



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

ANATOMISTA DE LA HISTORIA. ARNOLD BELKIN, IMÁGENES
E IMAGINARIOS DE LATINOAMÉRICA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

JORGE ALEJANDRO CRUZ DOMÍNGUEZ

TUTOR

DR. ENRIQUE CAMACHO NAVARRO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL
CARIBE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, FEBRERO 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

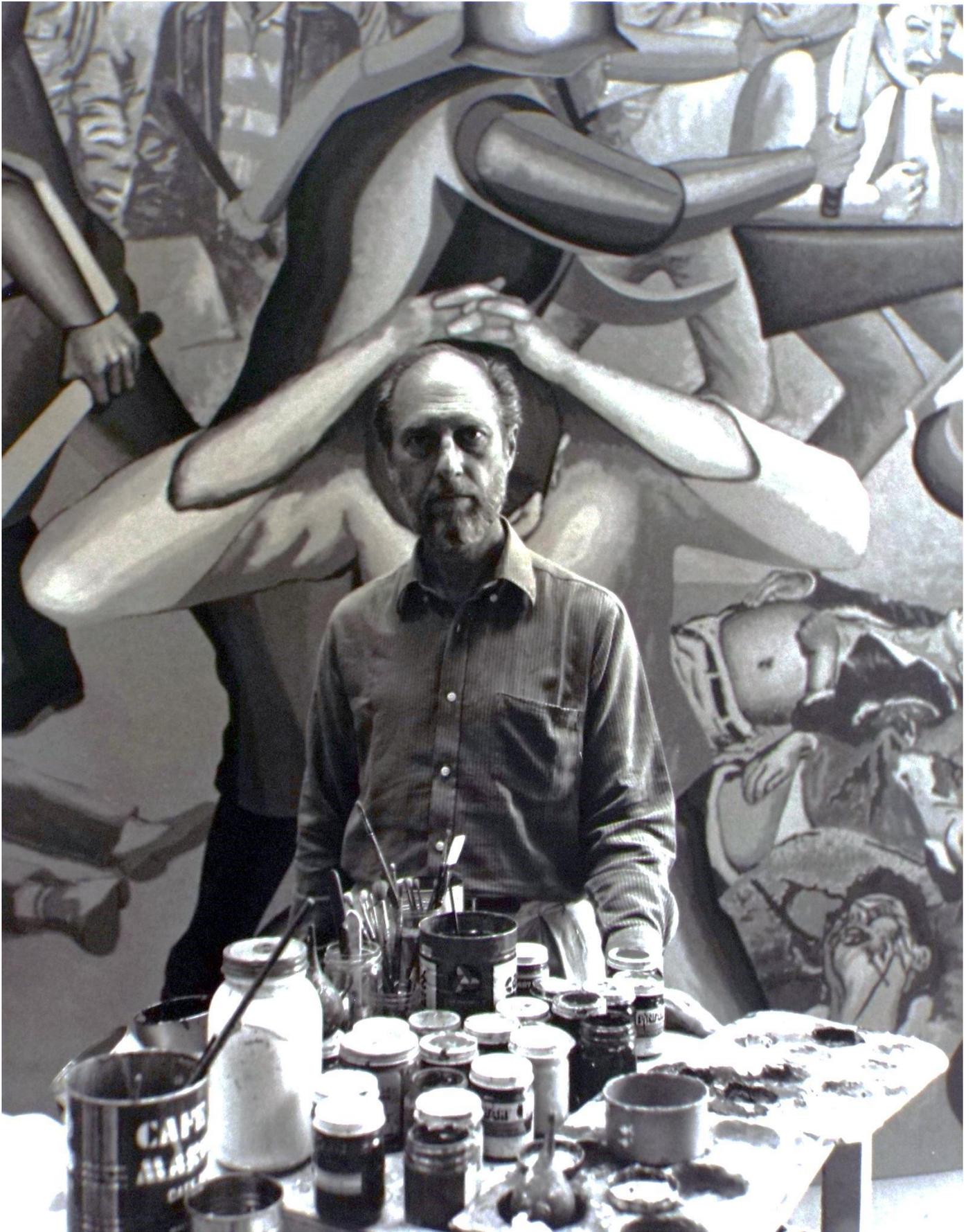


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



V

Prometeo nunca dijo cómo se roba el fuego/cómo la muerte al muerto/cómo las manos a recibir su nada. Los límites se ahogan en sus límites y nadie les da un pañuelo para que lloren de una buena vez.

Juan Gelman

Agradecimientos

Quiero comenzar estas líneas refiriéndome a la Universidad, pues es gracias a ella que me encuentro en estas instancias académicas, las cuales en mi juventud pensé inalcanzables. Por ello, agradezco a mi *alma mater* por hacerme crecer en sus aulas, tanto profesional como personalmente, ya que sin duda, ha sido ahí donde he vivido algunos de los momentos más felices de mi vida.

Por lo anterior, debo agradecer al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos y al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), ya que gracias a ellos y a la beca que me fue otorgada es que esta tesis de investigación fue posible. Sumado a ello, agradezco profundamente a mi asesor, doctor Enrique Camacho Navarro, pues innegablemente sin su guía, dedicación y amistad esta aventura no habría llegado a buen puerto. De igual manera quiero mencionar al doctor Miguel Ángel Esquivel Bustamante, quien gracias a su infinita sabiduría y entrega, me di la oportunidad de tener la confianza que me faltaba otorgarle a mi trabajo. En el mismo tenor agradezco al doctor Ricardo Pérez Montfort, extraordinario humanista quien se ha erigido como un gran ejemplo e inspiración a seguir para mi crecimiento personal y profesional. Así mismo, agradezco al doctor Alberto del Castillo y a la doctora Magdalena Vences, quienes sin su ayuda invaluable, este trabajo no podría ser presentado.

Quiero extender mi gratitud a todo el personal del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), quienes me han brindado su ayuda y apoyo a lo largo del tiempo que he tenido la fortuna de conocerlos y compartir su espacio de trabajo.

Esta tesis, está dedicada a la memoria de un artista extraordinariamente singular, un hombre que trascendió las barreras del idioma, la cultura y el arte para crear su propia utopía. Escribí sobre Arnold Belkin con todo el cariño y respeto que se le puede tener a un amigo entrañable, y aunque desafortunadamente no tuve la oportunidad de conocerlo en vida, fue por la valiosa intervención de la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer, que me fue posible apreciarlo no solo como creador, sino como ser humano. Es un hecho que sin la fortuna de contar con Patricia, en el sentido más amplio de la palabra, ni yo ni este

texto seríamos los mismos. Es por ello que nunca acabaré de agradecer su intervención en mi vida y en mi investigación.

Así mismo, agradezco a todos mis amigos y colegas, Armando, Blanca, Fernando, Samuel, Alberto, Javier, Angélica, Dulce, por ser, por estar, por escucharme, por leerme. Porque en su abrazo encontré mi fuerza cuando más la necesitaba.

Finalmente, pero más importante que nadie, a toda mi familia, a mis queridas **Madres**, a todas, porque sin ustedes yo no soy, porque siempre dan sin esperar y me han enseñado que el valor de un hombre está en sus virtudes, no en su materia. No hay palabras para expresarles mi amor, respeto y agradecimiento infinito.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1	
Arnold Belkin: instrucción y desarrollo estético y político.....	17
Capítulo 2	
Desarrollo estético y político de las artes latinoamericanas, 1960-1970.....	48
Capítulo 3	
Entre <i>Nueva Presencia</i> y nueva figuración.....	74
Capítulo 4	
De seres terrestres y organismos mecánicos.....	94
Capítulo 5	
Dislocaciones fotográficas y anatomías rebeldes.....	116
Conclusiones	
.....	150
Bibliografía	
.....	162

Introducción

I

El uso de las imágenes como recurso documental ha sido de vital importancia, para la construcción de un argumento potencializado sobre la historia política y social de América Latina. Tal es el caso de nuestra experiencia académica, pues hemos encontrado en los vestigios visuales, valiosos recursos que sostienen un enfoque particular de los eventos del pasado, mismos que no han sido visibilizados muchas veces no por una intrínseca voluntad de ocultamiento, al contrario, en la gran mayoría de los casos, esto se debe al pleno desconocimiento de las obras, de su valor narrativo y de su tratamiento como herramientas documentales. Este hecho, ha provocado que las imágenes fuesen relegadas a un papel meramente ilustrativo en el marco de las investigaciones. Ejemplo de ello es la obra de Jean Lartéguy *Los guerrilleros*¹, libro que recoge de manera novelada los pasos de algunos protagonistas de la historia contemporánea de América Latina, entre quienes el autor destaca a Ernesto *Che* Guevara. En el desarrollo de su texto, se integran fotografías con la finalidad de dar a conocer los rostros de aquellos personajes, así como algunos momentos y lugares específicos como lo son la Sierra Maestra de Cuba o la Nicaragua somocista. No obstante, el autor se limita a usar estos vestigios como ilustración, sin realizar un análisis a profundidad de las imágenes, dado que esta no es la intención del escritor francés, quien en consonancia con su experiencia periodística, atiende al carácter informativo de las imágenes “pero no resaltaban el alto potencial cognoscitivo que puede hallarse en ellas. [...] Ahora bien, debe dejarse claro que esta práctica puramente ilustrativa ha permitido que las imágenes permanezcan como testimonios, dando oportunidad a interpretar algunos temas.”².

No pretendemos afirmar categóricamente que la investigación desarrollada a lo largo de las próximas líneas, es pionera en el uso y lectura documental de las imágenes. Mucho menos consideramos como poco serios aquellos casos que se sirven de ellas para ilustrar su contenido. Por el contrario, lo que se busca es abonar en los estudios visuales que, al menos en el transcurso de una muy buena parte de este siglo XXI, han rendido

¹ Jean Lartéguy, *Los guerrilleros*, México, Editorial Diana, 1973.

² Enrique Camacho Navarro, “Estudios Latinoamericanos e iconología” en *Nostromo*, año 11, n° 2, otoño 2008-invierno 2009, p. 39.

frutos en su intento de acercar las teorías de la historia del arte y el análisis de lo visual, a la escritura de la historia. Al igual que la historia oral, la microhistoria, los análisis económicos, la antropología y la sociología (entre muchos otros recursos más), han dotado de herramientas el quehacer historiográfico, la lectura de los vestigios visuales debe ser y, ya es en cierta medida, considerada un recurso con validez académica, debido a que al realizar un examen profundo de sus elementos, y apoyados por documentos que sostengan la descripción, es posible generar una comprensión del pasado de manera más precisa y contundente.

Peter Burke ha sostenido que “las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo.”³ Esto debido a la capacidad que tienen los vestigios visuales de ser vehículos y evocadores de conocimiento y experiencia, misma que por otros medios sería más difícil articular. Empero, se hace necesario atender que las imágenes aun cuando implican el testimonio de una realidad particular, esta no es del todo fiable, ya que se encuentra sujeta a un sistema en el que intervienen los creadores, los distribuidores y los receptores; todos ellos las dotan de significados diferentes, y su uso en muchas ocasiones difiere a los que originalmente se tuvieron en mente. La autenticidad de la imagen depende de la subjetividad con la que fue creada, las posturas políticas de los autores, las poses elegidas por sus modelos, y los paisajes capturados son resultado de cómo la fotografía abreva de tradiciones estéticas y discursivas bien arraigadas para la demostración del poder y el *statu quo*.

En cualquier caso, la selección de los temas e incluso de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo (la fotografía) siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado, mientras que los fotógrafos más recientes no dudaron en citar o aludir a sus predecesores. La textura de la fotografía también transmite un mensaje. Por citar el ejemplo de Sarah Graham-Brown, «una foto en suave color sepia emana el aura serena de las “cosas pasadas”», mientras que la imagen en blanco y negro puede «transmitir una sensación de “cruda realidad”»⁴

Atendiendo a la potencialidad académica que representa la lectura de los elementos presentes en los vestigios visuales, es que la presente investigación de tesis hace eco de una

³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

⁴ *Ibid*, p. 27

tendencia metodológica que tanto nuestra Universidad y su Posgrado en Estudios Latinoamericanos, así como otros centros de estudio, han tenido a bien adoptar para reflexionar desde un espectro más amplio, los procesos sociales y políticos de la región. Nos referimos al estudio y análisis de la imagen, mismo que realizaremos siguiendo las pautas de la *iconología*, herramienta acuñada por Erwin Panofsky, y retomada por Peter Burke posteriormente, misma que se divide en tres niveles de lectura. El primero de ellos, corresponde a la etapa preiconográfica, que consiste en una descripción general de los objetos y situaciones presentes en el material en cuestión; posteriormente se realiza un examen iconográfico, correspondiente a un segundo nivel de lectura, el cual ayuda a definir con mayor precisión, el significado de los elementos antes descritos, es decir se reconoce qué momento o quién aparece en la escena capturada; finalmente en el tercer nivel, se llega a la interpretación iconológica la cual busca atender el “significado intrínseco” de la obra, es decir “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica.”⁵

Con esto en mente, dedicaremos nuestra atención al estudio de este “significado intrínseco”, mismo que está presente en las pinturas de Arnold Belkin, artista canadiense-mexicano quien entre 1972 y 1975 pintó la serie de cuatro lienzos titulada *La lección anual de anatomía*, esto, con la finalidad de advertir al contexto histórico, político y social que definió las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX en América Latina. Este y otros conjuntos, pintados a lo largo de poco más de tres décadas, fueron consagrados al desarrollo de un discurso estético y político, que les alejó de ser meramente productos destinados a la mercantilización del arte, convirtiéndose así, en registros plásticos que de manera consistente, poseen narrativas y denuncias de la violencia en la historia del ser humano y la región.

Se hace necesario mencionar que estas obras son resultado de la estancia del artista en la Ciudad de México, sitio al que se trasladó en 1948 buscando ampliar su conocimiento sobre el muralismo mexicano, y especializar sus estudios en artes plásticas, mismos que ya había iniciado a temprana edad en su natal Calgary. Al poco tiempo de su llegada, se inscribió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* y dos años

⁵ Peter Burke, *op. cit.*, p. 45.

después, en 1950 trabajó como ayudante de David Alfaro Siqueiros. Estas experiencias le sirvieron para integrarse al pujante ambiente cultural del país, participando como escenógrafo para diferentes obras teatrales, y siendo laureado por su trabajo en 1960. Más aún, su proximidad con artistas jóvenes como Francisco Icaza, José Luis Cuevas, Francisco Corzas y Artemio Sepúlveda, entre otros, así como por el apoyo que obtuvo de creadores consolidados como el fotógrafo *Nacho* López y el propio Siqueiros, contribuyeron en su ímpetu creativo, y para afianzar su pensamiento crítico.

Ante este brevísimo panorama biográfico del artista en cuestión (mismo que será ampliado en los capítulos posteriores), consideramos que sus obras merecen ser estudiadas de manera profunda, no solo por el tratamiento estético o su calidad de la manufactura y ejecución. Nos interesa particularmente la representación que Belkin realizó sobre las fotografías que dieron a conocer en 1967, la muerte del *Che* Guevara. Esto, sumado a la intervención narrativa que realizó de la pintura de Rembrandt *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, de 1632, la cual implica el registro de un momento trascendental en la historia cultural y política latinoamericana. La serie que será analizada, nos aporta datos que ayudan a incrementar el conocimiento de la región en un amplio espectro. No obstante, estamos conscientes de que aun cuando las imágenes elegidas para el análisis son contenedoras y vehículo de un momento y un discurso específico, por sí mismas no son evocación de una verdad absoluta, porque “el significado (de la obra) se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos.”⁶

Entendemos que los lienzos son evidencia de lo sucedido, ya que el momento fotográfico capturó la presencia del cadáver del guerrillero y por lo tanto, aporta los elementos que enriquecen la intención artística de Belkin, quien se sirvió ellos para integrar en su obra un testimonio artístico y político. Empero esa intención no puede ser demostrada si los símbolos y los discursos no son leídos y contextualizados. Por esta razón y para tener mayor precisión respecto al caso, nos ubicaremos temporalmente hablando en pleno desarrollo de la *Guerra Fría*. Si bien se sabe que este enfrentamiento no oficial entre potencias se delimita entre 1947 y 1991 es decir, desde el periodo posterior a la 2ª Guerra

⁶ John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, traducción de Coro Acarreta, 1998, p. 89.

Mundial y la desintegración de la Unión Soviética, nuestra investigación estará situada mayormente en las décadas de los años sesenta y setenta, justo cuando Belkin ya se encontraba trabajando para especializarse como muralista en México.

Este periodo constituye una importante coyuntura histórica, ya que América Latina se verá sometida a un dominio económico e ideológico norteamericano, con el fin de evitar que la URSS se hiciera de bastiones simpatizantes en su área de influencia. Promoviendo de esta manera una época de autoritarismo militar, dominada por egresados de la infame Escuela de las Américas establecida en Panamá, heredado de las intervenciones armadas de Estados Unidos a Nicaragua, República Dominicana y Guatemala. Pero, no es sino hasta 1964, cuando en Brasil se inauguran los Estados militares sudamericanos, extendiéndose a sus vecinos Argentina, Chile y Uruguay.⁷ Estos, son elementos que se encuentran presentes en las obras de Belkin, en las fotografías del célebre cubano *Korda*, quien en 1960 capturó la fotografía del *Che* más reproducida de la historia, y Freddy Alborta quien a su vez, en 1967 fotografió el cuerpo sin vida de Guevara, y en las obras que servirán como apoyo documental para nuestro análisis iconológico.

Además de la serie principal que nos ocupa, es decir *La lección anual de anatomía*, se pondrá atención a los esfuerzos realizados por Belkin entre 1966 y 1971, pues es cuando desarrolla su postura estética y política, marcada particularmente por su participación como fundador del grupo artístico *Nueva Presencia*. Este último, fue punta de lanza para él y sus correligionarios para poder intervenir en la gran discusión de la década: adoptar la abstracción para pertenecer al llamado “mundo libre” y despolitizado, o permanecer inmersos en la pintura narrativa y ser acusados de anquilosamiento, folclorismo, y peor aún, de comunistas. “Las políticas culturales de entonces, diseñadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en coordinación con la Agencia Central de Inteligencia, apoyaban al Expresionismo abstracto porque era el estilo ideal para sus actividades propagandísticas en el exterior.”⁸ Ante la imposición de mecanismos de coerción social,

⁷ Véase, Raffaele Nocera, “La Guerra Fría en América Latina” en *La Guerra Fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones internacionales*, Benedetta Calandra, Marina Franco (editoras), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, pp. 35-50.

⁸ “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970” en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. Abstractos*, Antonio E. de Pedro (Coord.), Tunja, Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016, pp. 26-27.

política y cultural, instigados en buena medida por el Departamento de Estado norteamericano a través de su agencia de inteligencia (CIA), se dedicaron a promover un arte “americano” y “autónomo”, que al mismo tiempo, reflejara la superioridad cultural y económica de Estados Unidos⁹. Los artistas de esta época, y particularmente Belkin, se vieron en la necesidad de “afirmar la obligación del artista de responder al problema social, los jóvenes humanistas de los años sesenta se alinearon con los de los veinte a la vez que rechazaron su orientación política. La elección de Orozco como inspiración orientadora, reafirmó su relación con el movimiento muralista, en tanto que a la vez se identificaron con su espíritu más anárquico e iconoclasta.”¹⁰

Por ello, es fundamental considerar los procesos de cambio estructural en todos los niveles en la región durante ambas décadas, pues de esa manera podremos observar la forma en que Belkin y otros artistas contemporáneos se enfrentaron a la disyuntiva de acceder a nuevas formas de expresión, inmersos en un clima de confrontaciones y cambios. Para tal fin, y como un elemento más en nuestro análisis, se revisarán algunos artistas sudamericanos así como sus obras, mismas que se encuentran vinculadas con la muerte de Guevara y la *Lección de anatomía* de Rembrandt. Gracias al uso de estos vestigios visuales, será posible reconocer a otras formas que dan testimonio de dichos eventos y que, al mismo tiempo, ofrecen una resistencia a la intervención estética e ideológica norteamericana, al militarismo regional y al problema de una América Latina que, lejos de la promesa del mundo libre y próspero ofrecido por el *American Way of Life*, profundizó las inequidades de dos mundos opuestos: “aquel de las clases altas, que recibieron e incorporaron a su estilo de vida todos los objetos producidos por la nueva sociedad tecnificada, y aquel de las clases marginales, que solo podían apropiarse de los desperdicios de esta sociedad.”¹¹

Consideramos que, con la lectura de estas imágenes y de sus momentos coyunturales, advertimos la afirmación de Ignacio Sosa, quien señala que, para la escritura de una nueva historiografía latinoamericana es necesario “difundir lo que se sabe, dentro y

⁹ Véase, Ana María Torres, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos” en *Cátedra de artes*, n° 14, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 81-95.

¹⁰ Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imagistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 89.

¹¹ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012, p. 40.

fuera de países individuales e incluso permear el ambiente de preguntas, consideraciones y la discusión de las respuestas historiográficas que se han ofrecido hasta ahora a las incógnitas sobre nuestro pasado.”¹² Pasado e historia que se encuentran compilados no solamente en hatos y fojas de documentos diplomáticos, sino que también están contenidos en la historia económica, las entrevistas y los relatos, la literatura y las memorias, la fotografía, la cinematografía y las artes plásticas en toda la extensión de la palabra.

