

Alberti, Chiara Stella Sara. "El muralismo como espacio de intercambio entre Italia y México, 1950-1980". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 145-165. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25210>

EL MURALISMO COMO ESPACIO DE INTERCAMBIO ENTRE ITALIA Y MÉXICO, 1950-1980

Chiara Stella Sara Alberti

Universidad de Granada / Università di Torino
España / Italia
stellasara.alberti@gmail.com
Orcid: 0000-0002-3435-5884

Fecha de recepción: 20/04/2020 | Fecha de aceptación: 18/11/2020

Resumen: En el año 1950 México desembarca en Italia. Durante la XXV Bienal de Venecia se exponen por primera vez en Europa obras del arte mexicano posrevolucionario que, desde entonces, circularán en el continente europeo a través de exposiciones y publicaciones. Concretamente en Italia, las experiencias del muralismo mexicano están consideradas un modelo indispensable para muchos artistas e intelectuales. Además, constituyen una inspiración para el nacimiento de un movimiento de arte público que se expresa a través de la producción de murales de claro contenido político durante el período comprendido entre 1950 y 1980. Este ensayo muestra cómo el muralismo constituye un espacio de intercambio fructífero entre los dos contextos abordados, rompiendo el estereotipo que siempre ha visto con una mirada eurocéntrica la relación artística entre México e Italia de forma unidireccional.

Palabras clave: muralismo mexicano; murales; arte público; arte italiano, exposiciones

Muralism as a field of exchange between Mexico and Italy, 1950-1980

Abstract: In 1950, Mexico arrived in Italy. During the XXV Venice Biennale, works of post-revolutionary Mexican art were exhibited for the first time in Europe, and since then they have circulated on the European continent through exhibitions and publications. In Italy in particular, the experiences of Mexican muralism were considered an indispensable model for many artists and intellectuals. Moreover, they are an inspiration for the emergence of a public art movement that expressed itself through the production of murals with a clear political content during the period between 1950 and 1980. This essay shows how muralism constitutes a field of fruitful exchange between the two contexts addressed, breaking the stereotype that has always seen the artistic relationship between Mexico and Italy in a unidirectional way with a Eurocentric gaze.

Keywords: Mexican muralism; murals; public art; Italian art, exhibitions



O muralismo como campo de intercâmbio entre Itália e México, 1950-1980

Resumo: Em 1950, o México desembarca na Itália. Durante a XXV Bienal de Veneza, obras de arte mexicana pós-revolucionária foram exibidas pela primeira vez na Europa e, desde então, circularam no continente europeu através de exposições e publicações. Concretamente na Itália, as experiências do muralismo mexicano são consideradas um modelo indispensável para muitos artistas e intelectuais. Além disso, são uma inspiração para o nascimento de um movimento de arte pública que se expressou através da produção de murais com um claro conteúdo político durante o período entre 1950 e 1980. Este ensaio mostra como o muralismo constitui um terreno de intercâmbio fecundo entre os dois contextos abordados, quebrando o estereótipo que sempre viu a relação artística entre o México e a Itália de forma unidirecional e com um olhar eurocêntrico.

Palavras-chave: muralismo mexicano; murais; arte pública; arte italiana; exposições

■ **E**l presente ensayo propone una inversión de la perspectiva sobre las relaciones entre Italia y México en el campo artístico en la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, trata de romper un estereotipo y de derribar un paradigma imperialista y eurocéntrico que ha visto a menudo el intercambio cultural entre el continente europeo y el mundo latinoamericano —en particular entre Italia y México— en un sentido unidireccional desde Europa. El objetivo es demostrar la existencia de una contaminación mutua y un intercambio relevante y fructífero entre los dos contextos. El fenómeno del muralismo mexicano (Tibol *s/p.*), surgido a raíz de la Revolución como forma de arte social e instrumento de construcción de la identidad nacional, comienza a difundirse en Italia en 1950 y constituye un modelo y un punto de referencia muy notable para la segunda mitad del siglo XX. La mayoría de los estudios sobre el arte mexicano posrevolucionario suelen subrayar la influencia de la pintura italiana, especialmente la medieval y renacentista, en la producción de los muralistas. En particular, se habla de los viajes de formación de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros a Italia (Bargellini, *Diego Rivera en Italia; La recreación del arte italiano s/p.*; Charlot *s/p.*) y de cómo han influido en sus obras los ciclos pictóricos de Giotto y Miguel Ángel, el movimiento Novecento y el Futurismo (Corella Lacasa 290). Por el contrario, son muy pocas las contribuciones que han puesto de relieve cómo la experiencia mexicana ha sido fundamental en la producción de varios artistas italianos que, desde la posguerra, optaron por hacer arte social y comprometido a través de pinturas de gran formato destinadas a espacios públicos. El estudio de la literatura y el análisis de los materiales de archivo y de las obras presentes en territorio italiano (que aún se pueden ver visibles o están documentadas fotográficamente) han permitido reconstruir los principales acontecimientos de un fenómeno artístico de contornos poco definidos, pero que en el período de referencia se reconoce como una especie de movimiento

denominado “muralismo activo contemporáneo” (Crispolti, *Centro arte pubblica popolare* 7). Este fenómeno se compone de los trabajos de diferentes artistas, en su mayoría realistas y/o figurativos, que, dentro de la cultura de la izquierda política, optan por dedicar parte de su producción a obras de arte público con una clara intención política. El modelo de referencia es siempre, de forma más o menos explícita, el muralismo mexicano: todos los artistas que forman parte de este ambiente cultural reconocen que sus elecciones, tanto técnicas como ejecutivas y, en algunos casos, estilísticas, son una derivación de las obras mexicanas.

La decisión de considerar el período de treinta años que abarca desde 1950 hasta 1980 depende de una serie de observaciones vinculadas sobre todo a la evolución de la historia sociopolítica italiana –a la que está fuertemente ligada la historia del arte– y, al mismo tiempo, a los acontecimientos más propios del mundo del arte, que evidencian, a través de exposiciones y publicaciones, la presencia, difusión y reelaboración del arte mexicano en Italia.

