gráficas, el cuadro, el dibujo, el periódico, el muro, el afiche, el aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, fotos, cine, etc., medios por los cuales se hace llegar a las grandes masas conceptos aplicados a la estética.<sup>4</sup>

El nuevo realismo no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo.<sup>5</sup>

En 1944 Spilimbergo, Berni, Demetrio Urruchúa, Juan Carlos Castagnino y Manuel Colmeiro fundan el Taller de Arte Mural con el claro propósito de desarrollar este tipo de pintura en el país. Recuperar esta técnica significó pensar en el trabajo grupal, en los formatos y escalas impuestos por la arquitectura y en la transformación del vínculo del público con el arte. Al respecto, como integrante del grupo, Castagnino señala:

Un arte en acción, que supera el divorcio entre la pintura y los públicos, dando paso a un sentido artesanal del realizador, afrontando el encargo de una obra para la colectividad, con una ruptura entre los criterios y normas de los convencionalismos de un arte para minorías. Por eso queríamos ir más allá de la obra de caballete, sin negar empero su continuidad y su razón de ser.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Bandera argentina*, Buenos Aires, 11 de junio de 1933, citado en Pacheco, Marcelo, *Berni y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Malba, marzo - mayo de 2005.

<sup>2</sup> Raúl González Tuñón, *David Alfaro Siqueiros y Los Próximos Pasados*, en *Contra*, Buenos Aires, julio de 1933, citado en Pacheco, Marcelo, *Berni y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Malba, marzo - mayo de 2005.

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> *Antonio Berni, Siqueiros y el arte de masas*, *Nueva Revista Política. Arte. Economía*, Buenos Aires en Pacheco, Marcelo, *Berni y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Malba, marzo - mayo de 2005.

<sup>5</sup> Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 254.

<sup>6</sup> Pérez Juan Pablo, Iida Cecilia, Lina Laura, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo*, Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini), Fondo Nacional de las Artes, 2010.



↑

Siqueiros, Berni, Castagnino,  
Spilimbergo, Lázaro (Equipo Poligráfico),  
*Ejercicio Plástico*, 1933, técnica mixta,  
Museo del Bicentenario

## BIBLIOGRAFÍA

**AA. VV.**, *Siqueiros paisajista*, México: Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), Museum of Latin American Art (MOLAA), 2010.

**Artundo, Patricia**, "El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino", en *Artistas modernos rioplatenses en Europa (1911-1924). La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, MALBA, 2003.

**Barrio, Néstor**, ed.; **Wechsler, Diana B.**, ed., Universidad Nacional de San Martín, "*Ejercicio Plástico*": *la reinención del muralismo*, San Martín: UNSAM Edita, 2014.

**Bürger, Peter**, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2004 (1973).

**Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María**, "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica", en *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n° 3 (1989).

**Catálogo** de *La exposición pendiente 1973-2015. Orozco Rivera Siqueiros*, Santiago de Chile: DIBAM, Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.

**Gamboa, Fernando**, *José Clemente Orozco*, México: Ed. de arte, 1948.

**Giunta, Andrea**, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina", en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

**Lozano, Luis-Martín**, *Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. National Gallery of Art, Washington, Museo de Arte Moderno, 2004.

**Pacheco, Marcelo**, *Berni y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Malba, marzo - mayo, 2005.

**Pacheco, Marcelo**, "La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti entre los espejos", en Gustavo Curiel, Renato González y Juana Gutiérrez Haces (ed.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

**Pérez Juan Pablo, Iida Cecilia, Lina Laura**, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo*, Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini), Fondo Nacional de las Artes, 2010.

**Martínez Quijano, Ana**, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución. Consideraciones en torno a "Ejercicio Plástico", 1933-2010*, Buenos Aires: Larivière, 2010.

**Mendizábal, Héctor; Schávelzon, Daniel**, *El mural de Siqueiros en la Argentina: "Ejercicio Plástico"*, 1a ed., Buenos Aires: El Ateneo, 2003.

**Rafael Cippolini**, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

**Rochford, Desmond**, *Pintura mural mexicana*, ed. Limusa, 1993.

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

**Siqueiros, David Alfaro**, *Cómo se pinta un mural*, México: Ediciones mexicanas, 1951.

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

**Wechsler, Diana**, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.