II

Como ya se mencionó, la presente investigación estará dedicada al estudio de las obras de Arnold Belkin, tema que sin embargo no es ajeno a nosotros, ya que la propuesta para este trabajo surgió de un análisis previo dedicado particularmente a una obra mural de Belkin. La lectura iconológica realizada en aquella ocasión se aplicó a *Los Prometeos*, pintura develada en 1987¹³, y que fue hecha en coordinación entre los gobiernos mexicano y sandinista. La obra se encuentra en el Palacio Nacional de Managua, Nicaragua, y nuestro interés por revisar ese vestigio visual se debió a la construcción narrativa del artista sobre la historia de México y Nicaragua. Sobre todo, llamó a nuestra atención la reflexión estética y política en torno a Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino.

La disección artística de ambos personajes, así como el hilván de los fragmentos de la historia latinoamericana que Belkin recogió en su mural, dio la oportunidad de estudiar, por un lado, las relaciones bilaterales entre ambos países durante el periodo posrevolucionario de la nación centroamericana. En segunda instancia, es posible advertir una suerte de parentesco respecto a la construcción de los símbolos contestatarios, y de su uso para el desarrollo de un ideario político. Al revisar el acervo para aquella investigación, el autor abrió la puerta hacia un panorama de interpretación de gran riqueza y valor, sobre los procesos históricos y culturales de América Latina. Nos encontramos con antecedentes trascendentales, obras y relaciones personales que apuntalaron la fijación del artista con un arte comprometido social y políticamente hablando.

¹² Ignacio Sosa, Brian Connaughton (Coordinadores), “Introducción”, en *Historiografía latinoamericana contemporánea*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1999, p. 30.

¹³ Véase Jorge Alejandro Cruz Domínguez, *Imágenes revolucionarias. Zapata y Sandino interpretados por Arnold Belkin*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2014.

Entre los materiales ubicados se destacan las colecciones *Batallas históricas*, *Muertes históricas* y *Pinturas épicas y narrativas*. Los tres ejercicios plásticos y narrativos, aglutinan un desarrollo estético, consagrado a la constitución de un testimonio sobre los procesos políticos y sociales de América Latina, los conflictos armados del tercer mundo y las luchas de los grupos marginados dentro del capitalismo. Pero de todos los temas, destaca su interés manifiesto por re-imaginar los hechos históricos que legaron un imaginario trascendental para la consolidación de las identidades nacionales en el transcurso del siglo XX.

En ese sentido, la serie *La lección anual de anatomía* responde a una época de violencia armada, de represión política y de transformaciones sociales que, en teoría, con la muerte de Ernesto *Che* Guevara en 1967 debería haberse terminado, o cuando menos, ralentizado. Sin embargo el ambiente artístico y cultural que se manifestó en los años sesenta y setenta demuestra que, lejos de la desmovilización, los actores sociales incrementaron sus actividades, exhibiendo su inconformidad mediante la creación de piezas que evocan la lucha política de personajes como Augusto Sandino, Salvador Allende y el propio Guevara de la Serna. En el caso de Belkin:

sus preocupaciones por el destino del hombre le hacen tomar el tema de la muerte de Marat y del Ché Guevara [sic], dos revolucionarios que vieron truncada su vida en plena efervescencia de su pensamiento y praxis política. [...] (el artista) se inspira en la iconografía de obras maestras de la historia de la pintura y recurre a formas modernas, impregnadas de la sensibilidad artística de nuestro tiempo que aluden a la actual mecanización del hombre.”¹⁴

Así, nos encontramos ante un registro estético, preocupado por la situación imperante en su medio. Por ello reconocemos que el estudio de sus obras, posibilita acudir a testimonios olvidados no por el intrínseco objetivo del ocultamiento, sino más concretamente, por un olvido involuntario y por una falta de tratamiento más profundo a los casos expuestos en sus obras.

¹⁴ Fernando Gamboa, en *Catálogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975, p. 3.

Sobre Belkin, no podemos hablar de un olvido propiamente hablando, en cambio se puede señalar un tratamiento parcial que no había sido más profundo hasta fechas recientes. Sabemos, gracias a nuestra búsqueda documental, que no desarrollamos la primera investigación avocada a examinar sus obras. Sin embargo, se puede asegurar que la lectura iconológica propuesta para la serie elegida, es el primer acercamiento académico dedicado a las causas y al ambiente cultural de su época; pero sobre todo a la interpretación del discurso impreso en las pinturas del conjunto. Esta investigación se sostiene gracias a los esfuerzos de otros autores, siendo el propio artista canadiense-mexicano quien proporcionó mucha información sobre esos y otros lienzos, pues gran parte de sus experiencias y bitácoras están publicadas en su libro recopilatorio: *Contra la amnesia*¹⁵ donde encontramos, entre otras cosas, artículos y cartas recopiladas en el transcurso de su vida profesional.

Así mismo, encontramos en la monumental obra de Shifra Goldman *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*¹⁶, una lectura muy completa sobre el espectro artístico e histórico que forjó el carácter artístico de Belkin y sus contemporáneos. Además, cabe mencionar el texto de Andrés de Luna en la colección *Los creadores y las artes*¹⁷, mismo que es un magnífico estudio analítico. Finalmente, es preciso apuntar al libro *33 años de creación artística*¹⁸, obra que representa una lectura importante para el quehacer belkiniano, pues, sus autores dedican una lectura monográfica, aunque breve, de la obra del artista. En ella participan los nombrados anteriormente, además de la investigadora Berta Taracena y el director teatral Luis de Tavira, entre otros.

Existen algunos textos más que versan sobre el desarrollo estético del artista, como es el libro de Nadia Ugalde, *La imagen como metáfora*¹⁹ y el catálogo *Arnold Belkin. Obra*

¹⁵ Arnold Belkin, *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986.

¹⁶ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989.

¹⁷ Andrés de Luna, *Arnold Belkin*, Serie Los creadores y las artes, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987.

¹⁸ *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

¹⁹ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

*mural 1950-1990*²⁰. Este último contiene un texto recopilatorio muy breve escrito por el ya citado Andrés de Luna. Sumado a todo ello, Raquel Tibol²¹ realizó una nota que fue publicada por la *Revista Proceso* en 1998. También en línea puede encontrarse información biográfica en portales diversos, pero destacan el texto de María Helena Noval²² y uno más de Fernando Saldaña²³. En general, una buena parte de los trabajos hasta aquí listados son trabajos en extenso, los cuales hacen una revisión de las obras sin detenerse en casos específicos, sin embargo arrojan información muy importante sobre las narrativas construidas por el artista.

Recientemente, se publicó la investigación de Dina Comisarenco, quien realizó un estudio del mural *Tlatelolco, lugar del sacrificio de 1989*.²⁴ La autora hace una revisión del recorrido plástico del artista, el cual le sirve para identificar el discurso simbólico y político de una obra que representa tres momentos trágicos en la historia de la Ciudad de México, el primero de ellos versa sobre la conquista hispánica, el segundo es la masacre estudiantil de 1968, y finalmente el terremoto de septiembre de 1985.

Como se mencionó anteriormente, los recursos documentales que han sido consultados, en su mayoría se limitan a generar una retrospectiva biográfica del autor, lo cual sin embargo, es muy valioso para nuestra labor ya que nos han proporcionado datos específicos sobre ciertos momentos en la vida del artista, los cuales nos ayudan a situar su obra en una época particular. Por otro lado, las lecturas de Goldman, De Luna y Comisarenco, son consistentes esfuerzos analíticos que suman en el estudio de las obras de Belkin, así como de su ambiente político y cultural. Por esta razón, lo que pretendemos con nuestro estudio es abonar al conocimiento de la obra del artista, pero además, al situar sus

²⁰ *Arnold Belkin. Obra mural 1950-1990*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Estado de México, 1991.

²¹ Raquel Tibol, “Canadá Asume a Arnold Belkin” en *Revista Proceso*, 16 de mayo de 1998. Consultado en línea, 25/10/2018. <https://www.proceso.com.mx/178128/canada-asume-a-arnold-belkin>

²² María Helena Noval, *Arnold Belkin y Emiliano Zapata: los zapatas de Belkin*, consultado en línea <https://novalmariahelena.blogspot.com/2010/04/arnold-belkin-y-emiliano-zapata-los.html>

²³ Fernando Saldaña Benítez, *Arnold Belkin (1930-1992): la función social del arte*, consultado en línea <http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2015/08/arnold-belkin-1930-1992-la-funcion.html>

²⁴ Dina Comisarenco “La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, Tlatelolco, lugar del sacrificio (1989)” en *Reflexiones marginales*, consultado en línea 26/10/2018. <http://reflexionemarginales.com/3.0/la-memoria-como-forma-de-resistencia-en-el-mural-de-arnold-belkin-tlatelolco-lugar-del-sacrificio-1989/>

trabajos como respuesta y consecuencia de la historia social, política y cultural de América Latina, será posible revisar las convulsiones de medio siglo en el continente.

III

De la vasta producción artística de Belkin, por dos razones hemos elegido solamente un grupo de cuatro imágenes para esta investigación. La primera de ellas se debe a la magnitud y cantidad de trabajos realizados por el autor. Es imposible abarcar más de treinta años de producción, no solo por su número exorbitante, sobre todo por la gran cantidad de temas tratados en ellas. Así como sus lienzos nos acercan a la crudeza de la violencia desmedida, también nos hace partícipes del ejercicio que conjugó la fotografía de Rafael Doniz, con los poemarios de Mario Benedetti, mismos que finalmente fueron sintetizados en la traslación estética realizada por Belkin. Por esa razón, nos concretamos en atender las obras que tienen un discurso testimonial y político, mismo que nos lleva a la segunda instancia de nuestra selección y que será explicado a continuación.

Las colecciones *Muertes históricas*, *Batallas históricas* y *Pinturas épicas y narrativas*, recogen las obras realizadas entre 1968 y 1982. Éstas hacen un recorrido histórico que va de la Revolución francesa a los asesinatos de Emiliano Zapata en 1919, Augusto C. Sandino en 1934, Rubén Jaramillo en 1962, Lucio Cabañas en 1974, y la muerte de Guevara en 1967; de la masacre del poblado vietnamita My Lai en 1968, al golpe en Chile de 1973 y la victoria del FSLN en 1979. Como se puede observar de una forma muy sintetizada, los temas son muy variados y constituyen diferentes momentos históricos que necesitan una investigación particular, por ello nos decantamos por las cuatro obras contenidas en *La lección anual de anatomía*, serie que se desprende de la colección *Muertes históricas*. Incluso atender la lectura de toda esta colección constituye un esfuerzo mayúsculo, ya que en su totalidad son 18 las obras que la componen. Sumado a ello se debe mencionar que, no contamos con la totalidad de las 16 reproducciones de la serie *Marat*, por lo cual atender a todo su contenido no es posible y resultaría en una lectura parcial.

Además del factor cuantitativo, se optó por la *Lección anual de anatomía* porque narrativamente, ofrece un momento importante para la construcción de los imaginarios políticos latinoamericanos, pues la muerte de Ernesto Guevara de la Serna, concentró el debate entre la continuidad de un ícono o la desaparición de un ideal colectivo. Así, Belkin

reinterpretó el episodio en el cual el *Che*, durante una incursión armada en la sierra boliviana en 1967, fue capturado herido por una tropa militar boliviana. Posteriormente se le trasladó al poblado de Vallegrande, donde fue acribillado estando preso, para luego ser presentado ante la prensa como un caído en acción. Fue en esa ocasión que el reportero gráfico Freddy Alborta²⁵, mediante su trabajo fotográfico, inauguró un fenómeno de trascendencia ideológica representada por el comandante abatido.

En conjunto, los trabajos de Belkin contienen una narrativa pictórica por medio de la cual, el guerrillero trasciende la muerte del cuerpo, y se inmortaliza en la historia convirtiéndose en un ejemplo a seguir, en un mártir de las causas sociales de una América Latina bajo asedio. “El guerrillero se convierte en mártir de sus ideales revolucionarios. Esa toma circulará por casi todo el orbe, es la enseñanza del poder a los que rompieron el diálogo de la sumisión y lo desafiaron. Belkin traspone el espacio rembrandtiano y lo emplea como un dispositivo capaz de contener una carga subversiva.”²⁶

Inmerso en un clima donde el militarismo y los ímpetus dictatoriales dominaron la política latinoamericana, Belkin convierte sus obras en un llamado de atención para los artistas e intelectuales de su tiempo, a quienes insta a sumarse a un ejercicio estético y político que se proponga generar un cambio en las doctrinas sociales de su época. Por ello, la disección simbólica a la que es sometido el *Che* en la serie, se manifiesta como un ejemplo de las atrocidades cometidas por los gobiernos militares sudamericanos, en contra de los llamados “enemigos internos”, quienes usaron medidas “asépticas” para la eliminación del cáncer y el peligro comunista que se cernía contra la salud de los estados.²⁷ Es un momento histórico en el cual, “el ejército se compromete como cuerpo, esgrimiendo una justificación ideológica que hace predominar la «seguridad» sobre la libertad. Y es el

²⁵Freddy Alborta Trigo (1932-2005), fue un fotógrafo boliviano que se desempeñó entre otras cosas, como corresponsal de las agencias United Press International y Associated Press, así como para los diarios nacionales Presencia, Última Hora y Jornada. Además se desempeñó como fotógrafo oficial del presidente Víctor Paz Estenssoro entre 1952 y 1964. Sin embargo es mayormente reconocido por las fotografías hechas al cadáver de Ernesto *Che* Guevara en octubre de 1967. Para mayores datos, véase, “Freddy Alborta”, en <http://www.cadadiaunfotografo.com/2018/03/freddy-alborta.html>

²⁶ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. p. 20.

²⁷ Véase, Francisco Leal Buitrago, “La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur” en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, núm 15, junio 2003, Universidad de los Andes pp. 74-87, y Edgar de Jesús Velásquez Rivera, “Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional” en *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, [S.l.], n. 27, ene. 2002. ISSN 2448-5799. Disponible en: <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1723>.

ejército quien determina, no sólo cuál es la opción a escoger, sino también cuándo y cómo está comprometida la estabilidad nacional. El país se convierte, a partir de entonces, en una zona ocupada, y todo ciudadano es sospechoso.”²⁸

Los aspectos aquí descritos serán desplegados con mayor atención en líneas posteriores, empero, es nuestro interés señalarlos desde este momento ya que es importante establecer, que su estudio nos ofrece una forma de expresar la crítica y la denuncia mediante el uso de recursos estéticos y narrativos. Nos permite acercarnos a puntos de vista que han pasado desapercibidos para la historiografía pues en palabras de Peter Burke “al situarnos frente a la imagen nos situamos «frente a la historia».”²⁹ Ante esta premisa, reafirmamos la idea de que “toda imagen es mucho más que un recuerdo, va más allá de una anécdota breve. Es una entrada a un mundo más amplio, lleno de características sociales e históricas que no siempre pueden ser documentadas a través de otros medios”³⁰, creemos pertinente la lectura e interpretación de los testimonios visuales creados por Arnold Belkin, mismos que favorecerán la escritura sobre algunos capítulos de nuestra historia.

Cabe señalar que aunque la lectura iconológica está centrada en la obra de Arnold Belkin, será necesario atender a la figura de Ernesto *Che* Guevara, pues el surgimiento y rescate de los diferentes íconos revolucionarios surgidos durante la *Guerra Fría*, obedeció a que “la revolución a la que aspiraban los distintos grupos insurreccionales significó no sólo una ampliación en el espectro de quienes participaban activamente en el proceso de dirigir la sociedad, sino también una práctica política que permitió a los individuos hacerse conscientes de su poder y les procuró instrumentos para conservarlo.”³¹ Por ello, es ilustrativa la manera en que las efigies de los líderes revolucionarios fueron usadas para la propaganda oficial, pero, resaltamos que fue gracias al esteticismo con el que se abordaron sus mensajes, que se alcanzó el éxito y la permanencia que se mantiene hasta nuestros días.

²⁸ Nelson Martínez Díaz, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, colección Biblioteca de historia, 1986, p. 221.

²⁹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 17.

³⁰ Enrique Camacho Navarro, “Estudios Latinoamericanos e iconología” en *Nostramo*, año 11, n° 2, otoño 2008-invierno 2009, p. 38.

³¹ Ignacio Sosa, “Presentación”, en *Insurrección y democracia en el Circuncaribe*, Ignacio Sosa (Coord.), México, UNAM/CCyDEL, 1998, p. 34.

Las revoluciones de la segunda mitad del siglo XX ofrecieron un modelo paradigmático para la construcción de íconos políticos. La labor de los reporteros gráficos fue de gran importancia ya que sus imágenes fueron aprovechadas para una “«teatralización de la vida», los dramas masivos ideados por artistas más que por políticos, trataron de eliminar las diferencias entre actores y espectadores, y entre producción y recepción de propaganda.”³² Ejemplo de ello son las fotografías que realizó en 1957 Enrique Meneses en la Sierra Maestra cubana, sus fotografías impusieron el rasgo identitario del M26-7, los rostros barbados y los uniformes verde olivo surgieron como símbolos de la insurrección, pero sobre todo, fueron sus líderes Fidel Castro, Ernesto Guevara y Camilo Cienfuegos quienes fueron ungidos con un halo de justicia y misticismo dentro del panteón revolucionario. Casos como el de este fotógrafo español, pero sobre todo los de Alberto Díaz Korda³³, Freddy Alborta y Marc Hutten³⁴ nos interesan particularmente, ya que es gracias a ellos que la imagen de Guevara se enarboló tanto en vida, como en su muerte, por ello atenderemos en nuestra lectura los vestigios fotográficos que sirvieron a Belkin para su intervención estética.

Por supuesto, la investigación no puede estar completa sin el apoyo de los recursos documentales, mismos que darán solidez estructural a los argumentos por medio de los cuales las descripciones de las imágenes se sostienen. Para esta finalidad, consideramos sumamente importante atender a la información contenida en las seis revistas-cartel, publicadas por el grupo *Nueva Presencia* y que sirvieron como un órgano de difusión para las obras artísticas de sus agremiados, pero sobre todo, para dar a conocer las posturas ideológicas del grupo. Este fue un proyecto del que Belkin participó activamente, y además de ser miembro fundador, fungió también como uno de sus principales promotores. Si bien la revisión de estos ejemplares es de gran importancia, son los dos primeros números los

³² Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 78.

³³ Alberto Díaz Gutiérrez Korda (1928-2001), fue un fotógrafo cubano conocido por ser el autor de la célebre fotografía *Guerrillero heroico* que le hiciera a Ernesto Che Guevara en 1960. Sin embargo sus trabajos no se limitan a esta imagen, ya que su registro va desde las fotografías de moda con las que iniciara su carrera, hasta aquellas que hiciera en la Sierra Maestra de Cuba, acompañando al M-26-7. Para mayores datos, véase <http://www.cadadiaunfotografo.com/search?q=korda>

³⁴ Marek de Hutten Czapski, mejor conocido como Marc Hutten (1930-2012), fue un fotógrafo francés que trabajó para la agencia de noticias AFP. En su labor como corresponsal, se trasladó a Bolivia en 1967 para cubrir la noticia de la muerte de Ernesto Che Guevara, sus imágenes se distinguen por ser las únicas fotografías a color de aquel día. Véase, <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/03/20/fallece-periodista-marc-hutten-que-inmortalizo-al-che-en-su-lecho-de-muerte.shtml>

que nos interesan particularmente, ya que es en ellos donde el artista da visos de una tendencia política contundente y transgresora. Es ahí donde se forja gran parte de la ideología que el autor fue desarrollando a lo largo de su carrera, y que culmina con el pensamiento crítico vertido en sus obras, sus cartas, memorias y artículos de opinión publicados en la recopilación que el propio Belkin dio a conocer en 1986³⁵, mismos que serán revisados para un mayor escrutinio de la serie.

De esta manera, suscribimos el consejo de Peter Burke, quien manifiesta: “todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor.”³⁶ Afirmación que se aplica a todos los productos y creadores que han sido utilizados en este trabajo. Por ello, es pertinente señalar que, si bien muchas de las obras fueron utilizadas con fines propagandísticos, las creadas por Belkin se separan de esta motivación. Son ante todo un legítimo intento por consolidar su trabajo como evidencia de un hecho. Aunque es clara la postura de simpatía que el autor manifiesta hacia sus personajes, los suyos, son ejercicios estéticos que invitan a la reflexión de todo aquello que nos conforma como seres humanos. Por ello el tratamiento que hacemos de las obras es la del testimonio, porque no podemos hablar de una realidad concreta o de una verdad contundente. Al contrario, somos testigos de muchas y muy variadas, pero nos encontramos frente a la realidad que ha expuesto un creador, es un vestigio intervenido por su opinión, misma que nos conmina a interpretarla, y decidir cuál será la forma más adecuada para transformar nuestro contexto político, social y cultural.

Así, tenemos que la serie *La lección anual de anatomía* de Arnold Belkin, es un testimonio valioso de rescatar, ya que no solo nos proporciona la oportunidad de comprender la forma en que el autor vivió un tiempo y sus hechos históricos, sino que además, abre la discusión sobre procesos más amplios que siguen repercutiendo en la actualidad. El artista hizo uso de su experiencia como escenógrafo teatral para montar dentro de sus obras un tablado donde Ernesto *Che* Guevara participa como el “mejor actor de reparto”, flanqueado por un gran elenco de fotógrafos, pintores, críticos, curadores, editores, políticos, promotores, distribuidores, académicos y demás sujetos que participaron en el gran escenario que representó la segunda mitad del siglo XX en la historia de América

³⁵ Véase, Arnold Belkin, Arnold Belkin, *Contra la amnesia...*, op. cit.