Pasión civil, arte y política: Italia 1945-1980

Tras la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales y artistas italianos –especialmente en los círculos vinculados a una cultura progresista– se centran en la búsqueda de una “receta” para producir un arte comprometido que no olvide la represión fascista, la tragedia de la guerra y las condiciones de los trabajadores y de los campesinos. Un trabajo artístico que sea testigo universal de la vida humana e instrumento para el bienestar social y que no renuncie a la libertad de lenguaje. Así nace un movimiento que lucha por afirmar la primacía de un realismo social (Caramel s/p.). Éste, que ya había comenzado bajo el fascismo con la actividad de *Corrente*¹, toma forma y energía después de la liberación y busca una manera de escapar tanto de la abstracción dominante –percibida como burguesa y no comprometida– como del realismo socialista zdanoviano, considerado didáctico y propagandístico.

Mario De Micheli, teórico del Realismo y crítico militante, en el texto *Realismo e poesia*² –escrito en 1944 y publicado inmediatamente después del final de la guerra– defiende la necesidad de un *realismo dialéctico* en proceso, que esté lejos tanto del naturalismo del siglo XIX como del realismo socialista y que no renuncie a la libertad expresiva. Dentro del debate entre abstracción y realismo que domina el discurso internacional, algunos intelectuales se proponen identi-

1 El movimiento *Corrente*, nacido paralelamente a la revista homónima fundada por Ernesto Treccani en 1938, organiza en Milán exposiciones de artistas unidos por el antifascismo y el deseo de equilibrar el arte y la vida, alejándose de la abstracción. Las actividades de exposición se interrumpieron en 1943 por la intervención del régimen, pero los artistas e intelectuales implicados permanecieron en contacto y sentaron las bases de una reflexión crítica sobre el arte y la cultura en el período de posguerra.

2 *Realismo e poesia* (Milán 1946) en *Il '45*, una revista mensual de arte y poesía dirigida por Raffaele De Grada, publicada en Milán en italiano, inglés y francés por el editor Ciro Agostoni, a partir de febrero de 1946.

ficar una “tercera vía” en el arte mexicano. Uno de los primeros en plantear una reflexión sobre el concepto de *nuevo realismo* es Fernando Gamboa, figura institucional importante en la construcción de la identidad mexicana, quien, a través de sus proyectos expositivos, intenta mostrar cómo el arte mexicano puede ser esa “tercera vía” (Ortega Orozco *La primera victoria del arte mexicano en Europa* 164). También Crespo de la Serna, reconociendo la contribución original del arte mexicano a la pintura mundial, subraya cómo esto ocurre en la misma época en la que se pone el énfasis en la comparación entre dos tendencias destinadas a definir la fisonomía y la esencia del arte visual: “una, la netamente formalista [...] y otra, la realista, hasta llegar a una fórmula, mezcla de lo objetivo y lo subjetivo, a saber: un concepto nuevo de las formas reales, que puede llamarse neorrealismo y que tiene en cada país una interpretación y una hondura distinta” (288).

En uno de los primeros artículos escritos en Italia sobre el arte mexicano posrevolucionario, publicado en *Emporium* en 1948, Corrado Maltese se refiere a la “gran pintura mexicana” como un fenómeno que llegó a Europa, y luego a Italia, con un aire de leyenda y promovido, en particular, por quienes buscaban un modo de hacer arte social enfocado en el hombre (Maltese 106). El artículo, después de una breve presentación del origen del muralismo, hace un análisis crítico acompañado de una serie de ilustraciones de la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, y también cita la obra de Carlos Orozco Romero y Alfredo Zalce. La presencia de reproducciones fotográficas de las obras, aunque en blanco y negro, no es un hecho irrelevante, pues, en realidad, hasta entonces, los italianos no habían podido ver más que en contadas ocasiones la obra de los mexicanos. La fecha de publicación de este artículo, anterior tanto a la Bienal de Venecia de 1950 –primera ocasión en la que se exponen las pinturas de los mexicanos posrevolucionarios en Italia– como a las primeras publicaciones sobre el tema³, muestra que en Italia el interés por esta producción artística comienza pronto en comparación con el resto de Europa.

Los que se ocupan de esta cuestión, sobre todo en las páginas de la prensa más posicionada políticamente, son los mismos que tratan de responder a la pregunta general de cómo hacer arte comprometido sin retórica ni rigidez. Los artículos de Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Antonio Del Guercio, Duilio Morosini, Dario Micacchi, Francesco Trombadori, etc. –en particular en revistas y periódicos cercanos al Partido Comunista Italiano (PCI) como *Rinascita*, *L'Unità*, *Il Contemporaneo*– son un espacio de debate sobre la necesidad de un arte social, dentro del cual se presenta la pintura mexicana contemporánea como un punto de referencia. En particular, Mario De Micheli, a través de sus artículos en *L'Unità*, en aquellos años el órgano oficial del Partido Comunista Italiano, con sus ensayos críticos y la organización de exposiciones, demuestra ser el historia-

3 Los primeros textos ilustrados sobre el arte mexicano se editaron en Italia a mediados de los años sesenta con la publicación en 1966 de la serie *I maestri del colore* dedicada a Orozco, Rivera y Siqueiros y la traducción del texto de Antonio Rodríguez, *Arte murale nel Messico* en 1967.

dor del arte más atento a la producción del país latinoamericano después de la Segunda Guerra Mundial⁴. De Micheli estudia el muralismo mexicano posrevolucionario como un ejemplo de la conexión entre la historia y la expresión artística que, como crítico de formación marxista, consideraba esencial. A partir de estas reflexiones, en sus escritos de los años sesenta y setenta (De Micheli 1968; 1976) destaca la necesidad de un diálogo entre el arte, la vida y la historia que surgió en el siglo XIX con el análisis de la pintura de Gustave Courbet (*L'unità dell'Ottocento. Arte e realtà* 2003), y que ahora los artistas mexicanos reafirman y celebran en voz alta. Estos autores son protagonistas de un nuevo realismo épico, popular y moderno, capaz al mismo tiempo de conectar con el pasado precolombino y de actualizarse con las corrientes de las vanguardias históricas, experimentar nuevas técnicas y lenguajes, y hacer un arte público y comprometido, alejado del subjetivismo burgués (De Micheli *Le circostanze dell'arte* 191).

Esto cierra el círculo: la defensa del *realismo dialéctico* propuesto en el ensayo *Realismo e poesia* encuentra su correspondencia en la obra de los muralistas mexicanos. Un nuevo realismo “en proceso” que se opone al naturalismo decimonónico y que no renuncia a la plena expresión de la creatividad, sin dejar de ser la voz directa del hombre.

