

Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur

Por Cristina Rossi*

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.

Entonces, frente a la suma de coincidencias y diferencias podríamos preguntarnos ¿mexicanos, peruanos o argentinos se interesaron de distinto modo 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?

* El texto completo de la investigación realizada para la exposición *Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur* está disponible en el press-kit del sitio web del MNBA.

Orozco, Rivera, Siqueiros. 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.

En 1933 Siqueiros llegó al área rioplatense con el propósito de difundir sus ideas sobre una plástica de agitación y propaganda, basada en un arte monumental y público pintado por equipos con técnicas y materiales industriales. Su propuesta impactó sobre el campo cultural local, aunque en Buenos Aires solo logró concretar *Ejercicio Plástico* en una residencia privada de Don Torcuato, con el Equipo Poligráfico (que formó junto a Spilimbergo, Castagnino, Lázaro y Berni). Sin un programa oficial como el de Vasconcelos, los artistas argentinos sabían que no lograrían muros para realizar la plástica de contenidos políticos que planteaba Siqueiros; por lo tanto propusieron pintar murales transportables sobre grandes formatos, como en el caso de *El Hombre herido. Documento fotográfico*, pintado por Berni y Anselmo Piccoli.

Interesados en trabajar grupalmente, Spilimbergo, Castagnino, Berni, Colmeiro y Urruchúa en 1944 fundaron el Taller de Arte Mural, que realizó los murales de las Galerías Pacífico, pero tampoco lograron otros encargos. Es cierto que para ese momento esta línea de trabajo en la que dominaba el arte figurativo ya comenzaba a ser discutida en el área rioplatense, porque ese mismo año había aparecido *Arturo. Revista de artes abstractas*, que dio lugar a las primeras disputas de la vanguardia de arte concreto y comenzó a tejer la nueva trama del arte abstracto en Latinoamérica.

Mientras, la penosa situación provocada por las guerras aparecía interpretada por algunos artistas argentinos en sintonía con la visión trágica de Orozco sobre los “horrores de la revolución”, como se percibe al aproximar la serie a la Guerra Civil Española pintada por Demetrio Urruchúa o el tema de la muerte en las trincheras interpretado por Spilimbergo. También en esa época, y por diferentes motivos, se fortaleció la búsqueda de las raíces identitarias y la circulación de un imaginario nativo vinculado a las obras de Rivera presentadas en 1944 en la Galería Comte, de la calle Florida.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial los artistas latinoamericanos comprometidos con el ideario comunista participaron en los Congresos por la Paz –con la paloma de Picasso como símbolo–, mientras que en el contexto local las preocupaciones se trasladaron hacia la situación de los trabajadores y las clases populares, como interpretó Berni en *Grupo de mujeres con paloma* o *El obrero herido*.

En agosto de 1960, Siqueiros fue detenido por la policía mientras se refugiaba en la casa de la familia Carrillo Gil por defender a los movimientos obreros de oposición, fue acusado y condenado por “disolución social”. Mientras estuvo en la cárcel, su esposa, Angélica Arenal, llevó adelante una campaña internacional para exigir la liberación.

En Buenos Aires se realizó en un homenaje organizado por el “Movimiento argentino por la libertad de David Alfaro Siqueiros”.

Los artistas latinoamericanos también hermanaron sus voces frente a los sucesos que se fueron encadenaron en los años 60: desde el desembarco en la Bahía de Cochinos, la invasión de República Dominicana, el asesinato del “Che” Guevara, el Mayo Francés, la matanza de Tlatelolco hasta los bombardeos en Vietnam o el Cordobazo, entre muchos otros. La profundización de los procesos dictatoriales de los años 70, no solo impulsó acciones colectivas de denuncia, boicots, foros de discusión, sino que obligó a extremar las estrategias para poner en obra el clima de censura y represión que vivieron los países de la región.

En general, las acciones de los artistas 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 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 artistas cinéticos en el taller popular que se sumó al Mayo Francés, de las pinturas figurativas de Le Parc o de las obras que realizó la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas a propósito de la realidad chilena¹. 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” y Diana Dowek también interpretó las escenas con heridos y helicópteros que registraban los informes televisivos a través de la repetición de una misma forma pintada con plantilla y aerosol en *Vietnam II*.

La mirada sobre el paisaje social de los años 60 y 70 ejercitó 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 las villas miseria, Castagnino recortó noticias de los diarios sobre la violencia en Vietnam 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.).

Como en los grandes muros pintados en México, 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. Castagnino tomó crucifixiones, cuerpos flagelados o sudarios para superponer al

¹ 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.

militante y al mártir revolucionario en una composición heroica que, muchas veces, fundió la imagen de Cristo y al “Che”. También entre los modelos revisitados, la serie *Lección de anatomía* de Carlos Alonso se apoyó 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 el relato curatorial de *Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur* –como en un juego de espejos–, confunde 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 –tío de su compañera Blanca Luz– 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 Carrillo 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.