³⁶ Burke, op. cit., p. 22.

Latina. No es casualidad el lenguaje metafórico pues este mismo se verá reflejado en el desarrollo de la investigación, gracias a la total convicción del artista por escenificar un ambiente de deterioro y violencia, de crisis y revolución, pero sobre todo de la búsqueda de una respuesta a los problemas que aquejan a la humanidad y a la región, causados por un *status quo* beligerante, represor y tiránico.

Pretendemos entablar un diálogo y una interpretación más profunda de las obras de Arnold Belkin, las cuales nos ofrecen un espacio de reflexión histórica. El objetivo en particular que se persigue con este análisis, es estudiar el trabajo de un artista con una consciencia humanística y social, para así mostrar su valioso punto de vista sobre los problemas que aquejan a la humanidad, y específicamente a nuestra región. Pero en general pretendemos con nuestra lectura ofrecer un conjunto de materiales que contribuyan a comprender los imaginarios y sus construcciones, atravesados por el discurso político y social que se ven condensados en las manifestaciones artísticas y culturales, ya que estos son vehículos adecuados para condensar y transmitir las necesidades, denuncias o aspiraciones de una generación o grupo.

Dicho lo cual, queden estas líneas como un esfuerzo de apertura a un trabajo que, *in extenso*, tiene como propósito ligar diferentes líneas de contacto con el trabajo de Belkin, el cual sin duda, es recipiente de la inquietud generalizada en medio de una época de conflictos y transformaciones, mismos que están reunidos en los capítulos posteriores.

Capítulo 1 Arnold Belkin: instrucción y desarrollo estético y político.

El 9 de diciembre de 1930, en la ciudad de Calgary, Canadá, nació Arnold Belkin, producto de la unión entre Samuel Belkin, ruso simpatizante de las políticas de izquierda e importante miembro de la comunidad judía canadiense, y Rose Greenberg, una inglesa de clase media quien fue la responsable inculcar en su hijo Arnold, el gusto por las bellas artes. Tras su paso juvenil por la Vancouver School of Art de 1944 a 1945, a los 14 años ganó un concurso de pintura convocado por la Labor Arts Guild con la obra titulada *Workers on a Streetcar*³⁷ (Fig. 1)³⁸, haciendo patente desde entonces, su interés por atender dentro de sus trabajos los motivos sociales³⁹.

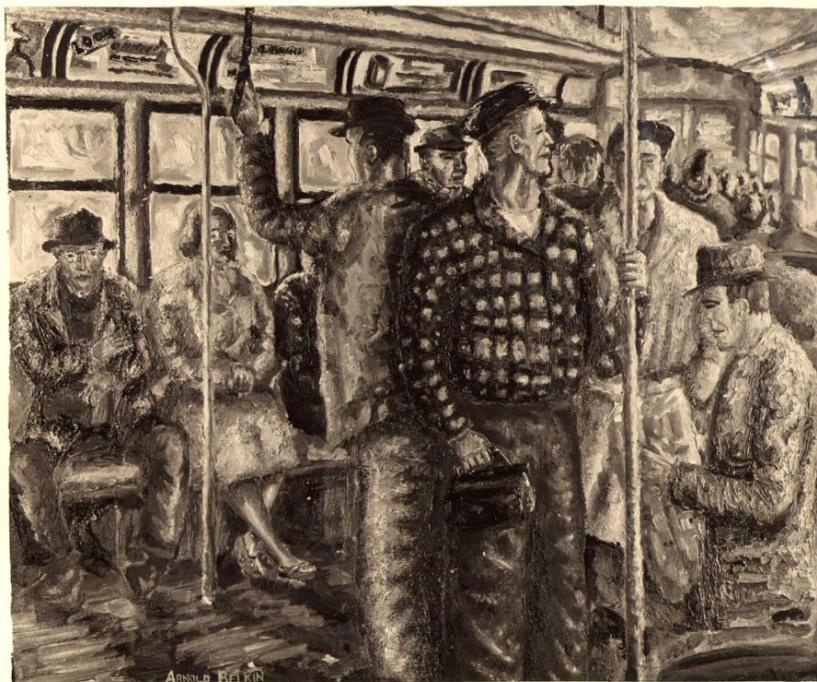


Figura 1, Arnold Belkin, *Workers on a Streetcar*.

³⁷ Información obtenida de la página electrónica de Ro Gallery http://rogallery.com/Belkin_Arnold/belkin-biography.html fecha de revisión 07/06/2018

³⁸ Fotografía tomada del archivo del artista, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

³⁹ A la fecha no se pueden encontrar imágenes de la pieza en sitios electrónicos. Cabe la posibilidad de que la obra original, se encuentre destruida pero se ha constatado su existencia en algunas páginas electrónicas que muestran la biografía del artista (específicamente en el sitio de Ro Gallery citado en el punto anterior). Se puede especular que aún se encuentra en los archivos de la Labor Arts Guild pero el acceso a los registros de la institución se encuentra restringido. La imagen aquí presentada es una copia fotográfica obtenida en el archivo personal del artista.

Luego de ello, cursó estudios en la Banff Art School, de 1947 a 1948, año este último, crucial para su inquietud estética pues gracias a la revista *Time* tuvo un primer acercamiento con el trabajo de los grandes muralistas mexicanos, principalmente con el de Diego Rivera. Este hecho, y su insatisfacción por el estilo costumbrista manejado los años cuarenta en su natal Canadá, se convirtió en el detonante que decidió su traslado a la Ciudad de México para acercarse a esta corriente creativa. Así, a los 18 años llega a la cuenca del Valle de México en 1948, un momento de auge para la modernización mexicana y de basta riqueza cultural. Por una parte, la capital se llenaba de arterias viales y conjuntos habitacionales; por otro lado el país veía asombrado los nuevos descubrimientos antropológicos, y la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de México comenzaba a trazarse en las inmediaciones del Pedregal de San Ángel, al sur de la Ciudad de México. Las nuevas obras de Orozco, Rivera y Siqueiros recibían las últimas pinceladas y un fulgurante y recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura veía la luz.

La llegada de Belkin a México ocurrió en medio del régimen presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), mismo que contrastó diametralmente entre las políticas de combate al analfabetismo y de riqueza cultural, con el ataque que el mandatario dirigió hacia los trabajadores y obreros mexicanos por medio de la represión de huelgas y manifestaciones, haciendo uso del ejército y las fuerzas policiales. La ambigüedad, así como los contrastes políticos, económicos, sociales y culturales entre muchos otros acontecimientos mexicanos, fueron parte del contexto que terminó por intrigar a Belkin quien, de acuerdo con la especialista Nadia Ugalde “siente gran inquietud por conocer ese nuevo y desconocido país al que ha llegado, tan ajeno y distante a su patria natal.”⁴⁰ Al poco tiempo, ingresa a la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda* del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde recibió clases de Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero y Andrés Sánchez Flores y se integró al Taller de Ensayo de Materiales y Plásticos impartido por José L. Gutiérrez. Para 1950 se desempeñó como ayudante de David Alfaro Siqueiros en el mural *Patricios y patricidas* en la Ex-aduana de Santo Domingo, y en las obras sobre Cuauhtémoc situadas en el Palacio de Bellas Artes⁴¹. Entre 1951 y 1960 se acercó a la

⁴⁰ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 7.

⁴¹ “Cronología biográfica” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 137.

danza y el teatro, colaborando en distintas puestas en escena como diseñador de vestuario y de escenografías. Trabajó para coreógrafos y directores como Xavier Francis, Guillermina Bravo, Seki Sano, Luis de Tavira y Héctor Mendoza. Bajo la dirección de este último, Belkin se hizo acreedor en 1960, del premio por la mejor escenografía de la Asociación de Críticos Teatrales por la obra *Terror y miserias del III Reich* de Bertolt Brecht, al tiempo que se desempeñaba como profesor de técnicas murales en la Universidad Panamericana desde 1956 y en 1960, se unió al taller que impartió el artista colombiano Guillermo Silva Santamaría donde conocerá, entre otros, a Francisco Icaza y Leonel Góngora, quienes serán parte de su núcleo más cercano en años venideros.

Durante esta etapa, hace gala de técnica y determinación, poniendo en práctica las enseñanzas de Siqueiros y su gusto particular por Orozco, lo cual, se reflejará en el interés por mostrar el drama y el espíritu de lucha de la humanidad que le hace frente a la modernidad y las crisis. Muestra de ello es su primera incursión individual a gran escala en una pared⁴²: el mural *Todos somos culpables* (Fig. 2)⁴³, que realizó entre 1959 y 1961 en la penitenciaría de Santa Marta Acatitla del Distrito Federal, obra que fue borrada tiempo después por el general Antolín (sujeto a quien Andrés de Luna califica como un ejemplo más de las *bestezuelas* inconscientes, destructoras de la riqueza artística en el país)⁴⁴ a pesar del común acuerdo que existió entre el director original, Florentino Ibarra Chaires y el propio artista para su realización y mantenimiento.

En este primer ejercicio se pueden notar varios aspectos a destacar, los cuales serán una constante en el desarrollo de su obra, de los cuales sobresale su aprendizaje teatral para la elaboración de guiones narrativos, mismos que tienen como función, dirigir tanto el contenido, como la ubicación de los trazos. Todo esto, se vio complementado por la exhaustiva labor de recopilación documental, el abocetado y finalmente, la integración estética con el entorno arquitectónico en el que montó sus obras. Por ello, luego de saber la

⁴² Cabe destacar aquí que en 1950 Belkin realizó una obra mural titulada *El Pueblo no quiere la guerra* que sirvió como requisito para su conclusión de estudios en el IPN. En 1959 realizó el mural *El levantamiento del ghetto de Varsovia* el cual se encuentra actualmente en Canadá; a pesar de estos datos, se puede considerar a *Todos somos culpables* como su primer obra oficial ya que la primera mencionada fue destruida y la segunda es un trabajo de carácter móvil. Así mismo el trabajo de la correccional se llevó a cabo por comisión.

⁴³ La figura 2 y su detalle son tomadas del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

⁴⁴ Cfr. Andrés de Luna, "Belkin: entre la Utopía y la Historia" en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

noticia de la destrucción del mural, Belkin calificó como deprimente el contexto general del espacio penitenciario:

no sólo fue destruido el mural sino todo el espacio arquitectónico. [...] El proyecto original de Ramón Marcos, quien en ese tiempo era director de la Escuela de Arquitectura de la UNAM, consistía en emplear para una prisión de máxima seguridad un mínimo de rejas, muros y torres de vigilancia, y dotarlos de talleres, escuela, teatro y campos de cultivo, para lograr uno de los primeros y más avanzados centros de rehabilitación. Su planteamiento estético era que el mismo entorno, el juego de espacios y elementos de la arquitectura, realizados con armonía y belleza, podía contribuir a la rehabilitación espiritual, ir más allá de la mera funcionalidad del edificio.⁴⁵

Siguiendo la idea del arquitecto, Belkin se propuso generar un espacio de reflexión *multipropositiva*. Por una parte buscó integrar la dinámica y la experiencia de los reos a lo largo del proceso judicial, hasta su llegada al penal; al mismo tiempo, generó una experiencia estética mediante la cual, tanto presos como familiares, custodios y la sociedad mexicana en general, se vieran reflejados en un problema de integración humana. El mural, fue una alegoría de la vida contemporánea donde los miembros de una sociedad son sometidos a una serie de pautas y normas que les estigmatizan, califican y degradan; el criminal es visto desde esta perspectiva “como un rebelde que se asila en los actos antisociales porque no puede canalizar su rebeldía.”⁴⁶ La propuesta del artista invocó así, el conflicto imperante no sólo en México, sino en todas las comunidades que han sido progresivamente marginadas por el avance deshumanizado de la modernidad, una etapa social descrita por Belkin en la bitácora de su mural de la siguiente forma:

*El espectáculo que se nos presenta hoy,
es desolador: vivimos en el siglo de la
tecnocracia.*

*El materialismo nos ahoga por todas
partes; la lucha de clases, la sangre bur-
guesa, el odio proletario.*

⁴⁵ Arnold Belkin, “Un mural destruido” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 202.

⁴⁶ Shifra Goldman, “Belkin, Icaza, Cuevas: génesis artística del interiorismo” en *Pintura contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 125.

...El desprecio por todo lo que no significa valor económico engendra la decadencia de que hablamos, la decadencia que vivimos.

*La sobrevaloración que el hombre tiene de sí mismo; la pérdida de la dignidad humana, han traído la corrupción social y la degeneración moral en que vivimos.*⁴⁷

Todos somos culpables porque participamos de una dinámica de explotación y criminalización del otro, hemos dejado de ser humanos para justificar la indiferencia, la corrupción y la violencia para transformarnos en simples productores materiales, en favor de la explotación de los recursos y las personas: “El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien.”⁴⁸ La obra en sí misma expresó la potencia liberadora de una sociedad consciente de sus derechos y obligaciones como ciudadanos, así mismo representó la idea de que el espíritu humano no puede ser aprisionado.

⁴⁷ Arnold Belkin, “Bitácora del mural *Todos somos culpables*” en *Contra la amnesia, op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, p. 18.



Figura 2, Arnold Belkin, *Todos somos culpables*, 1961.



Detalle *Todos somos culpables*.

Durante los años sesenta, Belkin experimenta con una paleta de colores más básica y primitivista, estrategia que fue utilizada por otros autores mexicanos como José Luis Cuevas o Rufino Tamayo; sin embargo la inclinación del artista canadiense siguió especialmente los pasos de José Clemente Orozco, al pintor italiano Rico Lebrún⁴⁹ (Fig. 3)⁵⁰ y al norteamericano Leonard Baskin (Fig. 4)⁵¹. En este periodo para su enfoque en la figura humana acude a su experiencia y admiración por la danza y el teatro, pero sobre todo acude al estudio sobre el humanista y anatomista belga Andreas Vesalius⁵² quien, en su libro *De humani corporis fabrica* (Fig. 5⁵³ y Fig. 6⁵⁴) muestra su análisis del cuerpo humano tras diseccionarlo. La intención de Belkin es la misma que la del maestro flamenco, maravillarse de la figura humana y aprehenderla de modo tal, que se pueda plasmar en toda su dimensión terrenal y dramática. El uso de los llamados colores primitivos (blanco, negro y ocre) sirvieron como medio para representar a “los amantes, los justos y los profetas”⁵⁵, referentes de su herencia judía, la cual lo invita a expresar con desgarrador compromiso político y social las injusticias cometidas por los nazis, conmemorar la vida de los japoneses de Hiroshima y a todos aquellos que son perseguidos por la incongruencia y la violencia.

⁴⁹ Federico Lebrún fue pintor, escultor y muralista, nacido en Italia (1900-1964), artista plástico que expone en sus obras el dramatismo de la deshumanización social y de la ceguera histórica que produce violencia y tragedia. En su trabajo pictórico se destacan las figuras humanas contrahechas, oscuras y en evidente estado de sufrimiento, con la intención de rememorar y orar por el dolor ajeno. Información obtenida de http://www.sullivangoss.com/rico_Lebrun/ consultada 12/10/2018

⁵⁰ La figura 3, aparece en el libro *Drawings for Dante's Inferno by Rico Lebrun*, bajo el título “Canto XXV-Circle Eight. Bolgia of the thieves; their penence was to be changed from humans into snakes.” Consultado en línea 25/05/2017 <http://liblamp.uwm.edu/omeka/SPC2/exhibits/show/classictext/dante/lebrun>

⁵¹ Figura consultada en línea en el catálogo del Museum of Modern Art (MOMA), <https://www.moma.org/collection/works/67168>

⁵² Anatomista del siglo XVI quien en pleno Renacimiento se aventuró a renovar los conocimientos sobre el funcionamiento del cuerpo humano. Para mayor referencia véase José Antonio Rojas, *El visionario de la anatomía: Andreas Vesalius*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Pangea Editores, 1991.

⁵³ Figura obtenida del libro digitalizado por The Warnock Library. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Palo Alto, California, Octavo Corp., 2001. <https://www.worldcat.org/title/de-humani-corporis-fabrica-basel-1543-the-warnock-library-on-the-fabric-of-the-human-body/oclc/830660997>

⁵⁴ Figura obtenida de la revista-cartel *Nueva Presencia. El hombre en el arte de nuestro tiempo*, número 5, septiembre, 1963. Colección personal.

⁵⁵ Arnold Belkin citado por Shifra M. Goldman en su ensayo “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 50.

Figura 3, Rico Lebrun,
Canto XXV Circle eight,
1963.



Figura 4, Leonard
Baskin, *The Strabismic
Jew*, 1953.

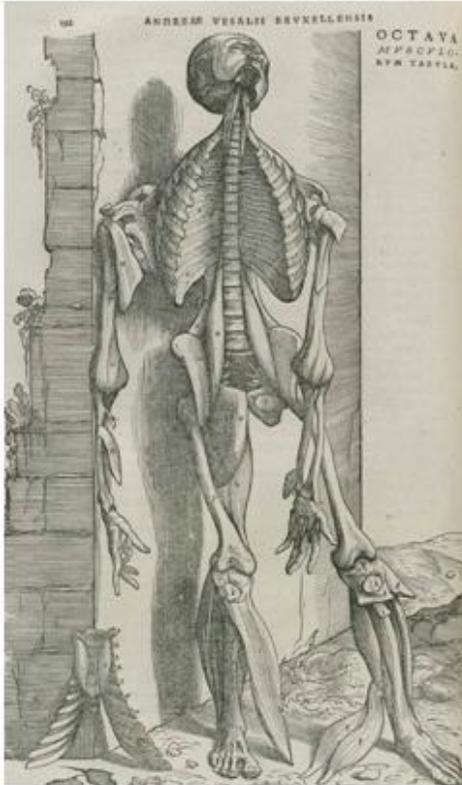


Figura 5, Andreas Vesalius,
Octava Muscivorum Tabula,
De humani corporis fabrica,
1543.

Figura 6, Arnold Belkin,
*Dibujo según una figura de
Vesalius*, 1973

En el conjunto de obras titulada *Seres terrestres* (fig.7)⁵⁶, deja de lado sus intenciones narrativas, para dar paso a una formulación estética cuasi-abstraccionista, no con el afán intrínseco de olvidar o soslayar los derroteros de la vida en comunidad, por el contrario es su intención principal la de dejar que las formas se expresen por sí mismas: sus particularidades, tragedias, sus heroísmos. Humaniza la tierra y la fragmenta con la intención de lograr que las “figuras nazcan de la piedra y alcancen la serenidad de la razón.”⁵⁷ No existe un tema en particular en estos dibujos, en gran medida fueron ensayos y estudios que Belkin se propuso desarrollar en trabajos posteriores, mismos que sirvieron para poner en práctica su experiencia en otros campos artísticos, sobre todo las escenográficas. En adelante, será evidente su fascinación e inquietud por montar sus propios tabladros en función de dialécticas más concretas y críticas: “Ahora veo que todo es parte de todo, que uno no debe limitarse a una sola técnica ni a una sola forma de expresión, que cada medio ayuda y ensancha el concepto de los otros medios. Que en el arte todo va hacia un mismo fin, y ese fin es celebrar la condición humana, cantarla con una voz clara y comprensible”⁵⁸

⁵⁶ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 12.

⁵⁷ Andrés de Luna, “Belkin: entre la utopía y la historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 17.

⁵⁸ Arnold Belkin, “Los dibujos de la *Serie seres terrestres*. Texto del catálogo de una exposición en la Galería Misrachi, septiembre de 1962 en *Contra la amnesia, op. cit.*, p.52.



Fig. 7 Arnold Belkin, *Seres Terrestres: hombre de las rocas*, 1962.

Es notorio en esta etapa el aprendizaje e inspiración que Belkin obtuvo de Lebrun⁵⁹, quien en sus trabajos de tipo expresionistas, integró al ser humano mediante trazos distorsionados y contraídos, buscando con ello mostrar el drama y la tragedia. En ese sentido Belkin reconoció que en sus obras la figura humana pierde su naturaleza, “pero al llegar a una síntesis casi de abstracción creo no perder la conciencia del hombre. La presencia humana está implícita.”⁶⁰ Aun cuando ésta corriente estética constituyó un recurso importante en su primera etapa creativa, el artista canadiense-mexicano en ningún momento abandonó la veta madre de la cual extrajo su plectro inicial: el muralismo mexicano. Siqueiros y Orozco fueron los motores de su impulso por la creación monumental lo cual se refleja en la potencia discursiva que fue integrada a los lienzos. Especialmente, fue el artista jalisciense quien cobró la factura de su huella en el modelo

⁵⁹ Artista con quien tuvo contacto cuando éste visitó México, y que se convirtió en una entrañable amistad que se mantendría hasta el deceso del italiano en 1963.