El arte mexicano en las exposiciones italianas a partir de la posguerra

En el año 1950 México desembarca en Italia. La XXV Bienal de Venecia acoge, por primera vez, una sección de arte mexicano. Las obras de J.C. Orozco, D. Rivera, D.A. Siqueiros y R. Tamayo se exhiben en el Pabellón de Rumanía, que había quedado vacío, concretamente en la zona de “I Giardini”. Fernando Gamboa, entonces subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) es el comisario de la exposición. Son sesenta pinturas de caballete realizadas entre 1924 y 1950 procedentes de colecciones públicas y privadas de México y Estados Unidos⁵. Los temas que se abordan, con los diferentes estilos de los autores seleccionados, conectan en su mayoría con la cultura mexicana, el mundo rural, la memoria de la revolución y, aunque no sean explícitamente de arte comprometido, participan en la construcción de la idea de un México herido y afectado, pero también intrépido y resistente.

El Archivo Histórico de Arte Contemporáneo (ASAC)⁶ conserva una rica documentación sobre las relaciones institucionales que permitieron la primera

4 El material de estudio de De Micheli, libros, revistas, documentos de archivo que atestiguan sus intercambios con el ambiente artístico mexicano, se conservan en el *Fondo Ada e Mario De Micheli*.

5 <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&s=4599&c=eo>

6 Archivo Storico delle Arti Contemporanee protege, preserva y revaloriza el patrimonio documental de la Bienal de Venecia que ha sido recogido desde 1895 hasta la actualidad.

participación de México en la Bienal y recoge varias cartas y recortes de prensa de la época que atestiguan el importante éxito de la exposición. Esta gran acogida, entre otras cosas, fue confirmada por la concesión a Siqueiros de un prestigioso premio para pintores extranjeros otorgado por el Museo de Sao Paulo en el marco de la Bienal. La razón de su elección por parte del jurado radica en las características de las obras de Siqueiros: “obras de un aliento nuevo, hechas con técnicas que han llamado la atención de los entendidos; con una carga de espíritu rebelde e intención social mayor que las demás” (Crespo de la Serna 294).

El premio a Siqueiros, en el fondo, no es solo un premio otorgado a un autor mexicano, sino también, y sobre todo, un primer reconocimiento internacional de la pintura moderna mexicana (*México triunfa en Venecia* 24). La XXV Bienal de Venecia es, por lo tanto, la plataforma de lanzamiento del arte mexicano posrevolucionario. A partir de esta exposición comenzará su difusión en Italia y Europa a través de publicaciones y exposiciones itinerantes (Garduño, *El primer centenario de F. Gamboa* 2).

La participación de México en las ediciones posteriores a la Bienal es discontinua (Ortiz 419). En el período que estamos considerando solo hay exposiciones en 1952 con un corpus de 135 grabados modernos y contemporáneos⁷; en 1958, con 18 pinturas de pequeño formato que proponen temas vinculados a la identidad mexicana, pero sin una carga política explícita⁸; y en 1968 una sala entera del Pabellón Central de “I Giardini” está dedicada a Rufino Tamayo⁹. Con motivo de la XXXVI Bienal (1972), en la sección *Obras maestras de la pintura del siglo XX (1900-1945)*, se exponen una pintura de Rivera y otra de Orozco¹⁰ que forman parte de una escogida selección¹¹, y que demuestran la consagración definitiva del arte mexicano dentro del panorama de la historia del arte mundial. Puede sorprender la ausencia de Siqueiros. Todavía activo en esos años y a menudo presente en Italia –donde es muy apreciado y apoyado– se le mantiene al margen del proceso de institucionalización, quizás debido a la explícita carga política de su trabajo y a su tono polémico,

Fuera del contexto internacional de la Bienal, en Italia hay varias exposiciones de arte mexicano que confirman el interés por la producción artística del país latinoamericano en un sentido amplio. En 1962 se presenta en el Palazzo delle Esposizioni de Roma una gran exposición de arte mexicano desde la antigüedad hasta la actualidad dirigida por Gamboa, quien elige las obras y prepara los materiales para el catálogo. Se trata de una exposición itinerante promovida por el

7 <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&s=4718&c=ea>;

8 <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&s=5123&c=ea>;

9 <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=42&s=5484&c=eo>.

10 J.C. Orozco, *La soldatesa*, 1926, óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; D. Rivera, *La panettiera*, 1926, encáustica sobre lienzo, (126 x 144 cm), Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

11 <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=237&s=5601&c=ea>.

Ministerio de Relaciones Exteriores de México¹² y que sigue el modelo que ya se vio en la gran muestra de París en el año 1952¹³ –en particular la división en secciones¹⁴– como puede verse al comparar ambos catálogos. La mayoría de las salas presentan obras del período precolombino: una sección está dedicada al arte de la Nueva España (siglos XVI, XVII y XVIII); en otra hay obras de arte moderno del período comprendido entre principios del siglo XIX y los años sesenta del siglo XX y también hay una sección de arte popular contemporáneo y grabados.

Esta muestra, por lo tanto, repite el proyecto expositivo de París –reproducido posteriormente en varias ciudades europeas en los años sesenta (Palencia 4)– y plantea una visión precisa del arte mexicano. Definiremos esta propuesta como el “modelo Gamboa” que incluye obras desde el arte precolombino hasta el presente, ejemplos de arte popular y de grabados contemporáneos.

Gamboa escribe un extenso texto introductorio para el catálogo de la exposición italiana en el que su visión emerge claramente:

La división en secciones indica las etapas de la formación de nuestro ser nacional [...], una sección vertical de la vida mexicana desde la antigüedad hasta nuestros días. Nuestro deseo es [...] ofrecer al mismo tiempo una imagen veraz y sensible del “hombre mexicano” en el que se encuentran la herencia india y la herencia europea. Nos gustaría resaltar la naturaleza orgánica del arte mexicano que nunca ha dejado de estar conectado a la vida en diferentes períodos históricos durante tres milenios. (*Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni* 7)

Las exposiciones panorámicas de arte nacional funcionan como una herramienta diplomática, de hecho, participan en la construcción del perfil de México en el extranjero como un país moderno y tienen como objetivo presentar al público europeo una lectura precisa: por un lado, la continuidad entre el pasado y el presente, y por otro, la relevancia del componente popular e indígena (Garduño *El curador de la guerra fría* 17-65)¹⁵. Gamboa es, en este sentido, un extraordinario “embajador” de la cultura mexicana en Europa, pero su propuesta

12 La exposición “Obras maestras del arte mexicano” se presentó por primera vez en el contexto de la Expo Internacional de Bruselas, de abril a octubre de 1958. Durante el año de 1959 la exposición recorrió varias ciudades: Zurich, Colonia, la Haya, Berlín Occidental. En los dos años siguientes visitó Viena, Moscú, Leningrado, Varsovia y llegó a Francia en 1962, presentándose en el Petit Palais de París.