⁶⁰ *Ídem.*

creador *belkiniano*; el simbolismo subyacente que se encuentra en la plástica *orozquista* es lo que llama la atención de Belkin, pues al ser partícipe de una década de intensa movilización social y artística, las transformaciones y los discursos lo impactaron a él y a su generación

Las obras monumentales de Orozco inspiraron en los sesenta a toda una generación de artistas jóvenes. Su movimiento barroco tan expresivo, lo atrevido de su composición, los contrastes tonales tan categóricos, lo violento de sus formas, lo sombrío de su color y su maestría en el dibujo, resultaron ser tan fascinantes como su crítica del mundo moderno. Horror, fealdad, corrupción, tragedia y sufrimientos, saturan sus pinturas en las que a la vez el fuego purificador limpia e ilumina. Son superhéroes nietzscheanos los que pueblan sus muros y ofrecen salvación o trascendencia.⁶¹

Particularmente, llamaron la atención de los jóvenes creadores sucesos como la intervención política de Estados Unidos en Guatemala en 1954, así como los diferentes golpes de Estado en Perú, Venezuela y Brasil, la guerra de Vietnam y la polarización ideológica provocada por la *Guerra Fría*. Pero, no puede negarse que el triunfo de la Revolución cubana el 26 de julio de 1959, se enarboló como uno de los principales catalizadores culturales e ideológicos en la época, mismos que contribuyeron a la construcción de nuevas retóricas y formas de expresión, surgidos por la fascinación y esperanza representadas por sus líderes. Ante este panorama, Belkin junto con el también pintor Francisco Icaza decidieron publicar el manifiesto *Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo* en 1961, tras su participación en el boicot a la Bienal mexicana de 1960 y como muestra de repudio por el encarcelamiento de Siqueiros un año antes. Ambos acontecimientos dieron paso a la primera exposición colectiva de artistas independientes en las galerías CDI, en julio de 1961. A partir de entonces, “la producción de Belkin de los sesenta estuvo impregnada de una inquietud por desentrañar los sentimientos humanos, como la soledad, la desesperación, el abandono y la miseria; su sentido dramático y angustiante sería plasmado mediante trazos desgarradores de tratamiento expresionista.”⁶²

El manifiesto tuvo la virtud de hacer “un llamado a todos los artistas y a los hombres de todas las naciones en contra de un arte burgués de ‘buen gusto’, del

⁶¹ Shifra M. Goldman *Arnold Belkin: un enfoque en la figura*, op. cit. p. 52.

⁶² Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, op. cit., p.11.

academicismo y la crítica intelectualoide y a favor de un arte que comunicara de manera clara y directa su compromiso con el hombre”⁶³. Este intento de estructura ideológica y programática, sumado a la exposición dieron como resultado la oportunidad de fundar el grupo *Nueva Presencia*, al cual se unieron una buena parte de los expositores que participaron en las galerías CDI, destacando entre ellos los artistas Leonel Góngora, Francisco Corzas, José Muñoz Medina, Artemio Sepúlveda, Rafael Coronel y Nacho López. “Lo más sobresaliente de todos los logros alcanzados entre julio de 1961 y la última exposición conjunta en noviembre de 1963, fue el grado de unidad sostenida pese a las tendencias centrífugas que eran resultado de las presiones externas, así como las mezquinas envidias y desacuerdos internos”⁶⁴. En conjunto, estos creadores hicieron de su arte y sus recursos “instrumentos que les sirvieron [...] para denunciar su repudio a la injusticia, a la represión y sobre todo a la guerra.”⁶⁵ A este respecto, Andrés de Luna señala muy acertadamente que con “*Nueva Presencia* lo que emerge es esa sensación de que el neohumanismo resulta vigente gracias a sus miras hacia el porvenir.”⁶⁶

En medio de estos acontecimientos Belkin realizó su primera exposición en Estados Unidos en la Zora Gallery de Los Ángeles, al tiempo que, fue invitado por Lawrence Alloway para representar a México en la Guggenheim International Award Exhibition en Nueva York, al lado de Siqueiros, Tamayo e Icaza. Además, realizará en el Centro Pedagógico Infantil el mural *A nuestra generación corresponde decidir* (Fig. 8)⁶⁷, obra que fue destruida bajo el argumento de que se trataba de un trabajo deprimente y no apto para los niños. Antes de ser borrado el mural, se le ofreció la “posibilidad” de cambiar los muros a otro sitio o en su defecto, la obra sería tapada con una cortina y exhibida únicamente en ocasiones especiales. Ante tan pobre argumento, Belkin relata que se había llegado al acuerdo mutuo de dejar la obra sin modificación alguna, sin embargo, al poco tiempo de la reunión sostenida, el mural fue cubierto por una capa de pintura vinílica, borrando la obra por completo. Al conocer la noticia de su destrucción, el artista escribió una carta a las

⁶³ *ibid.*, p.12.

⁶⁴ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 75.

⁶⁵ *ibid.*, p. 13.

⁶⁶ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 15.

⁶⁷ Figura tomada del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

autoridades del Instituto Nacional de Protección a la Infancia, misma que fue publicada en la revista *Siempre!* en 1964. La misiva es por demás interesante ya que parte de la defensa que el autor realizó del mural, es una detallada descripción que contradice las acusaciones de oscuridad y depresión de su trabajo.

La composición del mural comprendía tres secciones o movimientos, mientras que la temática contenía tres estados de ánimo o estrofas que correspondían a los tres espacios. La parte central, que daba al recibidor de la sección administrativa, mostraba un grupo de niños sentados, cuyos rostros reflejaban expresiones de esperanza y sobre quienes se inclinaba una gran figura maternal en actitud protectora. La sección de la derecha, que daba a la calle, mostraba dos figuras monumentales que se erguían contra un fondo azul; una de ellas enlazaba su mano con la de uno de los niños. En la sección que daba al patio se podía ver a un grupo de niños y adolescentes cogidos de la mano, corriendo en un campo abierto, de lejano horizonte, pintados en colores rosas y naranjas (que hacían juego con el adoquín del patio), conducidos por una figura alada de mirada tranquila.⁶⁸

Finalmente, el artista cuestionó la falta de carácter y apreciación estética del INPI, así como la actitud denigrante de las autoridades ya que le “propusieron” invitarlo a la convocatoria de un concurso, para la asignación de un nuevo proyecto para el espacio recién borrado, mismo que sería organizado por la Secretaría de Educación Pública, asegurándole que en caso de no ganarlo, se le otorgaría un espacio para la realización de la misma obra en un muro similar en otro sitio de la ciudad. La respuesta de Belkin fue contundente:

[...] un mural se concibe de acuerdo con el espacio arquitectónico, con la naturaleza del edificio donde quedará situado; de acuerdo con la forma de circulación de la gente, con tantos factores físicos y espirituales que permitan lograr la integración pictórico-arquitectónica. [...] La naturaleza pública de la pintura mural hace que el muralista sea guiado por la conciencia cívica que no opera tan fuertemente en él cuando se entrega a la obra de caballete. [...] Las anécdotas ligeras, las decoraciones frívolas o los chistosos muñecos de los cuentos infantiles no son apropiados para ser llevados a una escala arquitectónica o integrarse a un conjunto de magníficos edificios modernos, como son los

⁶⁸ Arnold Belkin, “A propósito de la destrucción del mural *A nuestra generación corresponde decidir en Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p.55.

del Centro Pedagógico Infantil. [...] ¿por qué esperan que el mural que ese edificio ha de contener esté concebido como una decoración para la casita de Blanca Nieves?⁶⁹

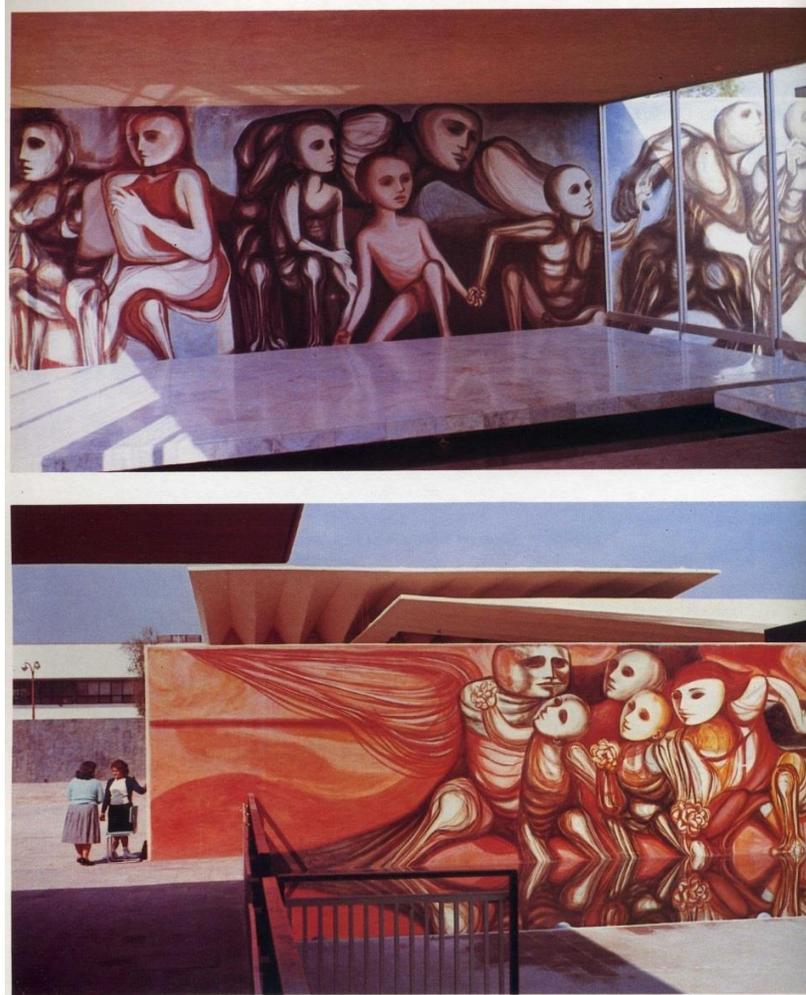


Figura 8, Arnold Belkin, *A nuestra generación corresponde decidir*, 1963.

Tras este episodio de confrontación institucional, su trabajo se abocó a la producción escenográfica y posteriormente obtuvo el “Premio Adquisición”, del Salón de Pintura por la obra *El hombre sí tiene futuro* en 1963, organizado por el INBA así como la Mención de Honor otorgada por la Casa de las Américas, a un libro de litografías para el cual participó. En agosto del mismo año se llevó a cabo la última exposición en conjunto de *Nueva Presencia* y posteriormente, sobrevendría la desintegración del grupo. Belkin emprendió entonces una serie de viajes por Canadá, Europa, América Latina y Estados

⁶⁹ *Ibid.* pp. 54-55.

Unidos donde finalmente se establecería en Nueva York hasta 1976. Para entonces, y antes de su salida de México comenzaba la transformación de su estética, buscando el salto hacia formas y discursos más representativos.

Quería hacer una imagen de nuestro tiempo que hablara de las injusticias que ocurren en el mundo, del amor, o de la tristeza de quienes no podemos vivir en un mundo de paz. Quise expresar la batalla que libran algunos hombres de este tiempo por lograr la libertad para los suyos... Pero mi imagen parecía evitar la definición: el único símbolo que emergía con cierta frecuencia era un cuerpo humano fragmentado, sus partes tiradas a los cuatro vientos, disolviéndose en el espacio y en la oscuridad.

Cruzaban mi mente muchos pensamientos –los hechos cotidianos, el movimiento por los derechos civiles de los negros, la guerra de Vietnam, la ocupación de Santo Domingo– pero la imagen específica no aparecía, como si yo evitara enfrentarme a lo que pensaba. Yo quería pintar acerca de estos pensamientos, pero el resultado ha sido, creo, que he pintado el pensamiento mismo.⁷⁰

Entre 1971 y 1975, además de llevar a cabo sus actividades como artista plástico, se desempeñó como docente en The New School for Social Research y en The Art Students League, además de ser profesor invitado en el Pratt Institute, todas ellas, escuelas establecidas en la ciudad de Nueva York. Entre 1968 y 1976, presentó trabajos en San Antonio, Texas, Ciudad de México, San Juan, Puerto Rico y Cali, Colombia. Fue premiado en la II Bienal Latinoamericana de Grabado en San Juan, Puerto Rico y expuso individualmente en Detroit, Houston, Atlanta, Dayton y Phoenix, Estados Unidos.

En materia muralista, realizó su primer mural norteamericano en la fachada del edificio de Humanidades del Lock Haven State College (Fig 9)⁷¹, así como la obra *Against domestic colonialism* (Fig.10)⁷², realizada como un proyecto participativo en el cual, los jóvenes avecindados en el barrio apodado *Hell's Kitchen* de la calle 46 en Nueva York, participaron con el artista, para dar muestras de rechazo y resistencia de una comunidad en contra la urbanización y la destrucción de zonas populares, con la intención de establecer

⁷⁰ Arnold Belkin, “Fragmentos del ser y otras pinturas” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 57.

⁷¹ Figura tomada del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

⁷² *Ídem*.

grandes edificios empresariales. Por último, pero no menos importante llevó a cabo el trabajo para la Dumont High School de Nueva Jersey titulado Epimeteo (Fig. 11)⁷³; según lo explica el propio autor, este mural “está basado en las ideas de Ivan Illich expresadas en su libro *Deschooling Society* (Sociedad desescolarizada). Propone detenerse a observar, a contemplar la naturaleza, a mejorar la calidad de vida y no considerar que el avance tecnológico es necesariamente el progreso, partiendo de la concepción griega del *Prometeo* mirando hacia adelante y *Epimeteo* mirando atrás.”⁷⁴

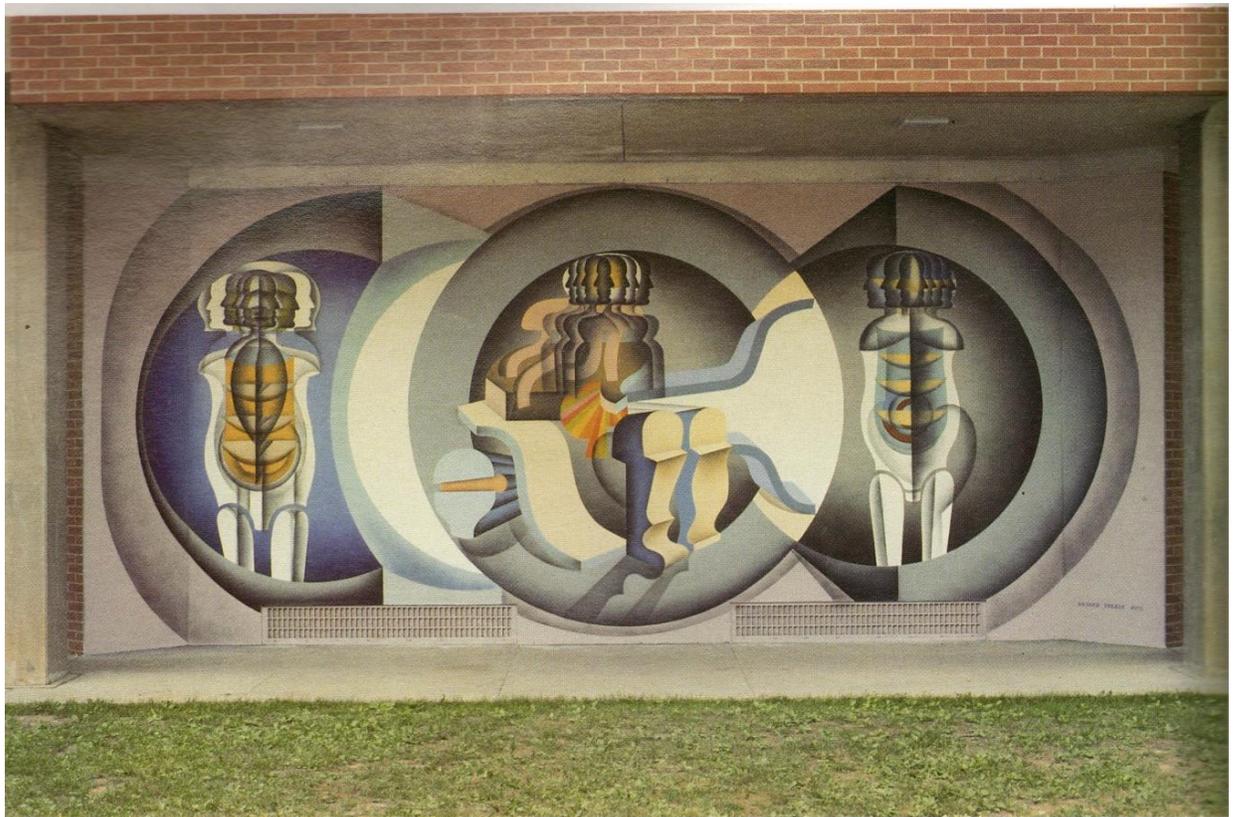


Figura 9, Arnold Belkin, Fachada del edificio de Humanidades del Lock Haven State College, 1971.

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ “Cronología biográfica” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 142.



Figura 10, Arnold Belkin, *Against domestic colonialism*, 1972.



Figura 11, Arnold Belkin, *Epimeteo*, 1973.

En esta etapa mostró interés especial por explorar diversos temas históricos y contemporáneos, parafraseando el arte universal inspirado por los grandes maestros de corrientes como el barroco, el neoclásico y el romanticismo. Esta experimentación le permitió “(concebir) las *Batallas históricas* –a las que podrían añadirse también la serie de *Pinturas épicas y narrativas* y sus *Muertes históricas*.”⁷⁵ La *intervisualidad* de su trabajo se expresó en una serie de obras donde reinterpreta pinturas famosas de autores reconocidos, como el cuadro del político revolucionario francés Jean Paul Marat, realizado por Jacques Louis David en 1793 (Figs. 12⁷⁶ y 13⁷⁷); su intención es dismantlar estas figuras, transformarlas y proponer una nueva narrativa “reinventar, transformar esas famosas composiciones en creaciones propias”⁷⁸ para, finalmente, hacerlas contemporáneas y atraerlas a los conflictos y momentos de su realidad.



Figura 12, Jacques Louis David, *La muerte de Marat*, 1793.



Figura 13, Arnold Belkin *Serie Marat n. 3*, 1971.

⁷⁵ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, op. cit. p. 17

⁷⁶ Figura obtenida de la página de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Consultado en línea, <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?letter=d&artist=david-jacques-louis-1>

⁷⁷ Figura obtenida del *Catálogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

⁷⁸ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, op. cit. p. 17.

Con la serie de trabajos que versan sobre Marat⁷⁹, Belkin inaugura una etapa estética en la cual se dedica a atender una vocación histórica, misma que no abandonará durante el resto de su trayectoria. Su acercamiento a David Alfaro Siqueiros le heredó no sólo un tratamiento a temas coyunturales, sino también una amplia gama de posibilidades pictóricas, pues aprendió mucho al presenciar su madurez artística y su experimentación tanto en los recursos técnicos, como en las retóricas plásticas que son vehículos de sus mensajes. “De Rivera deriva su pasión por el cuerpo y sus figuras; de Orozco el sentido clásico y su incisivo dibujo, y de Siqueiros el equilibrio entre lo intelectual expresado en formas geométricas e ideales y lo sensual que se manifiesta en el color.”⁸⁰ Todo esto fue adoptado por Belkin en su propio trabajo, para asumirse como un auténtico “espíritu libre”, que se dedica a construir su propia estética “sin que esto implique una *puesta a la moda* en términos de mercado.”⁸¹

De esta manera emerge un nuevo giro en la retórica visual de Belkin, la cual se desarrolla al tiempo que da forma a las obras que conformarán su próxima colección: *Batallas históricas*. La imagen humana seguirá presente y de hecho continuará siendo parte central de sus estudios, sin embargo su propia inquietud ante las transformaciones que el desarrollo mundial genera en la sociedad, provocará que sus interpretaciones transmuten de la piedra y el barro, a los robots y los hombres cibernéticos, con la finalidad de enfatizar su crítica frente al progreso tecnológico que a su juicio, también tiene aspectos negativos.

La era tecnológica enseña sus vísceras y lo *humano*, esa entelequia que es aspiración clásica, enfrenta los pormenores de esa situación de debacle. Ahora Belkin llegará a la utopía *esquemática* o *imaginaria* [...] es el simulacro de la síntesis. El robot es la metáfora de una sociedad que sólo puede asumirse a través de una postura crítica [...] la naturaleza de *Seres terrestres* ya es incompatible con las saturaciones de una tecnología empeñada en modificar las nociones de tal o cual cosa. [...] La realidad es una dinámica, un vaivén que

⁷⁹ Serie realizada entre 1970 y 1972, la cual cuenta con 16 variaciones de la obra original. Esta fue presentada en el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal de abril a mayo de 1975 y en la Lerner-Heller Gallery de Nueva York el mismo año. Actualmente gran parte de la obra se encuentra en manos de coleccionistas privados, sin embargo una de las piezas de la colección se encuentra en posesión del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), hoy Secretaría de Cultura.