13 *Art mexican du précolombien à nos jours* - Musée National d'Art Modern, Paris, Mai-Juillet, 1952. En los dos años siguientes la misma exposición fue instalada en Estocolmo y en Londres en la Tate Gallery (Palencia 4).

14 Secciones de la exposición del Palazzo delle Esposizioni: Civilizaciones preclásicas, Civiltà de la Venta Olmeca, Civilización de la Costa del Pacífico, Civilización de Teotihuacan, Civilización Zapoteca, Civilización Mixteca, Civilización Huasteca, Civilización El Tajín, Civilización Tolteca, Civilización Maya, Civilización Azteca, Arte de la Nueva España, Arte Moderno, Arte Popular, Grabados.

15 El período posrevolucionario vio nacer un interés particular por el arte popular, acompañado por el tema del indigenismo investigado tanto desde el punto de vista político como artístico. En

entraña riesgos (Ortega Orozco, *Les expositions d'art mexicain* 169). El modelo planteado tiene un carácter monolítico: es Gamboa quien escribe para Europa la historia del arte de México, que llega a través de un relato que subsiste sin ser cuestionado, principalmente, por la falta de conocimiento entre los críticos europeos. En particular, en lo que respecta a la producción definida como moderna, se excluye a los artistas que no están incluidos en la “institucionalización de Gamboa” y que tardarán en encontrar su camino hacia Europa. Además, el proyecto de Gamboa pinta el arte mexicano con tintes exóticos y folklóricos, y refleja así las expectativas europeas. Desde la mirada imperialista de Europa, los mexicanos modernos derivan de los antiguos mexicanos: “son salvajes hijos de salvajes”. Para apoyar esta afirmación, citamos las palabras de Gillo Dorfles quien, al describir las obras de los mexicanos en el pabellón de la XXV Bienal de Venecia, habla de “una brutalidad de sabor exótico y salvaje, heredera de ecos incas [!] o aztecas” (46-47).

Además de la exposición del Palazzo delle Esposizioni, otros eventos alternativos son: las muestras en el Palazzo Barberini de 1966, *Arte contemporanea messicana*, y en el IILA (Instituto Italo-Latinoamericano) de 1967, *Cento anni di pittura messicana, 1867-1967*. Estas exposiciones escapan del modelo monolítico de Gamboa y pretenden presentar la complejidad del arte mexicano de los siglos XIX y XX. La intención es dar una perspectiva más amplia del arte moderno, del que casi solo se conocen las obras de los “cuatro grandes”, y mostrar cómo el trabajo de los artistas se basa tanto en las tradiciones de México como en las corrientes internacionales del arte occidental. También se intenta destacar cómo en el arte visual mexicano, además de la producción mural, surge una notable producción de caballete.

En la década de 1970, el interés por el arte moderno mexicano se manifiesta en Italia a través de la organización de algunas exposiciones monográficas en Toscana. La primera, en 1975, está dedicada a Rufino Tamayo. Es una exposición itinerante organizada por el INBA que se instala en las salas del Palazzo Strozzi en Florencia y donde se exponen obras desde la década de 1960 gracias a varios préstamos internacionales. 1976 es el año de la gran exposición de Florencia sobre Siqueiros en Orsanmichele y Palazzo Vecchio, promovida por la región de Toscana y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. El comisariado es de Mario De Micheli. Se exhiben 99 obras, como dibujos, litografías, pinturas al óleo, piroxilina y acrílico y también están presentes los proyectos para el *Polyforum Siqueiros*. El elemento más interesante de la exposición es la reproducción en la Sala de Armas del Palazzo Vecchio de dos murales de tamaño natural: *Retrato de la burguesía* y *Cauhtémoc contra el mito*. Una elección extraordinaria que, gracias a la reproducción fotográfica y al valiente montaje, permite disfrutar de la obra casi tanto como si se tratara de los verdaderos murales. La última gran

particular, Gamboa inserta una sección de arte popular porque cree que las masas populares no pueden seguir siendo ignoradas.

exposición que consideramos en este escrito es la de J.C. Orozco. La muestra, organizada por el INBA, después de varias etapas de la gira europea, finalmente llega al Palazzo Pubblico de Siena en 1981. Se exhiben 35 obras, realizadas entre 1920 y 1948, entre pinturas, dibujos, acuarelas y litografías.

Todas estas exposiciones de la década de 1970 son muy visitadas y tienen un eco muy significativo tanto en la prensa italiana como en la europea. El mundo artístico italiano que —a pesar de la victoria de la abstracción sobre el realismo— cuenta con un nutrido número de artistas realistas, queda impresionado ante la contemplación directa de un gran *corpus* de imágenes de autores mexicanos. Como veremos más adelante, algunos artistas que comparten la urgencia de hacer arte social y comprometido se dejarán influenciar por el muralismo mexicano. De esta forma crearán una serie de obras de gran formato con un claro contenido político y elementos técnicos, estilísticos e iconográficos tomados de las obras de los mexicanos. México hace escuela.

El “muralismo activo contemporáneo” en Italia: la experiencia de los años cincuentas y sesenta

En febrero de 1949 Armando Pizzinato, un artista militante cercano al Partido Comunista, escribe el artículo en *L'Unità* titulado “Gli artisti chiedono pareti da dipingere” (“Los artistas reclaman paredes para pintar”). El objetivo de su intervención es pedir —especialmente al PCI— que se apoye al arte y se provea a los artistas de las herramientas adecuadas para sintonizar con la clase proletaria y contar su historia:

Las galerías, las exposiciones, las colecciones [...] nacen de las necesidades de la sociedad burguesa y mientras el pintor se mueva solo en este ámbito será muy difícil no caer en la contradicción y no reflejar los aspectos más decadentes de la sociedad. [...] Si el pintor no quiere tener que romper sus pinceles, dale un trabajo que hacer, algunas paredes para pintar. (Pizzinato 3)

Es bien conocida la tradición italiana de pintar en las paredes con un propósito que va más allá de la mera decoración: para narrar, representar, promover y conmovir. Nuestra mente se dirige inmediatamente a los grandes ciclos medievales (Ambrogio Lorenzetti, Giotto, etc.), al Renacimiento (Rafael, Miguel Ángel, Giulio Romano, etc.) y a las pinturas del siglo XVII (Pietro da Cortona, Andrea Pozzo, Baciccio). También en el siglo XX se realizan frescos: por ejemplo, durante la época fascista se genera una reflexión sobre la relación entre el arte, el estado y la sociedad. Así nace la necesidad de realizar pintura mural que adquiere un carácter reivindicativo y se ajusta al tono retórico y propagandístico del discurso fascista, como muestra el manifiesto de Mario Sironi sobre el muralismo¹⁶.

16 *El Manifiesto de la Pintura Mural*, escrito por Mario Sironi con las suscripciones de Campigli, Carrà y Funi, fue publicado en diciembre de 1933 en la revista *La Colonna*. Entre las obras mu-

Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial y con el fin del facismo, la voluntad de producir arte mural surge de la necesidad de romper con el individualismo burgués y hacer de la pintura un instrumento de desarrollo social. En este sentido, la presencia del arte mexicano posrevolucionario en Italia –que, como hemos visto, se difunde a través de la prensa, las publicaciones y las exposiciones– constituye un campo de entrenamiento, un modelo para practicar, un estímulo para reflexionar. Su vocación expresamente política y pública sirve a los artistas comprometidos como ejemplo para construir una relación con el pueblo, convertirse en la voz y la conciencia de los que no pueden hablar y mostrar las contradicciones y los problemas de su tiempo. Sin embargo, es pertinente hacer una aclaración: los años cincuenta son un período principalmente de *recepción*; es decir, el arte mexicano es visto como modelo ideal y de inspiración, pero básicamente no se producen, excepto en casos raros¹⁷, grandes pinturas públicas. En cambio, en los años sesenta y setenta llega el momento de la *reelaboración*, cuando encontramos una notable producción de arte mural vinculado a la vida política del país y a las reivindicaciones de diversos sujetos, clases sociales e instituciones. La novedad de estos años es el nacimiento de una clara conciencia de clase y el desarrollo de los movimientos estudiantiles (de 1968 y 1977), dentro de los cuales encuentran su espacio los ecos del muralismo mexicano. En confirmación de lo anterior, Giovanni Albanese, testigo de la época, escribe:

Los murales nacieron en Italia con las primeras luchas políticas y reivindicaciones sociales y han evolucionado entretejiendo densas relaciones entre la vida política y pública. [...] El movimiento muralista representó el fenómeno más importante, la punta del iceberg de todo un período artístico que trató de vincular, quizás pecando de ingenuo, la práctica del arte a la militancia política. (19)

Concretamente, surge en Italia un fenómeno que podemos definir como *muralismo activo italiano*, caracterizado por la “organización de una estrategia de comunicación figurativa a gran escala con intención colectiva centrada en el estudio de los principales ensayos del muralismo mexicano” (Crispoliti *Centro arte pubblica popolare* 7). Este “movimiento”, aunque no es homogéneo ni está historiado, se expresa a través de diversas experiencias que tienen lugar del sur al norte del país y que hacen referencia, más o menos manifiesta, a la producción artística mexicana. De hecho, están bien documentadas las fructíferas relaciones entre los pintores italianos y latinoamericanos que crean grandes obras con intención política.

rales de Sironi encontramos *L'Italia fra le Arti e le Scienze*, realizada en 1935 en el Aula Magna de la Universidad La Sapienza con motivo de la inauguración de la Ciudad Universitaria.

17 Como ejemplo, recordamos el mural de Aligi Sassu *La Miniera* realizado en 1950 en Monteponi cerca de Iglesias en Cerdeña y los frescos de Armando Pizzinato en el Palacio de la Provincia de Parma, 1953-1956.

Entre las producciones más significativas de carácter colectivo, podemos mencionar el caso de Cerdeña, en concreto en los pueblos de San Sperate, bajo la dirección de Pinuccio Sciola, y en Orgosolo, bajo la de Francesco del Casino, donde se llevan a cabo una serie de intervenciones pictóricas en espacios abiertos que, con una vocación principalmente reivindicativa y de lucha social y política, tienen como objetivo involucrar a la población local (Mannironi s/p.). También es interesante mencionar el fenómeno de “Le civiche pinacotecche all’aperto” (“Pinacotecas públicas al aire libre”) (Albanese 56-69) que entre los años cincuenta y ochenta animan la vida cultural de muchos municipios italianos: Arcumeggia, Dozza, Seregno, Venecia, Cervara di Roma. En esas localidades se organizan festivales y concursos en los cuales se ofrece a los artistas los muros exteriores de las casas y de los edificios públicos para “decorarlos” con el fin de dar valor al territorio, atraer a visitantes y promocionar la cultura. Sin embargo, dentro del contexto del arte público italiano, el caso más relevante de creación artística programada por una institución y de carácter colectivo es el del Centro di Arte Pubblica Popolare de Fiano Romano, del que hablaremos más adelante.

También hay un gran número de artistas individuales dedicados al arte público, entre ellos: Renato Guttuso, Ettore De Conciliis, Aurelio C., Sergio Michilini, Renato Galbusera, Afro Basaldella, Giangiacomo Spadari, Paolo Baratella, Gioxe De Micheli y Giovanni Rubino. No son autores vinculados entre sí en torno a un verdadero movimiento artístico –aunque en muchos casos se conocen e intercambian ideas– pero todos tienen en común un período de producción de arte público y una conexión, más o menos explícita, con el muralismo mexicano.

A continuación, presentamos dos obras que consideramos particularmente significativas en el panorama del muralismo italiano, tanto por su función social como por su proximidad a la experiencia mexicana. Por razones históricas, contextuales y en parte estilísticas, estas pinturas son un buen ejemplo de cómo el espíritu del arte mexicano supuso una especie de detonante, que luego derivaría en la producción de diversas obras en contextos muy diferentes.