⁸⁰ Berta Taracena, “Una década de muralismo” en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 80

⁸¹ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 18

precisa de una cinética que descubra sus secretos. Pero si el hombre se alejó del hombre para estudiar el sistema solar, las coordenadas del universo y la invisibilidad de las galaxias, ahora lo que quedaba era acercarse a lo humano en el difícil tiempo de las recapitulaciones tecnológicas.⁸²

La mecanización de la vida es algo que le preocupa a Belkin, pues observa cómo las sociedades y los ejércitos se deshumanizan, y si bien ya ha vuelto a hacer uso de los colores, estos son consecuencia de una retórica y un discurso visual, que fue adecuado para criticar la automatización de la modernidad, “utilizo el color como un elemento espacial: azul intenso, rojo puro, verde puro. El verde junto al rojo produce vibraciones ópticas, genera luz. Las franjas de rojo y verde, de azul y naranja, o de limón y violeta, producen efectos intermitentes. Los empleo para crear un espacio dinámico que centellea atrás de la figura oscura.”⁸³

Belkin intenta con sus nuevas obras poner en el centro de la discusión la constante y progresiva deshumanización de los individuos participantes de la sociedad, provocada por la polarización ideológica de la década y la consecuente carrera por la conquista tecnológica. Para el artista, esta situación genera que la materia que da unidad al hombre, sea progresivamente destruida para transmutar en un autómeta, un robot que es programado para seguir órdenes. Esta situación le da oportunidad para integrar en su crítica visual “el militarismo que prevalece en Estados Unidos y el ascenso fascista en América Latina”.⁸⁴ Y por ello, se pone como objetivo analizar las consecuencias que trae consigo “la era tecnológica -que- muestra sus vísceras y lo *humano*, esa entelequia que es aspiración clásica, enfrenta los pormenores de esa situación de debacle.”⁸⁵ Sin embargo, Belkin no es del todo fatalista y muestra su optimismo pues, aunque reconoce los problemas estructurales que produce la tecnología cuando es mal utilizada, atiende a su potencia constructiva, misma que es resultado de su aplicación para el refinamiento del conocimiento humano.

En sus obras recientes, a partir de 1970 en que se instala (sic) en la ciudad de Nueva York, Arnold Belkin plasma una realidad nueva, autónoma, que se inspira en observaciones del

⁸² Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. pp. 17-18.

⁸³ Arnold Belkin citado por Andrés de Luna en *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 18.

⁸⁴ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, op. cit., p. 17

⁸⁵ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p.17

hombre como la propia causa de su liberación. El hombre de hoy, automatizado por las circunstancias encuentra en su pintura movimientos y formas que sugieren esperanza y rehumanización [...] Su pintura lírica, efusionista, parte de los problemas del hombre para volar en resplandores buscando una solución u otra, cuyo principal motivo es expresarse sin trabas.⁸⁶

A partir de entonces “su obra será el instrumento crítico de su compromiso intelectual con la lucha contra la injusticia, la represión y por la esperanza de un mundo cada vez más agradable y menos violento.”⁸⁷ Las referencias a temas históricos y sociales mediante la reinterpretación de obras clásicas comenzarán a ser muy recurrentes, basta con echar una mirada a su serie titulada *Batallas históricas* en donde integra trabajos con temas sobre episodios sangrientos, entre los cuales podemos encontrar referencias a golpes políticos y masacres militares, parafraseando obras clásicas como el *Rapto de las Sabinas* de Jaques-Louise David (Fig. 14)⁸⁸ y Poussin.

Tlatelolco-1968; La masacre de la Universidad de Kent, 1970; El golpe militar en Chile, 1973 (Fig. 15)⁸⁹; y *La masacre de My Lai, 1968*. Esos lugares y esas fechas establecen tres puntos de contacto con una realidad por demás áspera. Para Belkin entrañan una protesta contra los ejércitos que masacran inocentes; él despliega sus esfuerzos por hacer de la pintura alegórica un medio narrativo. En estas obras el símbolo mantiene ligas con el reconocimiento de los hechos; es a través de sus sinuosidades, de sus descomposiciones plásticas como se genera el movimiento.⁹⁰

⁸⁶ Berta Taracena, Catálogo de la exposición *La imagen como metáfora*, Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto rico, marzo-abril de 1974. Citada en “Cronología biográfica”, *op. cit.* pp. 142-143.

⁸⁷ Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 20

⁸⁸ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 200.

⁸⁹ Figura consultada en la página del Museo de Louvre, 10/06/2018. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/intervention-sabine-women>

⁹⁰ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin, op. cit.* p. 19



Figura 14, Arnold Belkin, *El golpe militar en Chile*, 1973, 1975.



Figura 15, Jacques Louis David, *El rapto de las sabinas*, 1799.

Como consecuencia del ascenso de los regímenes militares en América Latina, y las constantes manifestaciones cívico-políticas, Belkin se vio compelido a integrar en sus obras discursos más consistentes para que hagan eco en los intelectuales, la sociedad y los artistas de su generación. Muestra de ello, es el aporte que realiza utilizando la fotografía donde aparece Ernesto *Che* Guevara muerto (Fig. 16)⁹¹, expuesto sobre una mesa de disección tras su captura en Bolivia. Esa fotografía da pie a que el pintor canadiense haga uso de una obra de Rembrandt (Fig. 17)⁹² y de a conocer la serie titulada *La lección anual de anatomía* de 1972 (Fig.18)⁹³, misma que consta de cuatro trabajos individuales, que contienen un desarrollo discursivo entre el asesinato del prohombre de la Revolución cubana, su paso por la disección y finalmente, su resurrección ideológica. En este trabajo, Belkin logra capturar la esencia trascendental sobre el manejo de las imágenes por parte de las instituciones, ya que el ejército boliviano fue el más interesado en permitir que esas tomas fueran distribuidas para demostrar la derrota de la revolución, sin embargo, estas imágenes tomaron un nuevo significado en manos de los artistas. “El guerrillero se convierte en mártir de sus ideales revolucionarios. Esa toma circulará por casi todo el orbe, es la enseñanza del poder a los que rompieron el diálogo de la sumisión y lo desafiaron. Belkin traspone el espacio rembrandtiano y lo emplea como un dispositivo capaz de contener una carga subversiva.”⁹⁴

⁹¹ Fotografía realizada por el corresponsal boliviano Freddy Alborta en 1967, reproducción tomada del archivo fotográfico de Arnold Belkin. Proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

⁹² Figura obtenida de la página de la Galería Mauritshuis 13/06/2018 <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>

⁹³ Figuras obtenidas de diferentes catálogos del artista, así como de su archivo. Proporcionadas por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

⁹⁴ *ibid.* p. 20

Figura 16, Fotografía de prensa, Ernesto Che Guevara muerto.



Figura 17, Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Tulp*.

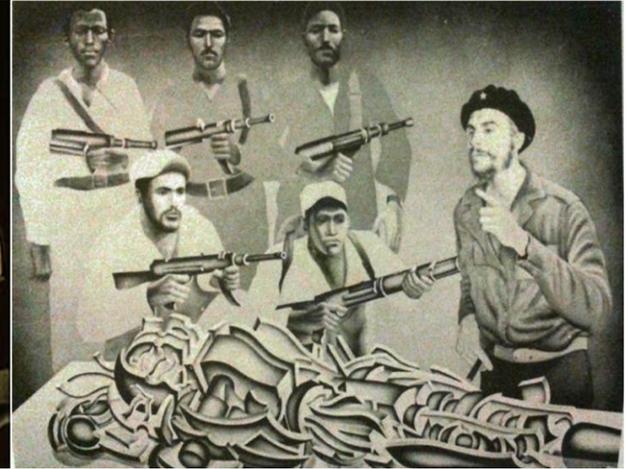
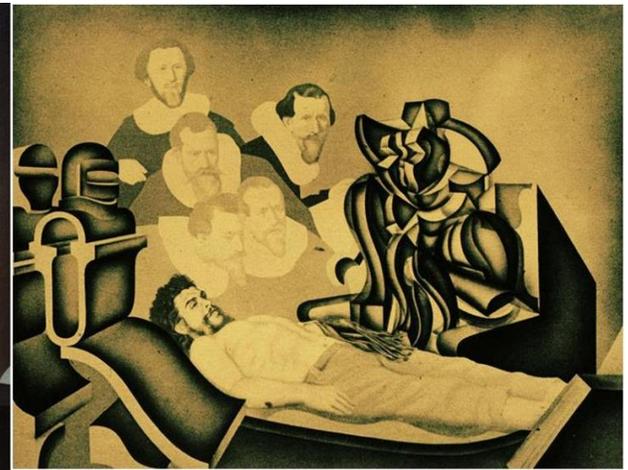
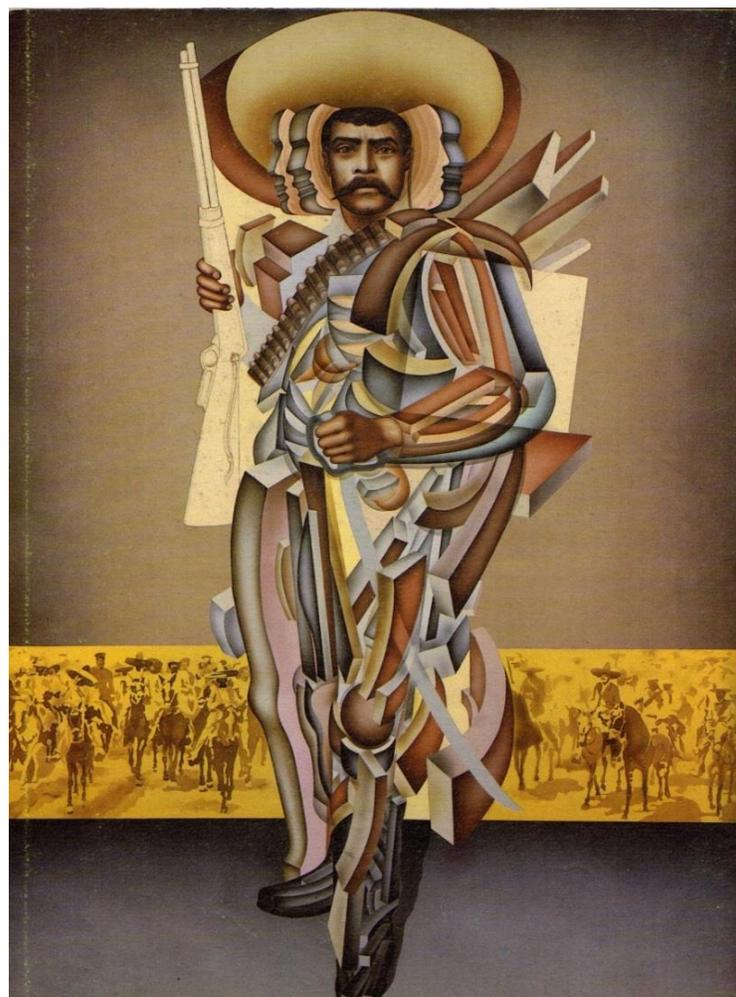


Figura 18, Arnold Belkin *La lección anual de anatomía III*

Como ya se mencionó en las líneas introductorias de esta investigación, nos parece importante la interpretación que el autor tuvo respecto a este evento histórico, sin embargo, de momento nos limitaremos a mencionar la serie, ya que es nuestro interés situarla cronológicamente en el desarrollo estético de Belkin para atender las motivaciones del artista y su postura ante este tipo de hechos, los cuales definieron la construcción de sus imaginarios estéticos. Así mismo, son relevantes estas obras porque en conjunto con la serie *Marat*, Belkin instituye un carácter político y visual que se pondrá de manifiesto en las obras ejecutadas en la década de los años ochenta. Por ello queda manifiesto que el estudio iconológico se verá concentrado en *La lección anual de anatomía*, no por ello soslayaremos el uso y la muestra de otros trabajos para definir, el horizonte hacia el cual el artista dirigía sus inquietudes plásticas.

En consonancia con lo expuesto en la serie sobre el *Che* Guevara, Belkin continúa con su lectura intervisual centrando su atención en las luchas armadas mexicanas, atendiendo particularmente los hechos y personajes de la

Revolución mexicana. Los hermanos Serdán, Francisco I. Madero pero sobre todo Francisco Villa y Emiliano Zapata son figuras recurrentes en su creación artística. Hacia 1978 da comienzo a la *Serie Zapata* (Fig. 19)⁹⁵, misma que inaugura su acercamiento a la imagen del general morelense de quien realizó diferentes obras, con técnicas y materiales variados tales como la tinta, el lápiz y el crayón, “en este conjunto se observa la sensibilidad de Belkin para compenetrarse en el personaje y



Arnold Belkin, *Serie Zapata II*, 1978.

Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 97.

capturar los rasgos y personalidad del general revolucionario.”⁹⁶ Como resultado de esas intervenciones, más tarde aplicó su práctica en las representaciones a gran escala sobre el caudillo en el Alcázar de Chapultepec y en el Palacio Nacional de Managua, Nicaragua. Se hace necesario precisar ahora, que la creación de obras con motivos de la política mexicanos se vuelve su foco de atención tras la obtención de ciudadanía el 21 de enero de 1981. Esta situación le permitió al artista tener una mayor libertad creativa para tocar temas de interés nacional sin ser propenso a represalias por parte del gobierno mexicano⁹⁷. Lo que propone Belkin con su serie de estudios, dibujos y ensayos sobre Zapata es replantear el mito del héroe nacional, humanizarlo y acercarlo a la sociedad que lo acompañó y lo mitificó:

Emiliano Zapata (1883-1919) es un personaje huido, posee un carisma peculiar, al mismo tiempo que es seco y está lejos del anecdótico villista. Él es la personalidad de mayor reciedumbre en torno al problema agrario. Belkin hará esta serie en el rescate de una figura mártir, su descomposición geométrica está muy lejos de las robotizaciones de los primeros años de la década de los setenta. Zapata se humaniza en un crimen que es la muerte de los ideales que se verán descabezados apenas caiga el caudillo.⁹⁸

En estas obras se revela de nueva cuenta su profunda vocación documental, pues para la realización de los estudios sobre Zapata y Felipe Ángeles, recurrió a la vasta información gráfica de la época, obtenida en los archivos Casasola y Brehme, además de otras fotografías inéditas encontradas en la casa de los hermanos Díaz Soto y Gama⁹⁹. La década de los años ochenta la dedicó a la realización de obras murales, tanto en espacios arquitectónicos como en murales portátiles. Tal es el caso de la obra titulada *Traición* y

⁹⁶ Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 23

⁹⁷ El artículo 33 constitucional establece que ningún extranjero puede inmiscuirse en los asuntos políticos del país. Así mismo establece sanciones que van de lo económico hasta la expulsión del territorio nacional. Aunque es una legislación vigente y en el año 2011 recibió una reformulación, nunca ha sido clara la aplicación de la norma, misma que solamente puede ser aplicada por el Presidente en funciones. Sin embargo es el Instituto Nacional de Migración (INM) el organismo que ha sancionado a los extranjeros que se consideran incómodos para el Estado. Véase, Cuauhtémoc Manuel de Dienneim Barriguet, *El artículo 33 de la Constitución y la expulsión de personas extranjeras*, Biblioteca Jurídica Virtual del instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013. Consultado en línea <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3568/17.pdf>

⁹⁸ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin, op. cit.* p.25

⁹⁹ Cfr. el artículo de Arnold Belkin titulado “Notas sobre la fotografía en la pintura” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 163

muerte de Zapata (Fig. 20)¹⁰⁰ de 1982 la cual fue donada a la Casa de las Américas de Cuba.



Figura 20, Arnold Belkin *Traición y muerte de Zapata*, 1981.

Esta década trajo consigo una perspectiva artística *belkiniana* más depurada y comprometida, como creador de un estilo propio, Belkin “es un artista de fines del siglo XX, que concede al objeto la mayor importancia posible.”¹⁰¹ Se ha convertido en un autor que da cuenta de una ideología firme y coherente, basta con observar su perspectiva ante las opiniones de críticos y artistas internacionales que llegan a México a “orientarnos en cuanto a la no-vigencia del muralismo, a criticar la pintura militante de contenido social, y a afirmar que, o no es verdaderamente revolucionario, o carece de valor artístico.”¹⁰²

Cabe resaltar que en esta etapa Belkin también fungió como un importante promotor cultural, pues fungió como director del Museo Universitario del Chopo donde consolidó proyectos de gran envergadura, para proporcionarle al recinto universitario un lugar importante en el ámbito museográfico nacional e internacional. Entre el 15 de agosto de 1983 al 30 de enero de 1985 “el Chopo se convertía en un espacio abierto a todas las

¹⁰⁰ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 204.

¹⁰¹ Berta Taracena, *Una década de muralismo op. cit.* p. 75

¹⁰² Arnold Belkin “Arte revolucionario o sentimiento político” en *Contra la amnesia op. cit.* p. 150

manifestaciones artísticas, cuya columna vertebral eran las exposiciones de artes plásticas, rodeadas de una multitud de actividades interdisciplinarias como danza, música, teatro, mesas redondas, literatura, en fin, un espacio dúctil, valiente y experimental.”¹⁰³ Durante su gestión, por las salas del Chopo desfilaron artistas como Antonio Turok, Clever Machado, Vlady, Juan O’Gorman, Francisco Toledo, Ramiro Orozco Vega, Artemio Sepúlveda, Herman Braun-Vega entre otros. Su propia personalidad y preocupación política quedó de manifiesto en la postura del museo ante los problemas regionales, llevando a cabo las actividades de denuncia y discusión: “Jornada por la justicia y la paz en El Salvador, “Vigencia de Sandino” y la “Primera Jornada de la Cultura Cubana.”

Al término de su gestión, retomó su labor artística misma que se enfocó de nueva cuenta en las imágenes de los protagonistas de la historia, “citando” a las más conocidas para causar un estímulo de realidad. “El contenido épico y narrativo de los cuadros será su fuente primaria y motivo de inspiración para representar hechos significativos en el acontecer reciente a partir de la actualización del discurso historiográfico del pasado.”¹⁰⁴ Para esto se sirve de la fotografía, recurso que le proporciona la oportunidad de confrontar al espectador con la historia y siendo un maestro de los recursos discursivos, su obra se encuentra repleta de ellos, jugando con la sensación preconcebida de que la imagen fotográfica pertenece a la realidad:

También la uso porque la imagen fotográfica, por más imprecisa, borrosa o monocromática que sea, siempre da la impresión al espectador de que está presenciando la verdad, algo que realmente sucedió. Aunque la imagen sea la pintura de una proyección fotográfica que se tomó de otra fotografía, sigue siendo la huella, hecha con luz, de algo real y tangible. En cambio la pintura, por más realista y precisa, por más detallada que sea, tiene menos credibilidad por dar la impresión de que es una invención -un artefacto muy hábilmente elaborado- del pintor.¹⁰⁵

Es importante señalar la elaboración a la que se refiere el artista, ya que al momento de generar una lectura de lo visual, la intención que se manifiesta en las obras nos da la posibilidad de atender con mayor precisión a las narrativas que el autor buscó ponderar. En

¹⁰³ Arnold Belkin, “Mi paso por el Chopo” en *Contra la amnesia, op. cit.*, pp. 194-195.

¹⁰⁴ Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 21

¹⁰⁵ *ibid.* p. 166

nuestro caso, las pinturas de Arnold Belkin son registros que se sirven de la realidad para “informar en lugar de conmover, procurarle nociones al espectador en lugar de emociones, enfrentarlo con una acción en lugar de insertarlo dentro de la acción.”¹⁰⁶

Para finales de la década de los ochenta fue invitado por el Dr. Edmundo Jarquín, embajador nicaragüense en México a Nicaragua, para pintar un mural en el marco de la celebración del 75 aniversario de la Revolución mexicana mismo, que fue presentado en 1987 con el nombre *Los Prometeos* (Fig. 21)¹⁰⁷. Esta obra representa a dos personajes emblemáticos de la historia mexicana y nicaragüense, por un lado se encuentra Emiliano Zapata, símbolo de la lucha agraria del estado de Morelos, y por el otro Augusto C. Sandino, figura representativa del antiimperialismo latinoamericano de principios del siglo XX, y hombre que sería retomado por el FSLN para abanderar su gesta revolucionaria en contra del régimen somocista. Belkin se propone con estas obras “oponer una iconografía que muestre, cuestione y distinga los sucesos reales de aquéllos que se pretendan ciertos a partir de sus reiteraciones y mitologías.”¹⁰⁸



Figura 21, Arnold Belkin, *Los Prometeos*.

¹⁰⁶ Arnold Belkin, “Notas sobre la fotografía en la pintura” op. cit. p. 164

¹⁰⁷ Figura tomada del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

¹⁰⁸ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, op. cit. p. 25

En el transcurso de este mismo periodo, su inquietud lo llevó a reinterpretar el descubrimiento de América e impulsado por la cercanía a la celebración del V Centenario. Belkin se propuso realizar un trabajo que representara lo sucedido durante esta coyuntura histórica (Fig. 22)¹⁰⁹, pero, como lo menciona Andrés de Luna: “Belkin en lugar de pelearse con el pasado, prefiere invocar el presente y el futuro”.¹¹⁰ Con lo cual logra converger entre un pasado violento y un futuro más alentador criticando siempre la opresión, la injusticia y la deshumanización de los tiempos modernos. Su obra puede traducirse como un manifiesto de la vida, de la historia, de un mundo y un hombre nuevo, más justo y generoso, dramático pero siempre con posibilidades de cambio y mejora; siempre analizando “el rostro complejo del ser humano.”¹¹¹ Arnold Belkin fallece a los 62 años el 2 de julio de 1992, en la Ciudad de México, donde vivió, se educó, creó y criticó durante más o menos 42 años, dejando un legado pictórico de suma importancia para el entendimiento de la historia y las transformaciones sociales.