La primera obra de la que nos ocupamos es una pintura de Ettore de Conciliis, realizada con Rocco Falciano, Nancy Mc Adam y Enrico Muscetra, en el Centro de Estudios “Borgo di Dio” de Trappeto en la provincia de Palermo entre 1968 y 1969. El Centro, fundado en 1952 y dirigido por Danilo Dolci, es un lugar de encuentro e intercambio, pero sobre todo de toma de conciencia y de resistencia que, a través de seminarios, reuniones y movilizaciones, participa en la redención cultural y social de la población local. El contexto en el que nace este centro cultural es el de un pequeño pueblo de pescadores y agricultores sacudido por la pobreza y la violencia de la mafia en connivencia con la política y los poderes fácticos. Metáfora perfecta de las condiciones en las que vive el pueblo siciliano.

Se trata de un mural de 200 metros cuadrados (130 en el interior y 70 en el exterior) en colores acrílicos y cuarzo titulado *El sistema clientelista mafioso y la no violencia*. La idea surge tras un encuentro entre De Conciliis y Danilo Dolci que, creyendo firmemente en la comunicación por medio de imágenes, insta al

artista a actuar para apoyar la labor del Centro de Trappeto, utilizando el arte como forma de denuncia y construcción de la esperanza. El mural se realiza en las paredes del auditorio. En el muro exterior, está representada la presa del río Jato, cuya construcción comenzó en 1963 en la zona de Partinico¹⁸ tras decenas de denuncias y movilizaciones de Danilo Dolci y sus colaboradores. Desde entonces esta construcción ha permitido a la población local tener acceso al agua y liberarla del chantaje mafioso, y se ha convertido en uno de los símbolos de la lucha para mejorar las condiciones de vida de la población siciliana y del compromiso contra la influencia mafiosa en la zona. La elección de representar la presa en la fachada del auditorio, en la entrada del Centro de Dolci, junto a una gran rosa que destaca en el cielo como símbolo de redención y de la responsabilidad colectiva, hace que el mural sea casi un manifiesto, una loa, a los logros alcanzados (Fig.1).



Fig.1 E. De Conciliis, La presa del río Jato, 1968-69, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).

El mural más grande se extiende a lo largo de las paredes internas de la sala. El primer panel representa el sistema mafioso-clientelista: entre la multitud indefinida y sin rostro, destacan figuras de políticos y eclesiásticos corruptos, símbolos del poder, gestos de sumisión, chantaje y amenaza (Fig. 2, 4). En el centro de la composición, una especie de *tótem-títere* –la figura de un pequeño hombre de cuyo tronco emerge un inmenso rostro, resaltado por el relieve de un pilar– encarna el poder y la opresión (Fig.3). El segundo recuadro, justo detrás del área del escenario, muestra la represión policial de una manifestación de trabajadores y hace referencia a la “huelga al revés” de 1956¹⁹, un enfrentamiento desigual que presenta a los verdugos como autómatas que reprimen a los ciudadanos que luchan (Fig. 5).

18 Trappeto y Partinico son pueblos agrícolas y pesqueros en la provincia de Palermo, en Sicilia.

19 El 2 de febrero de 1956 Danilo Dolci encabeza un grupo de obreros, ganaderos, pescadores y, sobre todo, de trabajadores de la construcción que deciden protestar de manera alternativa y productiva contra el desempleo haciendo una “huelga al revés”, es decir, trabajando para arreglar una carretera en mal estado. La huelga fue interrumpida por la intervención de la policía y Dolci fue arrestado y posteriormente liberado. La historia aparece en el libro de Dolci *Processo all'articolo 4*, publicado en 1956.



Fig.2 E. De Conciliis, El sistema clientelista mafioso y la no violencia, 1968-69, Centro de Estudios "Borgo di Dio", Trappeto (PA).

En la pared de la derecha (Fig. 6), otro panel reproduce el colapso del sistema capitalista con la caída del *tótem-títere* rodeado de bienes de consumo (Fig. 7). Le sigue una pintura abstracta: un conjunto de líneas y elementos geométricos sugieren la idea de energía positiva y simbolizan una *revolución-evolución* cósmica. El siguiente cuadro muestra una rosa que contiene a una comunidad de hombres, mujeres y niños que trabajan por un mundo mejor. (Fig.8) El mural termina con la escalofriante imagen de un niño en el interior de una lata de conserva como un trozo de carne para ser consumido, símbolo de la alienación y explotación del ser humano (Fig. 9).



Fig.3-4 E. De Conciliis, El sistema clientelista mafioso... (detalle).



Fig.5 E. De Conciliis, Huelga a revés, 1968-69, Centro de Estudios "Borgo di Dio", Auditorium, Trappeto (PA).

Lo más significativo de esta producción pictórica es la gestión de todo el proceso, la cual se lleva a cabo mediante una participación real desde la base tanto en la planificación y el diseño como en la ejecución. La idea inicial se comparte y se debate, los bocetos se realizan y se someten a discusión popular. Como dice De Conciliis: "fue una obra colectiva porque trabajamos juntos, vivimos juntos, pensamos juntos" (*Centro arte pubblica popolare* 10).



Fig.6 E. De Conciliis, El sistema clientelista mafioso y la no violencia, 1968-69, Centro de Estudios "Borgo di Dio", Auditorium (pared derecha), Trappeto (PA).



Fig.7 E. De Conciliis,
La caída del capitalismo (*detalle*).

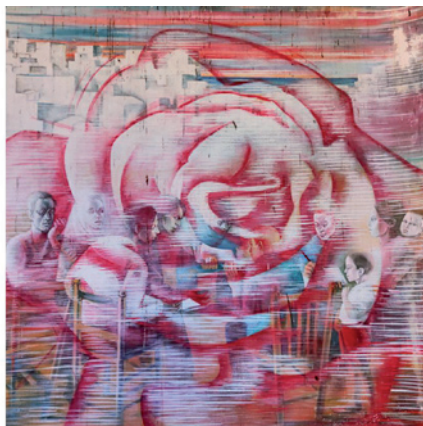


Fig.8 E. De Conciliis,
La comunidad (*detalle*).

A este respecto, Ernesto Treccani indica: “En mi opinión la condición que tiene que darse para que una obra sea realmente popular es que haya una participación horizontal en la planificación y en el debate antes y después de su ejecución” (Pantaleone 122). Esto es lo que ocurre en Trappeto.

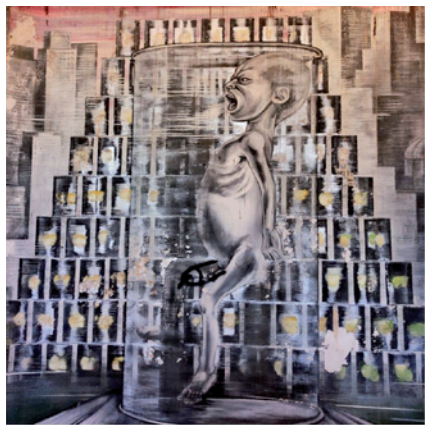


Fig.9 E. De Conciliis,
La explotación del hombre (*detalle*).



Fig.8 E. De Conciliis con D.A. Siqueiros, en su casa museo, Ciudad de México, 1971.

La intención de hacer un arte popular es la misma que impulsa el nacimiento del Centro di Arte Pubblica Popolare de Fiano Romano fundado en 1972 por De Conciliis. El autor establece una conexión consciente con el muralismo mexicano que había conocido en persona el año anterior durante un período de trabajo en el atelier de Siqueiros (Fig. 10)²⁰. El Centro, equipado con un

²⁰ Fotografía cortesía del artista.

laboratorio fotográfico y otro para la experimentación con materiales para uso en el exterior, dispone de un gran taller apto para la pintura de gran formato. Además de las tareas pedagógicas, las actividades programadas están orientadas a la producción de nuevos murales que surgen de la relación con el público (especialmente con los más marginados) a partir de los diseños del proyecto. En lo que respecta a la producción de arte público en Italia en los años sesenta y setenta, Enrico Crispolti (*Opera ambiente* 142) subraya el papel destacado que desempeña el Centro de Fiano, el cual constituye una de las experiencias más significativas del muralismo con carácter político en Italia y el punto de partida para la realización de numerosos murales en diferentes ciudades, principalmente en el sur del país. Crispolti escribe:

Así surgen las grandes representaciones públicas populares, los grandes momentos de impulso y de diálogo con el imaginario colectivo, en torno a las cuestiones políticas y sociales urgentes. Los temas son comunes y también lo es el proceso de planificación y realización que pretende ser colectivo. (*Centro arte pubblica* 7)

La segunda obra que presentamos es de Aurelio Ceccarelli, conocido artísticamente como Aurelio C., que, tras veinte años de experimentación pictórica (1948-68), se dedica a partir de la década de los setenta a obras de impronta realista. Conoce a Siqueiros en México en 1972, viaja por América Latina colaborando en proyectos de arte público y realiza varios murales en Italia, Guatemala y Nicaragua. Su primera obra de gran formato es *La vía italiana al Socialismo*, realizada en la Casa del Pueblo²¹ del Partido Comunista de Valenza Po²², una pequeña localidad en Piamonte dedicada a la producción artesanal. También para esta pintura podemos hablar de planificación colectiva, ya que la petición de realizarla parte directamente de los compañeros de la célula local del PCI que reclaman una obra clara y comprensible sobre un tema político para colocarla dentro de la Sala de la Cultura. Tras una serie de asambleas públicas, se establece el tema que deberá representar el presente y el posible futuro de la comunidad de Valenza Po y, por extensión, del mundo entero. Los temas elegidos colectivamente son varios: la explotación del hombre y las contradicciones inherentes a la sociedad capitalista, los problemas y la condición de la infancia y la vejez en la sociedad contemporánea, el peligro de la bomba atómica y la necesidad de paz, la ecología, la protección del medio ambiente y la cara humana del socialismo.

Con la ayuda de sus colaboradores Leonardo Giulietti y Giorgio Cardarelli, Aurelio C. realiza la obra en un año de trabajo, durante el cual vive en Valencia y se gana la vida con un sueldo de obrero. El mural se inaugura el 19 de noviembre

21 Espacio colectivo utilizado por la población para reuniones, debates y varias actividades, algunas de ellas lúdicas.

22 Después de la demolición de la Casa del Pueblo en Valenza Po, el gran panel fue restaurado y reubicado en la Fundación Luigi Longo en Alessandria, *Cargo* 21.

de 1972 con el título *El camino italiano hacia el socialismo* (Lenti s/p.). Consta de once paneles de faesita pintados con colores acrílicos y vinílicos, tiene una longitud total de 20 metros y una altura de 3 metros (fig.11).



Fig.11 Aurelio C., El camino italiano hacia el socialismo, 1972, Casa de Popolo, Valenza Po (AL), actualmente en la Fundación Luigi Longo de Alessandria "Cargo21".

El mural se extiende a lo largo prácticamente de todo un plano, y sigue un patrón paratáctico, como en un friso antiguo. Los elementos figurativos, cuerpos y objetos simbólicos, se yuxtaponen sin solución de continuidad con repetidas variaciones de tamaño. No hay unidad espacial ni temporal: los eventos, las acciones y los gestos aparecen como en un sueño. Esta dimensión onírica se ve acentuada por los cambios de tamaño repentinos, la multiplicidad de puntos de vista, las deformaciones de la perspectiva y la nitidez irreal tanto del fondo como de las figuras. Las formas, extraordinariamente definidas, plásticas y tridimensionales, contribuyen a construir el espacio, mientras que el paisaje está apenas esbozado. Las líneas son tensas y duras, los colores brillantes, a veces ácidos, definitivamente muy *pop*. Aurelio C., sin embargo, no se limita a hacer referencia al arte pop en su aspecto “estético”, sino que aplica la estrategia comunicativa presente en las obras de los autores más críticos y comprometidos de esta corriente utilizando un lenguaje publicitario, claro, sencillo, seductor, capaz de llegar a todo el mundo: usa el arte como un vehículo privilegiado para transmitir un fuerte mensaje político. Si desde el punto de vista estilístico la obra es un friso continuo, desde el punto de vista de su contenido es evidente la existencia de una transición representada por una gran flor en el centro que señala un cambio transcendental: un antes y un después. La composición sigue la dirección de lectura occidental, de izquierda a derecha. A la izquierda del gran panel se muestra el mundo tal como es: la guerra, las máquinas, el dinero, la explotación, el hambre, la soledad, la contaminación, los vertederos, la naturaleza amenazada. En el centro, junto a una flor roja de la que brotan unos puños cerrados, encontramos a un hombre con los brazos abiertos y a una mujer con el pelo en forma de espigas abrazando a un niño y agitando un gran retal de tela rojo. A la derecha, el mundo tal como podría ser: el trabajo en colaboración, la música, la tecnología bajo el control del hombre y utilizada para su bienestar, el respeto a la naturaleza, la cooperación. Para simbolizar la centralidad del hombre, múltiples manos atraviesan toda la composición: manos clavadas, manos atadas, manos que piden ayuda, pero también manos cerradas en puño, manos que trabajan, manos que sostienen o acunan el cuerpo de los niños, manos que juegan y bailan, manos que construyen la esperanza y el futuro (Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19).