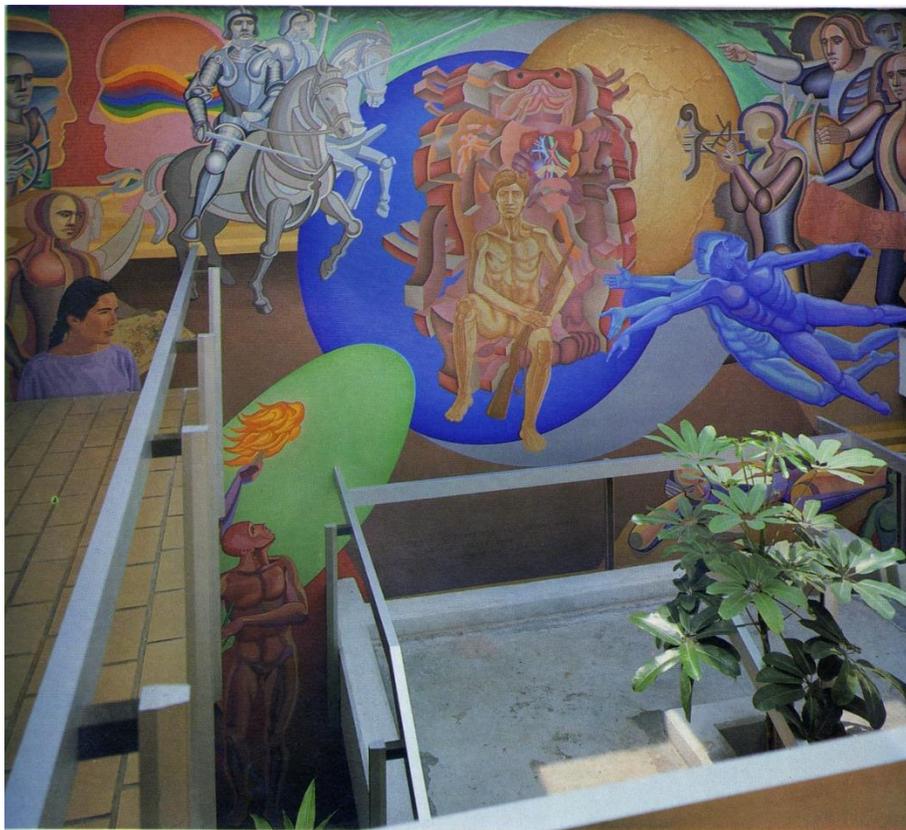


Figura 22, Arnold Belkin, *Descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo*, 1988-1989.

¹⁰⁹ Figura tomada del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

¹¹⁰ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 38

¹¹¹ Nadia Ugalde Gómez, op. cit. p. 31

Lo visto hasta el momento, es solamente un punto de partida para la investigación desarrollada en páginas posteriores. Antes de comenzar con el tema principal que es la serie *La lección anual de anatomía* (1972-1975), se hace necesario conocer al autor y su contexto histórico, por ello, a continuación haremos una revisión del contexto político, social y cultural en que se desarrolló Belkin que va de 1960 a 1978, consideramos este periodo de mayor importancia para el autor porque si bien, sus estudios en México dieron inicio en 1948 y se continuaron a lo largo de los años cincuenta, es precisamente a finales de esta década y entre los sesenta y setenta que el debate teórico y metodológico del arte da un impulso a su estética y posturas políticas pues, al estar inmerso en medio del periodo de la *Guerra Fría*, Belkin al igual que los artistas de su generación se vieron en la necesidad de desarrollar nuevos lenguajes.

Con esto en mente, se revisará el desarrollo estético y político de México y América Latina. Posteriormente, una exploración somera del proceso de génesis y desaparición de *Nueva Presencia*, grupo artístico fundado por Arnold Belkin y Francisco Icaza, hecho que fue de gran valor estético para el canadiense-mexicano, pues gracias a la interacción del grupo con los debates artísticos, surgidos en medio de la confrontación de las vanguardias, adquirió el impulso narrativo que consolidó durante su estancia en Nueva York, lugar en el que creó el conjunto *Muertes históricas* (1971-1975), colección de donde se desprenden las obras que componen a *La lección anual de anatomía*. Concluiremos este trabajo con un análisis de trabajos que “en espíritu”, se conectan con la *Lección anual de anatomía* y la lectura iconológica de esta última.

Capítulo 2 Desarrollo estético y político de las artes latinoamericanas, 1960-1970.

*¿Ha estado en los museos? Todo es abstracto.
Mi tío dice que antes era distinto.
Hace mucho tiempo los cuadros decían cosas,
y hasta representaban gente.*¹¹²

En tanto que, intentar comprender y describir el ambiente cultural latinoamericano del siglo XX implica un ejercicio francamente enciclopédico, lo que se pretende desarrollar en líneas posteriores es una lectura del contexto político y social en medio del cual, se encontraba inmersa la región. Se pretende advertir las principales causas, consecuencias y motivaciones que llevaron tanto a artistas como críticos, museos e instituciones culturales a expresarse y aceptar o enfrentar determinados estilos estéticos. En ese sentido, y para los fines del desarrollo de la presente investigación dedicada a la obra de Arnold Belkin, será importante reseñar el contexto en medio del cual, el artista se encontró inmerso, para obtener una mejor explicación a su forma particular de expresión.

Ante lo dicho hasta ahora, se hace necesario hacer algunas acotaciones. La primera de ellas tiene que ver con la amplitud de opiniones y la divergencia de los análisis que han realizado tanto en académicos, críticos y realizadores, quienes en su momento, debieron enfrentar un ecosistema de variaciones coyunturales de orden político, económico y social. Mismos que repercutieron en los estilos y discursos plasmados en las obras y textos especializados. Es por ello que, seguir una línea temática para definir las décadas de los años sesenta y setenta implica el cotejo de contextos históricos y estéticos muy amplios, sin embargo, este capítulo se concentrará primero, en las implicaciones sociales y culturales activadas por el periodo conocido como *Guerra Fría*, y en segundo término, en las coyunturas discursivas que se activaron por las discusiones entre la crítica al uso plástico del realismo social, y la adopción del abstraccionismo como bandera de “la libertad total de expresión, como oposición a las políticas autoritarias y hegemónicas.”¹¹³

¹¹² Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, México, Ediciones Minotauro, 1995, p. 33.

¹¹³ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970” en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. Abstractos*, Antonio E. de Pedro (Coord.), Tunja, Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016, p. 23.

2.1

Durante la Segunda Guerra Mundial se observó una creciente demanda de materias primas y mano de obra, hecho que derivó en una reactivación del mercado interno latinoamericano y un auge salarial, propiciando el surgimiento de regímenes de corte populista y/o nacionalistas que contaron con un relativo respaldo social. “Pero a partir de los años 50 la situación experimentó un franco retroceso, reflejado en el deterioro de los términos del intercambio, una mayor dependencia del mercado mundial y el comienzo del endeudamiento interno [...] El principal beneficiario de esta situación fue Estados Unidos, que reforzó su predominio con medidas políticas y militares.”¹¹⁴ En este sentido, y como punto de inflexión principal para realizar un análisis de las pautas artísticas latinoamericanas del siglo XX, diversos autores han considerado que tras el término de la Segunda Guerra Mundial en 1945, las estructuras políticas, económicas y culturales tendieron a rediseñarse. El enfrentamiento ideológico entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) se recrudeció en 1947, cuando este último decidió poner límites a la supremacía americana, si bien el conflicto entre ambas naciones ya existía desde el triunfo de la Revolución rusa de 1917, la confrontación entre capitalismo y comunismo llegó a su punto más álgido en el periodo de postguerra, pues se estableció una política de contención del comunismo señalando, toda acción que se interpusiera a los intereses norteamericanos como un “peligro rojo”.

Así, EU se dedicó a implementar un sistema de inhibición propagandística en Europa del este, mediante el cual, buscó obstaculizar la expansión del comunismo a nivel global pero especialmente en América Latina. La polarización y el enfrentamiento no oficializado entre los bloques, generaron intensos debates no solo en las esferas institucionales, pues de igual manera se desató un gran revuelo en la intelectualidad latinoamericana, testigos del constante avasallamiento de la región a mano de los Estados Unidos. Sumado a ello, la crisis económica de 1929 contribuyó con la transformación de las estructuras comerciales y sociales de América Latina, profundizando un cambio de las bases tradicionales de las comunidades entre 1940 y 1970, caracterizándose por ser “lenta y

¹¹⁴ Daniel Pereyra, *Del Moncada a Chiapas. Historia de la lucha armada en América Latina*, Madrid, Los libros de la catarata, 1997, p 19.

conflictivamente sustituida por una sociedad masificada, en la que se contraponía el mundo de aquellos que estaban integrados a la estructura socioeconómica, y el de aquellos que quedaban marginados de esta.”¹¹⁵

Una muy temprana muestra plástica de la debacle generada por los conflictos armados y sociales en la región, la podemos encontrar en la obra de Francisco Goitia, artista mexicano que vivió entre 1882 y 1960 y que, a pesar de haber sido considerado un representante de la Escuela Mexicana de Pintura, así como precursor del arte contemporáneo nacional, murió en el olvido. Cabe mencionar que los trabajos de Goitia se ocuparon esencialmente a servir como testimonio de lo que acontecía en México durante la Revolución, siendo la violencia, la muerte, la miseria y particularmente, el dolor humano los tópicos presentes en su estética, misma que recuerda a los grabados que realizó Francisco de Goya en la serie *Los desastres de la guerra* (Fig.1)¹¹⁶. Al igual que el maestro español, Goitia se vio fascinado y al mismo tiempo, horrorizado por los fragores de las batallas, siendo testigo de primera mano al acompañar al general Felipe Ángeles como su pintor oficial. *Los ahorcados*, como genéricamente se conocen a la serie de obras que realizó en 1914, describen un paisaje de desolación que se ve interrumpido por los cadáveres colgados entre los huizaches y los cactus, particularmente el titulado *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II* (Fig. 2)¹¹⁷, da una idea de las descarnadas secuelas de la revolución. Esto no representa solamente una alegoría de la Revolución mexicana, es el franco testimonio de un artista que presencié la crudeza y la violencia de la guerra en carne propia. Pero sobre todo, es un poderoso reflejo de las prácticamente nulas expectativas de crecimiento para el campo, sus trabajadores y habitantes. Sus pinturas “lloran una muerte y aúllan un olvido. Tienen mil colores en sus claro oscuros pero todas reflexionan en Dios, el mudo que no pretende atender nuestros llantos.”¹¹⁸

¹¹⁵ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012, p. 38.

¹¹⁶ Figura consultada en la página del Museo del Prado, 03/07/2018 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/y-no-hay-remedio/b9016433-4418-489a-9909-03de9adc54e1>

¹¹⁷ Obra perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte, México, número de catálogo 13871, consultado en línea, Google Art Project https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francisco_Goitia_-_Zacatecas_Landscape_with_Hanged_Men_II_-_Google_Art_Project.jpg

¹¹⁸ Marco Sandoval, *La misteriosa pintura de Francisco Goitia*, Cultura Colectiva, septiembre 22 2015. Consultado en línea <http://culturacolectiva.com/la-misteriosa-pintura-de-francisco-goitia/>



Y no hai remedio.

Figura 1, Francisco de Goya, "Y no hai remedio" en *Los desastres de la guerra*, 1863.



Figura 2, Francisco Goitia, *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, 1914.

De forma similar a la de Goitia, José Clemente Orozco delineó una postura de desencanto manifiesto dentro de su obra. El artista jalisciense, abonó con crítica mordaz las hasta entonces glorificadas causas y consecuencias de la Revolución mexicana pero sobre todo, fue un ojo crítico respecto a la inestabilidad política y social mexicana de principios del siglo XX. En sus obras de caballete y dibujos realizados entre 1911 y 1913 donde el comercio sexual es el tema principal, dan cuenta de la disparidad social generada por la propia movilidad que se generó con el desarrollo industrial de México, ocasionando el engrosamiento de los cinturones de miseria en las urbes mexicanas y latinoamericanas, luego de las migraciones del campo a la ciudad. El contraste advertido por Orozco y materializado en sus lienzos, recrea “a las mujeres menos civilizadas de la clase obrera. Mujeres forzadas a elegir entre interminables y mortíferas horas de trabajo manual agotador [...] que ante las condiciones que se les ofrecían por la alternativa ligeramente más “tolerable” de la prostitución, acabaran poblando las calles de la ciudad de México.”¹¹⁹ Es por demás interesante observar que para Orozco las prostitutas (Fig. 3)¹²⁰, no son solamente víctimas de la creciente mercantilización de la vida, sino que también son parte de un círculo social que en su búsqueda por el ascenso social, disfrazan su miseria tras exageradas capas de maquillaje.

¹¹⁹ Kenia Gabriela Aubry Oregón, “Caricatura política, episodios revolucionarios y prostitutas: una singularidad ideológica vuelta imagen” en *Ulúa Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, no. 4 julio-diciembre, 2004, p. 109.

¹²⁰ Obra perteneciente a la Colección Museo Soumaya, consultada en línea en la página de artnet 03/07/018 <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/jos%C3%A9-clemente-orozco/la-prostituta-ZP4KW9iMkn3428zCnV7Urw2>



Figura 3, José Clemente Orozco, *Prostituta*, Colección Museo Soumaya.

Los años que van de 1960 y 1970, fueron testigos de la pauperización de la región latinoamericana, en este momento particular de la historia contemporánea, se catalizaron los ímpetus de una generación en búsqueda de una apertura política, cultural y humana, confrontados por un sistema que validó su permanencia mediante la manipulación, el intervencionismo y la violencia armada. La radicalización de los movimientos sociales y sobre todo de las instituciones para contener al “peligro rojo”, dio como resultado un férreo control de toda actividad humana, provocando la represión para evitar nuevos frentes de resistencia, como el surgido luego de la victoria de la Revolución cubana en 1959. Con la imposición de gobiernos títeres en Centroamérica a finales de la década de los años treinta, y el derrocamiento de Jacobo Arbenz en Guatemala el 27 de junio 1954, se puso en marcha la instrucción de políticas favorables a los intereses norteamericanos, en detrimento de la sociedad latinoamericana. Proceso que se prolongó con la intervención armada en República Dominicana y la imposición de regímenes militares en Brasil, Chile, Argentina y Uruguay entre 1964 y 1976. “Washington no expresó ninguna reserva política o moral

sobre la cooperación con los gobiernos militares. Al contrario, como estos ponían en el centro de la agenda política la lucha contra el comunismo, la Casa Blanca no disimuló su preferencia por ellos antes que por los regímenes democráticos.”¹²¹

A la par de estos hechos, el impacto cultural ocasionado por el enfrentamiento entre los bloques precipitó un cambio en los modos de difusión, entretenimiento y expresión estética. El fenómeno de masificación urbana generó un reclamo de los beneficios ciudadanos, por parte de aquellos que migraron a las grandes ciudades y que se asentaron en sus periferias.

En las ciudades latinoamericanas la formación de las masas fue contemporánea al proceso de industrialización. Esta, y la reactivación económica que la acompañó, contribuyeron a hacer más fluidos e indefinibles los límites entre las clases populares y medias. La homogeneización del consumo de productos de la industria contribuyó a desvanecerlos, puesto que estos objetos quedaron al alcance de muchos y devinieron signos de *status* y ascenso social.¹²²

No obstante lo que fue recibido por las clases marginadas fue solamente el despojo y la precariedad asimétrica. Las grandes urbes se distinguían por su poblamiento de enormes edificios de cristal y hormigón, destinados a ser viviendas, oficinas de gobierno y sucursales bancarias y empresariales extranjeras. Moles que reemplazaron paulatinamente a los barrios populares, las periferias se asentaron con precarias construcciones hechas con cartón, madera y láminas de asbesto. El desarrollo y la modernidad aparente que se instalaba en las ciudades latinoamericanas, fueron capturados en las obras del argentino Antonio Berni, quien en una serie de *collages* mostró los cambios y repercusiones que moldearon sobre todo, a las capitales latinoamericanas. En *Contraste no. 5* (Fig.4)¹²³ se puede observar, cómo a los pies de una torre de apartamentos se erigen pequeñas casas hechas de láminas y cartones, entre las cuales dos personajes cargan en sus hombros un par de bultos mientras un *bulldozer* a sus espaldas, se dedica a arrinconar escombros. “Dos

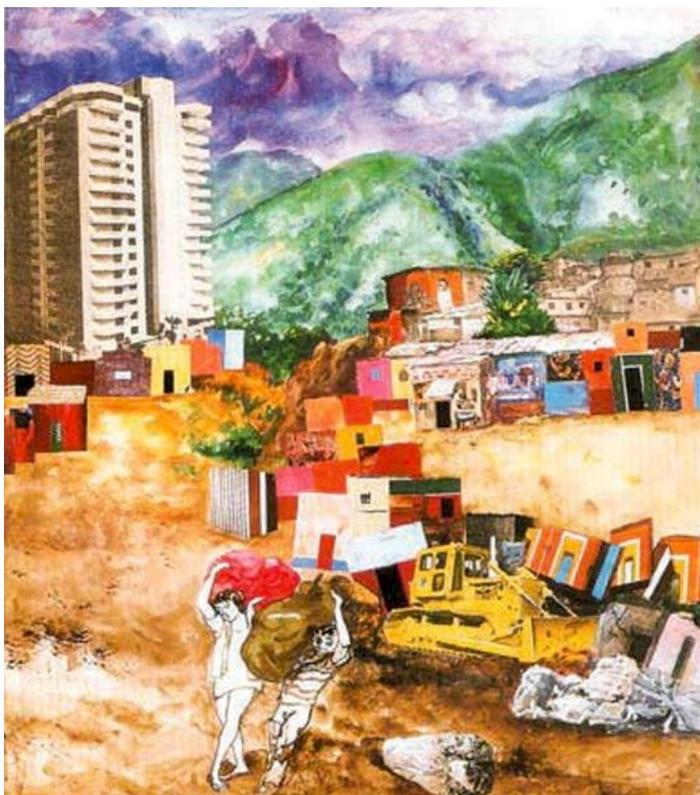
¹²¹ Raffaele Nocera, “La Guerra Fría en América Latina” en *La Guerra Fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones internacionales*, Benedetta Calandra, Marina Franco (editoras), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, pp. 47- 48.

¹²² Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, op. cit. p. 39.

¹²³ Imagen obtenida de Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, op. cit., p. 325.

mundos opuestos quedaban plasmados en todas ellas: aquel de las clases altas, que recibieron e incorporaron en su estilo de vida todos los objetos producidos por la nueva sociedad tecnificada, y aquel de las clases marginales que solo podían apropiarse de los desperdicios de esta sociedad.”¹²⁴

Figura 4, Antonio Berni, *Sin título*
(*Contraste no. 5*), c. déc. 1970,
colección particular



Ante este panorama, la *Guerra Fría Cultural* se caracteriza por ser “una densa red de actores, prácticas y estrategias comunicativas que en la esfera de la diplomacia cultural y en el marco cronológico de la *Guerra Fría*, contribuyeron de manera esencial a la exportación del *American Way of Life* en el subcontinente, incluyendo las múltiples formas de su recepción y reelaboración a nivel local.”¹²⁵ Todo esto destinado a posibilitar una ofensiva de persuasión ideológica de dos vías. Por un lado se mostraba el atractivo estándar de vida norteamericano, al cual “todas” las clases medias urbanas de Latinoamérica podrían

¹²⁴ *Ibid.* p. 40.

¹²⁵ Benedetta Calandra, Marina Franco, “Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas” en *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, p. 11.

acceder. Al mismo tiempo, la región era mostrada al público norteamericano como un espacio paradisiaco para vacacionar, pero sobre todo, era “vendida” a potenciales inversores como un terreno de negocios asequibles y de gran riqueza material para su explotación. Cosa que fue paulatinamente puesta en entredicho, a causa de testimonios visuales como el de Berni. En este ambiente de tensión, la sociedad civil se vio acorralada por los diferentes frentes batalla, por un lado, se encontraba la creciente exposición a los medios masivos de comunicación, mismos que se trasladaban de los teatros, el radio y las pantallas cinematográficas a las televisiones, las cuales se convertirían “poco a poco en el lugar de representación imaginaria de una sociedad”¹²⁶ que comenzaba a ser adiestrada para consumir sin cuestionar.¹²⁷ Evidentemente, esto provocó opiniones divididas y comenzó a articularse un frente unido desde el ámbito intelectual y artístico, el cual se plantó ante la polarización ideológica, en oposición al acceso de productos culturales carentes de mediaciones interpretativas, colocando el papel de los creadores y pintores como uno de los rasgos más señalados por su carácter autónomo y crítico.

Por lo anterior, la *Guerra Fría Cultural*, debe entenderse como un fenómeno más amplio y complejo, sumado al comprendido por el conflicto de polarización política entre bloques, mismo que llegó a su punto más álgido con la llamada crisis de los misiles de 1962 en Cuba. En un análisis de larga duración, el enfrentamiento procede del ataque frontal al nacionalismo revolucionario latinoamericano, que se hizo patente desde principios del siglo XX, caracterizado por ser ampliamente anti-imperialista y contrario al establecimiento del *statu quo* norteamericano, como potencia económica y militar en el continente. Esto generó la necesidad de un reajuste de las formas en que el *gigante de las botas de siete leguas*, buscó sostener su dominio en la región. “Sentadas estas premisas, la Casa Blanca se lanzó al reto de “erradicar” el comunismo de las Américas. Un papel clave, en este sentido, fue el desempeñado por la tristemente célebre Escuela de las Américas, la

¹²⁶ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, op. cit. pp. 45-46.