Las obras que hemos analizado son un ejemplo de la existencia en Italia de una producción pictórica de gran formato destinada a lugares públicos y concebida con un fin social capaz, por una parte, de reavivar la gran tradición muralista italiana y, por otra, de contaminarse con el muralismo mexicano y de abrirse a las novedades del arte internacional. Por su carácter identitario y político, los murales italianos son similares a los mexicanos, pero en muchas ocasiones lo que varía es la naturaleza de las intervenciones. Es decir, las obras mexicanas se crean en contextos institucionales, son comisionadas y pagadas por el Estado y se ubican en edificios públicos, mientras que en el caso italiano, se crean en lugares de encuentro de la sociedad civil como sedes de partidos, oratorios, centros culturales, a menudo en territorios provinciales.



Fig.12-19 Aurelio C., El camino italiano hacia el socialismo (detalles).

Además, si bien el muralismo mexicano es hoy en día una seña de identidad fundamental de su país, objeto de estudios y motivo de interés turístico; la mayoría de los murales italianos están dramáticamente olvidados, excluidos de los manuales de Historia del Arte y, en algunos casos, incluso se hallan en estado de negligencia o abandono. Por lo tanto, es nuestra tarea empezar a escribir estas páginas de la historia del arte que, así como podrán insertarse dentro de una reflexión muy actual sobre el arte público, contribuirán también a valorar el intercambio entre los dos contextos culturales abordados en este artículo.

Referencias bibliográficas

- Albanese, Giovanni. *Arte al muro. Storia, tecnica ed estetica dei murali in Italia*. Il Bagatto, 1985.
- Arte messicana contemporanea: pitture, incisioni, disegni* (cat.exp). Istituto grafico tiberino di Stefano De Luca, 1966.
- Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni* (cat.exp). Edizioni Abete, 1962.
- Bargellini, Clara. "Diego Rivera en Italia". *Anales del Instituto de Investigación Estéticas*, Vol. 17, n.º 66, Aug. 1995, pp. 85-136. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1995.66.1731>
- _____. "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera". *Tiempo y arte. XVI Coloquio internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 1989, 85-135.
- Capolavori della pittura del XX secolo 1900/1945* (cat.exp). Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1972.
- Caramel, Luciano. *Arte in Italia 1945-1960*. Milano, Edizioni Vita e Pensiero, 2013.
- Cassou, Jean y Fernando Gamboa, compiladores/editores. *Art mexicain du pré-colombien à nos jours* (cat.exp), Tome I, II, Paris, Musée national d'art moderne, Mai-juillet 1952, Paris, les Presses artistiques, 1952.
- Cent'anni di pittura messicana 1867-1967* (cat.exp). IILA, 1967.
- Charlot, Jean. "Diego Rivera in Italy". *Magazine of Art*, vol. 46, n.º 1, enero de 1953, pp. 3-10.
- Corella Lacasa, Miguel. "El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano". *El mediterráneo y el arte Español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre 1996, pp. 287-290.
- Crispolti, Enrico. *Centro arte pubblica popolare. Ettore de Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*. Subiaco, ITER Edizioni, 1982.

- _____. “Opera ambiente” e “Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il novecento/3. Le ultime ricerche*. Milano, Electa, 1994.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”. *Cuadernos Americanos*, vol.53, n.º 5, Sept.-Oct. 1950, pp. 282-297.
- De Micheli, Mario, editor. *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano* (cat. exp), Guaraldi Editore, 1976.
- _____. *José Clemente Orozco* (cat.exp). Milano, Vangelista editore, 1981.
- De Micheli, Mario. *Le circostanze dell'arte*. Torino, Casa Editrice Marietti, 1987.
- _____. “L'unità dell'Ottocento. Arte e realtà”. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 9-21. (Prima edizione, Milano, Schwarz, 1959).
- _____. “Realismo e poesia”. *Il 45*, a. I, n.º 1, 1946.
- _____. *Siqueiros*. Milano, Fabbri Editori, 1968.
- Dorfles, Gillo. *Inviato alla Biennale: Venezia, 1949-2009*. Milano, Libri Scheiwiller, 2010.
- Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - XXV* (cat. exp), Venezia, Alfieri Editore, 1950.
- Garduño, Anna. “El curador de la Guerra Fría”. *Fernando Gamboa, el arte del riesgo* (cat.exp.), México, Museo Mural Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 17-65.
- _____. “El primer centenario de F. Gamboa”. *Discurso visual*, Cenidiap- INBA, n.º 13, nueva época, julio-diciembre, 2009, s/p. <http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm>
- Lenti, Lia, editora. *Passione civile, arte e politica. Artisti a valenza tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta*. Castelvetro, Mazzotta, 2011.
- Maltese, Corrado. “I pittori messicani”. *Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura*, vol. CVII, n.º 1, N. 637, anno LIV, 1948, pp. 106-114.
- Mannironi, Riccardo. *Il muralismo sardo*. Cagliari, Myconos, 2009.
- “México triunfa en Venecia”. *Tiempo: Semanario de la vida y la verdad*, Ciudad de México, vol. 17, n.º 426, Junio 1950, pp. 24-27.
- Ortega Orozco, Adriana. “La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950”. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp.157-172.
- _____. *Les expositions d'art mexicain dans l'espace transnational: circulation, médiations et réceptions (1938-1952-2000)*. Tesis de doctorado, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016.

- Ortiz Castañares, Alejandra. “Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia”. *Acervo mexicano. Legado de culturas*, Acer-VOS, vol. 4, 2017, pp. 410-429.
- Palencia, Ceferino. “*El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres*”, México en la Cultura, suplemento de Novedades, México, 9 de agosto de 1953, p. 4.
- Pantaleone, Michele. “Da un dibattito a Trappeto, nel Centro Studi per la Pianificazione Organica di Danilo Dolci 1971”. *I murali del centro di arte pubblica popolare*. Milano, Edizioni Lerici, 1976.
- Pizzinato, Armando. “Gli artisti chiedono pareti da dipingere”. *L'Unità*, edizione di Milano, 4 febbraio 1949, p.3.
- Rufino Tamayo* (cat.exp). Centro Di edizioni, 1975.
- Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. México, editorial Hermes, 1969.