¹²⁷ Véase Elsie Mc Phail Fanger, “Celebridades, imágenes y pedagogía de la fama”, en *Transnacionalismo y fotografía en América Latina*, Enrique Camacho Navarro, Jorge A. Cruz Domínguez (Coords.), México, UNAM, CIALC, KU Leuven, 2018, pp. 224-253.

academia militar creada en 1949 [...] trágicamente conocida como la fábrica de los dictadores latinoamericanos.”¹²⁸

Ante esta situación, el realismo social y socialista, así como el arte figurativo que se habían desarrollado desde finales del siglo XIX, comenzaron a ser “mal vistos” por las críticas internacionales de arte, las cuales apostaban por un expresionismo abstracto, “construido como un lenguaje apolítico, neutral y formalista, marcado por la total libertad de expresión, y alejado de connotaciones izquierdistas.”¹²⁹ Recursos estéticos que fueron aprovechados desde 1940, año en que se creó la Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs (OCIAA), organismo dirigido por Nelson Rockefeller y encargados de gestionar la renovada “ofensiva cultural norteamericana”, especialmente hacia 1962, luego del anuncio de la adopción de socialismo por parte de Cuba un año antes, y por la instalación de misiles con ojivas nucleares en la isla, hecho que volvió más recalcitrante la postura anti-comunista del gobierno norteamericano.

En México el arte figurativo con tintes históricos, políticos o ideológicos fue desplazado paulatinamente por el abstraccionismo. El muralismo, siendo la punta de lanza del ambiente estético en el periodo post revolucionario, comenzó a ser blanco de la crítica especializada y de los nuevos talentos, quienes se sentían oprimidos por las sombras de los *Tres Grandes*, tachando las obras de estos últimos como un estilo “anecdótico, narrativo, arcaico, nacionalista, propagandista, literario y carente de imaginación. Esta campaña, llevada a cabo en Europa y Estados Unidos, dio como resultado que las historias del arte moderno desdeñaran o excluyeran de plano a la escuela mexicana.”¹³⁰ Se dio particular importancia a las obras de caballete, causando que el arte público cayera en desuso, siendo las instituciones estatales las primeras en dejar de solicitar obras de gran formato, y facilitando la creación de galerías privadas para la exposición de artistas sin proselitismos ni militancias evidentes, hecho que favoreció la mercantilización de las obras y al mismo tiempo, desplazó a figuras consolidadas. Pero sobre todo se dio cabida a exponentes reconocidos en el extranjero como lo fueron los casos de Rufino Tamayo y José Luis

¹²⁸ Raffaele Nocera, “La Guerra Fría en América Latina: reflexiones acerca de la dimensión político-institucional” en *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, p. 40.

¹²⁹ Ana Torres, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁰ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 30.

Cuevas, este último, protegido de José Gómez-Sicre, quien se desempeñó como jefe del Departamento de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos de 1948 a 1976. “[...] el decenio comprendido entre 1955 y 1965 parece haber significado un cambio importante en el énfasis cultural: del muralismo socialmente dirigido al público y patrocinado por el gobierno, a la propiedad privada del arte y al incremento de un mercado artístico interno que complacía a la clase media local y al comercio turístico.”¹³¹

La aparente neutralidad del arte convocó a críticos y especialistas, sobre todo europeos y norteamericanos a la definición de un “arte puro” y “no objetivo”, estrictamente estético y no determinado por los objetos, siendo Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, uno de los principales promotores de esta pauta pictórica. Ante esta generalidad, el historiador del arte norteamericano Meyer Schapiro arremetió en contra de estas afirmaciones, declarando que “no existe el ‘arte puro’ no condicionado por la experiencia; toda fantasía y construcción formal, hasta los garabatos que la mano hace al azar, están determinados por la experiencia y cuestiones no estéticas.”¹³² En concomitancia con dichas opiniones, artistas e intelectuales se vieron interpelados ante el secuestro del lenguaje plástico, la dicotomía entre figuración y abstracción obligó a muchos a preguntarse sobre su quehacer particular, pues ceñirse a la oficialidad del momento, implicaba obtener reconocimiento y apoyos estatales en un medio cultural acrítico, pero a costa de una estética auténticamente libre, pues “muchos artistas e intelectuales cuestionaban los principios del comunismo pero también se enfrentaban con el mundo salvaje del capitalismo y del fascismo, ideologías que, entre otras cosas, buscaban la homogeneización cultural e ideológicas.”¹³³

Ahora bien, a finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta, el expresionismo abstracto desarrollado en Estados Unidos, se erigió como “el único depositario del espíritu y de vanguardia, y la idea que el gobierno norteamericano tenía de sí mismo como única garantía de la libertad capitalista.”¹³⁴ Sin embargo, se debe atender que incluso artistas norteamericanos que se encontraban inmersos en ese proceso, se

¹³¹ *Ibid.* p. 51.

¹³² Meyer Schapiro citado por Ana Torres *op. cit.* p. 19.

¹³³ Ana Torres *op. cit.* p. 23.

¹³⁴ Shifra Goldman *op. cit.* p. 54

separaron de lo figurativo comprendiendo que “las manchas de color, los chorreados y la gestualidad (fueron) nuevas formas de expresar y de resistir a los violentos acontecimientos de la guerra.”¹³⁵ Esto generó un reto para una nueva camada de artistas quienes al verse convocados por creadores como Jackson Pollock, Robert Motherwell y Mark Rothko entre otros, quienes defendieron sus obras como una expresión del “humanismo universalista”, buscaban ofrecer un arte comprometido con la crítica de las problemáticas sociales, sin ser tachados de comunistas pero al mismo tiempo, rechazando las pautas estéticas del vaciamiento ideológico, pretendido por un sector de la abstracción angloamericana conformando así, una nueva visión de lo revolucionario y lo político.

Se hace necesario señalar aquí, que el problema de la intervención estatal en el manejo del gusto institucional es paradójico, sobre todo en México. El hecho de que los llamados *Tres Grandes* sirvieran en algún momento para la construcción del espíritu nacional, no implica una sujeción total de la obra a un componente mediático sin valor estético ni político, al contrario, tanto Rivera como Orozco y sobre todo Siqueiros, dieron muestra de un ideario político y social, que resiste y crea sus propios discursos y técnicas de apropiación, para lograr un cambio en la sociedad. Ciertamente los tres desviaron sus rumbos originales por sus singularidades propias: Rivera desde el folclorismo, Orozco con el pesimismo y Siqueiros en la militancia; empero, el valor de sus trabajos es trascendental por constituir el germen de un cambio sistemático, en el desarrollo plástico nacional y latinoamericano. Sin ellos, pero sobre todo sin la confrontación y el “rechazo” generado desde la intervención de actores externos para la esterilización del trabajo artístico, la potencialización de nuevas formas de expresión en el continente probablemente no hubiera surgido de la misma manera. “La ‘buena propaganda’ es lo que debería ser el arte: una provocación, un nuevo modo de ver y de pensar sobre lo que pasa a nuestro alrededor.”¹³⁶

Ante un panorama de represión política y cultural, intelectuales y artistas se sometieron a un enfrentamiento ideológico y estético desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Como ya se mencionó en líneas anteriores, el abstraccionismo apoyado por el MOMA y la CIA, se usó como arma de homogeneización y confrontación desde 1929, en

¹³⁵ Ana Torres, *op. cit.* p. 20.

¹³⁶ Lucy Lippard citada por Toby Clark en *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Akal Ediciones, 2000, p. 9.

contra de todo aquello que diera muestras de un progresismo social. Sin embargo, la propia corriente plástica surgió como una medida de crítica y rechazo a los horrores de la guerra y de la violencia institucional, “en muchos casos estableciendo un diálogo con lo figurativo y el realismo, como lo veremos en las pinturas de Siqueiros y Tamayo, quienes en sus discursos se oponían a una abstracción sin contenidos, pero en sus pinturas está presente como lenguaje experimental, expresivo, y también político y filosófico.”¹³⁷

Muestra de esta “negociación” entre estilos confrontados, es el de Fernand Léger quien afirmaba que su obra “es realista porque transmitía con precisión el espíritu de la vida moderna. Creía que ese espíritu residía en la colectivización, la mecanización y el desarrollo de la cultura de masas.”¹³⁸

Claramente la postura del artista francés es la de un militante socialista, y no tiene empacho alguno en demostrarlo abiertamente; sus obras muestran una compaginación entre el cubismo, la figuración y el abstraccionismo, pero el autor distingue el realismo socialista en su trabajo por los temas elegidos para ellas: las grandes maquinarias, y los obreros laborando en conjunto para el desarrollo de un sistema económico y político, alejado de la depredación capitalista (Fig. 5)¹³⁹. En este sentido, será Mark Rothko quien ponga el dedo en la llaga de la oficialidad abstracta, a diferencia de Léger, el autor



Figura 5, Fernand Léger, *Los constructores*, 1950.

¹³⁷ Ana Torres *op. cit.* p. 24.

¹³⁸ Toby Clark *op. cit.* p. 18.

¹³⁹ Obra perteneciente a la colección Musée national Fernand Léger, Biot – Francia, consultada en línea en el blog La espina roja, 20/07/2018, <http://espina-roja.blogspot.com/2012/12/los-constructores-del-pintor-comunista.html>

norteamericano se pronunció a favor de una expresión universal y humana, comprendiendo que su labor y la de sus colegas “debería quizá entenderse como una fuga hacia otros espacios, alejados de la decadencia de la oposición socialista y comunista de los Estados Unidos.”¹⁴⁰ Sirviendo esto como punto de inflexión para el desarrollo de una actividad artística sincrética, humana, socialmente consciente y alejada de imposiciones y homologaciones políticas o culturales.

En el caso de Rothko, los ejemplos de esta postura ideológica y estética se encuentran en su traslado del expresionismo abstracto al total abandono de lo figurativo. Sus obras de las décadas de los años cuarenta y cincuenta muestran la influencia que obtuvo de los artistas surrealistas llegados a Norteamérica, de quienes retomó el nihilismo de Nietzsche y los estudios de la interpretación mitológica y onírica de Carl Jung. En la obra *Ritos de Lillith* de 1945 (Fig. 6)¹⁴¹, desarrollada con la técnica del automatismo, puede observarse la necesidad del autor por producir un espacio en el cual, se evoca una esencia del individuo ante la confusión de la época. Posteriormente se manifiesta en sus obras entre 1952 y 1970, el total rechazo de lo figurativo, lo que demuestra en primera instancia, su necesidad por generar un arte expresivo con miras a provocar sensaciones en el alma del espectador, mediante el uso de colores intensos como el rojo, naranja, rosa, etc. buscando así “lo sagrado dentro de lo profano” (fig. 7)¹⁴². En literal contraste, a mediados de la década de 1960 y unos meses antes de su suicidio en 1970, terminó las que serían sus últimas obras (Fig. 8)¹⁴³, las cuales transformaron su paleta cromática para dar paso a tonos sombríos, negros, morados, ocres, mismos que se pueden interpretar como la inestabilidad y la tragedia personal. No obstante su aparente simplicidad, Rothko confiaba en que la trascendencia de su obra se establecía en su búsqueda por expresar las emociones y debacles humanas, señalando él mismo, que no profetizaba “las desgracias por venir, sino que pinto las que ya están aquí.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ana Torres *op. cit.* p. 25.

¹⁴¹ Imagen obtenida del sitio <http://www.mark-rothko.org/rites-of-lilith.jsp>

¹⁴² Imagen obtenida del sitio <http://www.mark-rothko.org/orange-red-yellow.jsp>

¹⁴³ Imagen obtenida del sitio <http://www.mark-rothko.org/untitled-black-on-grey.jsp>

¹⁴⁴ Mark Rothko, fragmento tomado del portal http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html



**Figura 6, Mark Rothko,
Ritos de Lillith, 1945.**



**Figura 7, Mark Rothko, Sin
título, 1952.**



**Figura 8, Mark Rothko, Sin título,
1970.**

Con estos ejemplos, no intentamos hacer una defensa implícita de una u otra corriente artística, al contrario es necesario destacar que en un momento de pugnas políticas e institucionales, los intelectuales y artistas de la época se reusaron al vasallaje cultural implementado por el MOMA y el Museo Guggenheim, instancias que al ser apoyadas tanto por aparatos gubernamentales como por capitales privados, fueron instruidos para facilitar la expansión de su influencia política e ideológica en América Latina, todo esto bajo la supervisión y auspicio de críticos de arte como lo fueron Clement Greenberg, Octavio Paz, Juan García Ponce y Marta Traba, “quienes construyeron un discurso que sustentaba la carencia de contenidos políticos en el arte abstracto presentándolo como una propuesta que promovía la expresión subjetiva, poética y emocional [...] era la verdadera antítesis del realismo socialista.”¹⁴⁵ Empero, y como se mostró someramente en el caso de Rothko, él y muchos otros creadores de esta generación, buscaron con sus obras “crear tensión entre lo real y lo invisible y producir la ilusión de un espacio irreal, y al mismo tiempo verdadero que expresaba la huida, el misterio, la violencia, o la soledad, en momentos de crisis.”¹⁴⁶

2.2 Confrontación en tiempos de crisis. Nuevos imagistas, nuevas figuraciones.

Entre 1956 y 1966 se realizaron diferentes concursos, exposiciones y bienales en Estados Unidos, mismas que serían llevadas posteriormente a América Latina pero especialmente a México, Brasil, Colombia y Argentina. Todo esto bajo el auspicio de fundaciones patrocinadas principalmente por empresas filiales de la Standard Oil, pero también de las manufactureras de Ford Motor Co., la General Motors y General Electric, así como por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIA por sus siglas en inglés), quienes otorgaron fondos mediante la creación fundaciones encubiertas, las cuales actuaron por intermediación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la Fundación Guggenheim pero sobre todo, a través del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, dirigido por José Gómez Sicre. Algunas de las actividades más destacadas de este periodo fueron una exhibición de arte colombiano que primero fue montada en Bogotá en 1959 y un año después, trasladada al

¹⁴⁵ Ana María Torres, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos” en *Cátedra de artes*, n° 14, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, p. 85.

¹⁴⁶ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *op. cit.* p. 29.

edificio de la Unión Panamericana en Washington D.C. De cierta manera, esta exposición dio la pauta para que en 1962, luego de que Marta Traba asumiera la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) inversores extranjeros como Braniff Airlines, Shell y Phillips entre otros, participaran económicamente con este recinto colombiano el cual, en 1965 recibió el Salón ESSO, patrocinador de concursos para artistas nacionales menores de 35 años.

Siguiendo el ejemplo de Colombia, en México la Ford Motor Co. y la General Motors de México montaron exhibiciones en sus plantas, e introdujeron sus colecciones de dibujo particulares al público nacional. En Argentina Industrias Kaiser, armadora automotriz de capital norteamericano, auspició la Bienal de Córdoba y General Electric se encargaría de patrocinar el arte Uruguayo. Cabe destacar que las exposiciones y concursos más importantes fueron las bienales de Sao Paulo de 1951 y 1953, copia a la calca de las bienales de Venecia donde las expresiones figurativas, se veían como obras estéticamente menores al expresionismo abstracto. Estas exhibiciones representaron los primeros intentos a nivel regional, de influir sobre los derrotados que el arte latinoamericano debía seguir pues, fueron manejadas y financiadas por el MOMA. Los salones ESSO se presentaron en 18 países de América Latina exceptuando Cuba, y al igual que la celebrada en Bogotá, significaron un redituable “cambio de conciencia, la infiltración cultural o el apartamiento de un arte objetivo nacionalista, de orientación social (representado por el realismo social), para dejar paso a un arte subjetivo o de orientación formalista, o al arte abstracto que, según dijo Matías Goeritz, gustaba sólo a un número limitado de intelectuales.”¹⁴⁷

México, al ser un país con una estrecha relación entre el arte y la resistencia política, se enarboló como uno de los bastiones más importantes para la contraofensiva hacia la implantación de un “arte puro”. Así mismo, se generó una disputa entre “lo viejo” y lo “nuevo” en la pintura nacional, la rebelión en contra de lo que los artistas jóvenes veían como un obstáculo para un desarrollo estético de vanguardia, y con miras a dejar atrás la escuela mural mexicana. Esto generó un duelo de estéticas entre Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros con Rufino Tamayo, pintor que perteneció al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores pero que, sin embargo, se separó del

¹⁴⁷ Shifra Goldman *op. cit.* p. 62.

muralismo y del realismo social al establecerse en Estados Unidos durante más de una década. Si bien en lo plástico marcó una escisión, en lo retórico el mismo Tamayo reconocía que su preocupación teórica, filosófica y artística mantenía una línea de crítica hacia los desórdenes políticos, pero en mayor medida, al conflicto social de una generación en constante confrontación.

Tamayo sentó las bases de la confrontación con el muralismo, pero sobre todo en contra del “arte político oficial”, declarando que los *Tres Grandes* estaban en decadencia repetitiva por su propia comodidad. Orozco reviró diciendo que el abstraccionismo era incapaz en sí mismo, por no poder representar figuras y limitarse a la geometría y el color, pero fue Siqueiros quien tomó la batuta del debate, al detectar la necesidad de establecer un nuevo realismo mexicano, con un “complemento social-político y desprenderse de un simple agregado decorativo.”¹⁴⁸ Ante esta discusión, exponentes como los mexicanos José Luis Cuevas, Héctor Xavier, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, el ruso-mexicano Vlady y el barcelonés José Bartolí, se pronunciaron por un cambio en el paradigma de la pintura mexicana, apuntalando a Mathias Goeritz (germano-mexicano) como uno de los bastiones del arte nacional por su confrontación estética experimental, la cual fue presentada en la Galería Proteo junto con los también europeos Lucio Fontana (italo-argentino), Francisco Nieves (español), Oyvin Fahlstrom (brasileño de ascendencia sueca) y Bernard Schultze (alemán).

El surgimiento de diferentes grupos alternativos de artistas entre 1955 y 1960, repercutió en la forma en que el arte mexicano y latinoamericano quería ser visto. Es interesante la situación vivida en aquel momento ya que no solo fueron artistas mexicanos los que se manifestaron, junto a ellos se pudieron identificar creadores europeos, latinoamericanos y norteamericanos, quienes se dieron cita en las galerías autónomas para protestar en contra de la vaciedad del arte contemporáneo. Un ejemplo de ello fue el grupo neodadaísta conocido como *Los Hartos*, fundado por Mathias Goeritz, e integrado por Carlos Orozco, Rufino Tamayo y Pedro Coronel (quien posteriormente se integraría a las

¹⁴⁸ Ana Torres Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *op. cit.* p. 45.

filas de *Nueva Presencia*, fundado por Arnold Belkin y Francisco Icaza). El germen de la confrontación ya se había establecido.

La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958 fue organizada y convocada por el INBA, y celebrada entre el 6 de junio y el 30 de septiembre del mismo año. El evento fue polémico desde su convocatoria e inicio, profundizando los conflictos en el gremio artístico mexicano tras darse a conocer las premiaciones. Empero, fue gracias al antagonismo presente en la exposición, que se pusieron en relieve importantes puntos nodales respecto a la experiencia estética nacional e internacional de la época. En este caso el músculo tradicional de la Escuela Mexicana de Pintura se hizo presente, al galardonar a Francisco Goitia y al Dr. Atl, a quienes se consideró que no debieron ser incluidos como artistas concursantes y, en lugar de ello debieron ser integrados al montaje de amplias retrospectivas junto a Rivera, Siqueiros y Orozco. Al mismo tiempo, fue criticado severamente el hecho de que la organización excluyó a artistas nacionalizados radicados en México, pero sobre todo, porque se soslayó a una buena cantidad de nuevos valores y los pocos que fueron integrados, se vieron opacados por aquellos grandes nombres. Sumado a ello, fue más que evidente la titánica ausencia de Rufino Tamayo, a quien no se incluyó en el homenaje a los muralistas.

Xavier Moyssén, al hablar del conjunto mexicano exhibido lo calificó de elocuente, destacando de manera importante las obras de Juan Soriano, Guillermo Meza, Cordelia Urueta y Jesús Guerra Galván, junto con el portentoso *Tata Jesucristo* de Goitia y la serie *Los Teules* de Orozco con su fortísima crítica al militarismo, empero catalogó de “mediocrementemente seleccionada por los propios artistas concursantes.”¹⁴⁹ La lectura que el propio crítico realizó de la Bienal, nos muestra aspectos importantes sobre el clima cultural mexicano; uno de ellos es el hecho de que aunque ya se veía como “inaceptable” el obstinado realismo que presentó Siqueiros, al mismo tiempo el expresionismo abstracto que los norteamericanos Sam Francis, Willem De Kooning y Kenzo Takeda entre otros expusieron, fue descrito como una personalidad “que no dice nada o dice poco”¹⁵⁰, persistiendo en la escena la preferencia hacia los valores estéticos en los cuales, pervive la

¹⁴⁹ Xavier Moyssén, “La primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VII, Número 28, 1959, p. 78.

¹⁵⁰ *Ibidem*

“obra poética del Hombre”. Por ello, Moysén recalcó las obras de Meza y Soriano así, como el premio otorgado a la argentina Raquel Forner a quien observa apropiadamente ubicada entre las fronteras de lo abstracto y lo figurativo. Finalmente fue muy bien recibida la participación de Cándido Portinari, artista brasileño que fue expuesto junto a los *Tres Grandes* siendo calificada su obra como una vigorosa selección de “rítmicas formas, de profundas y humanas intenciones y de bellas calidades de color.”¹⁵¹

Una última cuestión que cabe la pena apuntar sobre la lectura de la Bienal, es el hecho de que para ese momento, las artes plásticas y sobre todo, la pintura como tal, se encontraban inmersas en una profunda crisis de identidad. Pues aunque fueron expuestas obras de gran manufactura, se advirtió la carencia de calidad, novedad y coherencia en el conjunto general, cosa que paradójicamente sí estuvo presente en el grabado a nivel continental. Tal vez esto se haya debido a las discusiones técnicas, políticas e ideológicas, sin embargo la exposición sirvió para que la escuela mexicana se plantara ante “un reto ideológico, pero también un aguijón que forzaba a los realistas sociales a volver a analizar sus medios formales”.¹⁵²

Los jóvenes artistas denunciaron un sesgo estético además de una clara omisión de su trabajo al no ser convocados oficialmente, siendo la elección de los participantes en el 58, parcial y sesgada. A manera de protesta, un grupo tomó la iniciativa de organizar una exposición alternativa que finalmente sería montada en la Galería Proteo dirigida, entonces por Antonio Gironella. El Primer Salón de Arte Libre, mostró obras de Carlos Orozco, Felipe Orlando, Enrique Climent, Rafael Barroso, José Luis Cuevas, Joseph Bartolí, Enrique Echeverría, el propio Gironella y Rufino Tamayo. Este último levantó ámpula en el medio ya que rechazó la invitación del INBAL a participar en la Bienal oficial para unirse a los “rechazados”; cabe destacar que Cuevas y Tamayo se lanzaron a la yugular del instituto, acusando el primero a Siqueiros de dictador y represor de quienes no se ajustaban a su gustos estéticos y políticos, parafraseando siempre aquellas criticadas palabras del chihuahuense: “no hay más ruta que la nuestra”. Acusándosele por ello de dogmático y retrógrada, el discurso se fue acomodando para atacarlo ignorando por completo que en

¹⁵¹ *Ibid* p. 79

¹⁵² Shifra Goldman *op. cit.* p. 65.

aquel ensayo de 1945, Siqueiros llamaba a un total rechazo del “folclorismo y el atraso técnico comodino, para alertar contra el nacionalismo del Estado y el servirse de la pintura o la política de manera oportunista, para impedir su transformación.”¹⁵³ Al tiempo que, Tamayo hablaba de camarillas antidemocráticas en México, con las cuales él como persona y como artista no comulgaba ni pertenecía.¹⁵⁴

La segunda edición de la bienal mexicana fue inaugurada en 1960, esta representó un mal entendido golpe al monolitismo de las artes nacionales, en todo caso, tendría que afirmarse que el Estado mexicano se encontraba en medio de un conflicto internacional en el cual no le convenía al país participar directamente. Por ello se le pidió a Salas Anzures aprovechar la coyuntura para dar un giro discursivo, y mostrar la democratización nacional. Así, el realismo social y el arte público comenzaron a diluirse, predominando el abstraccionismo tanto en las salas del Palacio de Bellas Artes como en las 17 galerías privadas que participaron en la exhibición. La apertura a nuevos exponentes y sobre todo, el reconocimiento público que se le hizo a Tamayo en ese momento fueron vistos con buenos ojos por algunos, pero las opiniones de los expertos no se hicieron esperar. La sobreexplotación de lo abstracto como un intento del gobierno mexicano por mediar las disputas en el ámbito cultural, generó más confrontación y rechazo que antes; los críticos hablaron de una academización del expresionismo abstracto pero ante todo, se puso de manifiesto la mediocridad y el decorativismo por parte de los exponentes, calificándolas como “‘pinturas funestas’, huecas copias de los pintores norteamericanos que copiaban, a su vez, a los europeos.”¹⁵⁵

Como se mencionó en líneas anteriores, la limitación entre la elección de un estilo u otro tanto por cuestiones políticas como artísticas, forzaron la interpretación de que al igual que en la *Guerra Fría* solamente existía una vía “correcta” de vivir y expresarse. La polarización ideológica contravenía la libertad que supuestamente los Estados Unidos garantizaban y “protegían” mediante la adopción de sistemas políticos enajenadores de

¹⁵³ Taller de Arte e Ideología, “¿No hay más ruta que la nuestra?”, en *Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 8-9, 2010 <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17258> Originalmente en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*.

¹⁵⁴ *cfr.* Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *op. cit.*

¹⁵⁵ *ibid.* pp. 66-67.

medios, bienes y culturas. La re-adopción del expresionismo con las características particulares del arte mexicano, se convirtió en una ofensiva contra la deshumanización de la plástica y de las políticas sociales. La crítica de arte Margarita Nelken apuntaba a un numeroso grupo de artistas que encontraron en el expresionismo figurativo un nuevo nicho de representación, siendo Antonio Rodríguez Luna, José Luis Cuevas, Francisco Icaza, Rafael Coronel, Francisco Corzas y José Hernández Delgadillo algunos de los destacados. Así mismo, Nelken advertía que su desarrollo podía seguirse “hasta Posada, los Tres Grandes y otras fuentes mexicanas, así como hasta el Expresionismo europeo de Goya a los expresionistas alemanes.”¹⁵⁶

Es evidente que la congregación de artistas extranjeros en México fue un motor importante para la generación de una nueva vanguardia latinoamericana; Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Joseph Bartolí, Joseph Guinovart y Arturo Souto entre otros, contribuyeron en el intercambio de ideas que favorecieron a la experimentación estética. En ese sentido los ejemplos mexicanos que sirvieron para robustecer la amalgama, pusieron el foco de atención en los intentos del guatemalteco Carlos Mérida, Siqueiros, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero y Germán Cueto por integrar elementos de abstracción en sus obras

Fermín Revueltas experimenta con el cubismo y la esquematización de las formas; Germán Cueto incorpora como gesto vanguardista el movimiento en sus esculturas; en algunas composiciones realizadas en las Escuelas de Pintura al Aire Libre se observan trazos abstractos como en los paisajes de Ramón Alva de la Canal y Francisco Díaz de León; asimismo Siqueiros encuentra en el accidente pictórico uno de los compuestos modernos del “nuevo realismo”; el expresionismo de José Clemente Orozco se vuelca a la abstracción geométrica; Montenegro, Tamayo, Castellanos, Rodríguez Lozano, Orozco Romero entre otros, alteran sus formas para expresar la angustia existencial de la humanidad; al tiempo que el joven pintor

¹⁵⁶ *ibid.* p. 67

Gunther Gerzso empieza a realizar sus primeras abstracciones, basadas en la cosmogonía del arte precolombino, y en el ocultamiento de lo indígena.¹⁵⁷

La confirmación de un carácter estético propio, dio la oportunidad para que nuevas formas de expresión se condensaran para dar paso a la neo-figuración, misma que hace eco de la inquietud de Siqueiros por la generación de un realismo crítico, contestatario, pero renovado en sus trazos como lo hizo Tamayo. Expresivas en sus temas y sintéticas en sus formas, sin ser un bastión más de la militancia socialista ni de la despolitización abstraccionista. “Así pues, justamente cuando la abstracción no objetiva parecía dominar la pintura, se sentaban los cimientos de un nuevo arte figurativo, distinto del realismo social por su subjetividad existencial y ecos surrealistas, que utilizaba además un vocabulario plástico extraído de Orozco, el Expresionismo europeo y del propio Expresionismo abstracto.”¹⁵⁸

Se establecía así, un nuevo mecenazgo artístico durante la gestión de Miguel Salas Anzures quien, entre 1957 y 1961 dirigió el Departamento de Artes Plásticas de Instituto Nacional de Bellas Artes. Su apoyo para el arte contemporáneo en México se caracterizó por imponer un nuevo régimen de adopción abstraccionista, haciendo de lado por completo a la vieja guardia de la pintura mexicana y al mismo tiempo, a una buena parte de los neo-figurativos ya que, durante su gestión organizó exposiciones de artistas extranjeros y nacionales gracias a su alianza con las galerías Prisse, Antonio Souza, Proteo, y Juan Martín, mismas que promovían a pintores como los hermanos Coronel, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vlady, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Vicente Rojo, Luis Nishizawa, Mya Landau, Héctor Xavier, Nacho López y Juan Soriano, y por lo tanto, contaron con grandes apoyos por parte del INBA relegando a otros actores a un segundo plano. A pesar de las controversias, bajo su comisión se creó el Museo Nacional de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes (que actualmente se ubica en el Bosque de Chapultepec), la realización de las dos bienales interamericanas, la selección de representantes para la Bienal de Sao Paulo de 1961 (por lo cual también fue sumamente cuestionado) pero sobre todo se le reconoce porque “fue un administrador del

¹⁵⁷ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *op. cit.* p. 50.

¹⁵⁸ Shifra Goldman *op. cit.* p. 67.

arte cuyo papel en los años cruciales que comenzaron en 1957, consistió en hacer que el arte mexicano se trasladase al ámbito modernista e internacional.”¹⁵⁹

Una nueva etapa de conflicto en México se presentó en agosto de 1961, tras ser apresado David Alfaro Siqueiros, acusado de disolución social; este hecho provocó que la segunda Bienal Interamericana destinada a ser desarrollada en septiembre, sufriera un colapso importante pues casi cien artistas boicotearon el evento, negándose a participar en dicho evento en tanto que el muralista continuara encarcelado. Cabe destacar que entre aquellos que se pronunciaron públicamente a esta iniciativa, se encontraban José Luis Cuevas, Rafael Coronel, Francisco Icaza y Arnold Belkin, quienes integrarán posteriormente *Nueva Presencia*. Este hecho es importante pues ante un ambiente de completa tensión ideológica y estética, el grupo se erigirá como uno de los pocos aglutinadores de la resistencia ante los embates de la despolitización artística; Belkin e Icaza fungieron como mediadores e incluso promotores entre frentes y exponentes de corrientes contrapuestas.

Los Salones ESSO, exposiciones itinerantes que se llevaron a Colombia, Brasil, Argentina y México representaron la punta de lanza del mecenazgo artístico, articulado por la Organización de Estados Americanos, el Museo Guggenheim y el MOMA de Nueva York pero sobre todo, demostraban el músculo y la dominación política y cultural directa en los países en los que se instalaba, con la promesa de generosos premios y reconocimiento internacional. A finales de 1964 se convocó a jóvenes artistas a participar en el Salón ESSO que sería presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el evento desde su génesis estuvo inmerso en la polémica ya que se le acusó de estar amañada en sus orígenes. El jurado lo integraron Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Rafael Anzures, Juan García Ponce y Justino Fernández quienes otorgaron los premios a Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Guillermo Castaño y Oliver Seguin; ante estos resultados un grupo de quince artistas entre los cuales figuraban los miembros de *Nueva Presencia* Arnold Belkin, Francisco Icaza, José Muñoz, y Gastón González, enviaron una carta de inconformidad al INBA, argumentando conflictos de intereses y favoritismo hacia la abstracción por sobre los neo-figurativos que participaron entonces.

¹⁵⁹ *ibid.* p. 71.

Además de las críticas en contra del jurado, el *Salón Esso* había causado mucha indignación ante el hecho de que una compañía extranjera como la Standard Oil (Esso), junto con la presencia de José Gómez Sicre provocara la invasión hacia la cultura nacional.¹⁶⁰

Los resultados del Salón ESSO se mantuvieron, no obstante, los reclamos surgidos a causa de este hicieron eco en el INBA el cual, aprovechó el ambiente enrarecido para darle voz a los inconformes, montando un año después en el Palacio de Bellas Artes la exposición *Confrontación 66*, la cual buscaba mostrar las diferentes corrientes y tendencias estéticas de las nuevas generaciones. Sin embargo, y como no era sorprendente, la exposición también se vio envuelta en la polémica pues un grupo conformado por los pintores Jorge Juan Crespo de la Serna, Mauricio Gómez Mayorga, Rafael Anzures, Pablo Fernández Márquez, Margarita Nelken, Jorge Enciso, Carlos Orozco Romero, Jorge González Camarena, Horacio Durán, Gustavo Montoya, Francisco Díaz de León, José Reyes Meza, Santos Balmori, Francisco Moreno Capdevila, Armando López Carmona, Raúl Anguiano, Fernando Castro Pacheco, Héctor Ayala, Ángel Boliver y Héctor Xavier consideraron que la selección de obras no fue la adecuada. Aunado a ello, desde un comienzo se registró un conflicto entre el comité organizador y José Luis Cuevas quien, en principio se había confirmado como parte del mismo, pero luego de su ausencia a las reuniones y por cumplir con un compromiso en Los Angeles, fue relevado de su cargo pero invitado como expositor a lo cual, Cuevas le respondió al director del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Jorge Hernández Campos “he sabido que han creado un salón de honor en el que han incluido algunos nombres que a mi parecer están muy por debajo de mi prestigio Por consiguiente rechazo terminantemente su oferta de servir de corista en un espectáculo donde hay ‘estrellas’ de tan poco brillo.”¹⁶¹ Las “estrellas de poco brillo” a las que se refería Cuevas eran Tamayo, Siqueiros, Leonora Carrington, Carlos Mérida Gunther Gerzso, Juan Soriano, José Chávez Morado, Juan O’Gorman, Jesús Reyes Ferreira y Jorge González Camarena. Finalmente la sala no fue realizada pero el asunto quedó para la

¹⁶⁰ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *op. cit.* p. 65.

¹⁶¹ José Luis Cuevas citado por Raquel Tibol en “La verdadera historia de la *Confrontación 66*”, originalmente publicado el 1° de noviembre de 1986 en la Revista Proceso, artículo consultado en línea <http://www.proceso.com.mx/144780/la-verdadera-historia-de-la-confrontacion-66-i>

posteridad. En palabras de Raquel Tibol “tanto la exposición propiamente dicha como la serie de conferencias, mesas redondas y polémicas que se efectuaron paralelamente en el propio Palacio de Bellas Artes revelaron la efervescencia despertada por una convocatoria cuyos términos se salían un tanto de los marcos habituales.”¹⁶² Cabe destacar que en un ambiente de represión y violencia, los artistas de diferentes corrientes y arraigos, lograron generar una colaboración en conjunto para la promoción y la expresión de sus pasiones, esta participación será importante y se pondrá a prueba un par de años después con las manifestaciones estudiantiles y los lamentables hechos de Tlatelolco en 1968.

En una época de profunda persecución ideológica, las expresiones artísticas se vieron acorraladas por una tendencia que buscó eliminar lo más importante para estas: su libertad de acción y consciencia. Para Clement Greenberg, crítico de arte norteamericano, “las consideraciones estéticas no tienen lugar en la política, y las consideraciones políticas no tienen lugar en el arte.”¹⁶³ Lo cierto es que las expresiones artísticas no pueden ser separadas de los valores y posturas que un contexto social y político ejerce sobre ellas. Es posible subordinar a ciertos actores, pero el debate se sostiene ya aun cuando se trate de ocultar y sesgar la visibilidad de las obras, siempre será evidente la disidencia y la inconformidad. Lo que se ha visto hasta el momento es la insurgencia de creadores e intelectuales, quienes pugnaron por la apertura y la inclusión en un sistema estatal que se desplazó de un lado al otro de las corrientes estéticas, sacando provecho de lo que le servía y no para sus propios intereses de exaltación nacional. México sentó las bases de una resistencia a la intervención norteamericana, aunque el manejo oficial de sus tendencias fue incongruente por su retórica de apertura ideológica al mismo tiempo represora, las obras de arte que dejó esa época dan muestra de una necesidad por denunciar y re-humanizar las artes pero sobre todo las políticas públicas. En esta convulsión es en la que se desarrolla Arnold Belkin, la fundación del grupo *Nueva Presencia*, sus relaciones con artistas de diferentes posturas y su conciencia particular en pos de un cambio social son la génesis de las obras que se analizarán más adelante.

¹⁶² *ibidem*

¹⁶³ Clement Greenberg citado por Gabriela A. Piñero, “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta” en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. Abstractos*, Antonio E. de Pedro (Coord.), Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016, p. 99.

Capítulo 3 Entre *Nueva Presencia* y nueva figuración.

El contexto mostrado en capítulo anterior tiene como finalidad, dar un esbozo a la situación imperante tanto a nivel social como en materia cultural en la región, intentando con ello mostrar que la obra de Arnold Belkin es parte de una tradición pictográfica que, independientemente de las etiquetas ideológicas y plásticas, se inscribe en la necesidad de generar testimonios y denuncias sobre la violencia política y armada. El primer capítulo del presente trabajo buscó ocuparse de una monografía que pone en la palestra la vida del autor canadiense-mexicano, sin embargo y visto precisamente como una exposición ampliada de hechos, nuestro interés a continuación, y a la luz del contexto mostrado en el segundo capítulo, es presentar la transformación por la que discurrió el artista para culminar en la serie *La lección de anatomía*, la cual es objeto de nuestra investigación.

3.1

Durante el desarrollo de los años cincuenta, Belkin se encontraba afincado en la Ciudad de México, lugar al cual acudió desde su natal Calgary para enriquecer sus estudios en artes plásticas. Poco tiempo después de su llegada al país, se incorporó en 1948 a la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda* y al Taller de ensayo de Materiales y Plásticos del Instituto Politécnico Nacional, impartido por el profesor José L. Rodríguez. De su experiencia en este último, se desprende uno de sus primeros trabajos murales, el fresco titulado *¡El pueblo no quiere la guerra!* de 1950, realizado para la acreditación de sus estudios y que lamentablemente ha sido destruido. Sin embargo, el mismo año participó como ayudante de David Alfaro Siqueiros y, aunque durante este decenio, sus trabajos pictóricos se realizaron mayormente en espacios privados, podría decirse que algunas de las actividades más importantes para Belkin en aquel momento, se centraron en la realización de dibujos sobre danza moderna y ballet, estudios que le proporcionaron solidez esquemática a las figuras humanas que inmortalizó en obras posteriores, y que contribuyeron a su diseño de vestuarios y escenografías para diferentes puestas en escena.

Sus proyectos teatrales incluyeron el diseño de escenografías, iluminación y vestuarios, siendo su trabajo en la obra *Terror y miserias del III Reich* dirigida por Héctor Mendoza, que lo haría acreedor del premio de la Asociación de Críticos Teatrales por mejor escenografía en 1960. La formación adquirida a lo largo de la década le fortaleció estética e

ideológicamente pues, a la par de ser testigo de acontecimientos políticos y sociales a nivel global, también fue partícipe de las discusiones en torno a los desafíos del arte en una época de conflicto. El escenario artístico y cultural de los años sesenta y setenta en el que se vio inmerso Belkin, se caracterizó por ser un campo minado donde abundaron las acusaciones y desdoras que lejos de contribuir a la congregación de ideas, separó aún más el espectro analítico.

Ya se ha mencionado anteriormente la forma en la que la abstracción y el realismo, se convirtieron en moneda de cambio de un discurso polarizado, tanto política como estéticamente hablando. Ante la vorágine de cuestionamientos y versiones unívocas, tanto críticos como intelectuales se vieron en la necesidad de generar un enfrentamiento más plural y representativo sobre las causas y problemáticas que afectaban a toda una generación. Pero sobre todo, fueron los creadores quienes se dieron a la tarea de forjar nuevos conceptos y modos de representación, surgidas a consecuencia de los conflictos armados, momentos que configuraron otros lenguajes políticos, mismos que fueron aprovechados para generar iconografías novedosas que respondieran a las necesidades artísticas de su tiempo. Ante esta situación, el movimiento artístico mexicano apuntó sus baterías en contra del “arte político oficial”, pues se veía como un freno al ejercicio de la libertad estética, acusando sobre todo a los *Tres grandes* y especialmente a Siqueiros, de ser un grupo de mercenarios y déspotas administradores del arte nacional. Si bien es cierto que durante un largo periodo, el academismo postrevolucionario dominó el espectro estético, la política oficial que inició con el gobierno de Manuel Ávila Camacho y que se extendió hasta el periodo de Miguel Alemán Valdés, comenzaba a dar muestras de un proceso de neutralización política, impulsando la “mexicanidad” como sinónimo de lucha en contra de cualquier desviación ideológica de izquierda, y específicamente, como evidencia de lucha anticomunista.

La ideología oficial de la “mexicanidad” implicaba un desarrollismo económico basado en un abierto liberalismo capitalista, que respondía a la nueva connotación del nacionalismo mexicano oficial. Aunada a estas connotaciones anti socialistas y desarrollistas, la “mexicanidad” funcionaba también como una compensación simbólica o manto ideológico

y retórico sobre la creciente dependencia económica y en parte política de México frente a Estados Unidos y Europa.¹⁶⁴

Por ello, el golpeteo discursivo en contra de la Escuela Mexicana de Pintura fue intensificándose, y aprovechando los errores organizativos del propio INBA, se le otorgaron paulatinamente espacios a los artistas inconformes, mismos que reclamaban que “cuando se organizaban grandes exposiciones oficiales o muestras internacionales, jamás se incluían propuestas del momento, y por lo tanto los favorecidos eran siempre los mismos.”¹⁶⁵ La apertura del Museo de Arte Moderno y la inauguración de nuevas galerías de arte privadas, dieron cause a los diferentes grupos y sus nuevas estéticas, encaminadas gracias a la existencia previa del estridentismo, el neodadismo, el surrealismo, el informalismo y las vanguardias experimentales en todas sus expresiones, representando una especie de transición natural del arte nacional que, aparentemente abandonaba el realismo y la figuración para darle paso a una nueva generación de creadores.

Ante esta coyuntura, es imposible no pensar en la encrucijada estética e ideológica a la que estuvo sujeto Arnold Belkin, ya que al recapitular en su historia, se hace evidente que sus primeras motivaciones plásticas se ubican en el muralismo. No obstante, esto no quiere decir que estaba constreñido estéticamente o políticamente hablando. En sus obras y escritos puede observarse, que no se conformó con ser un exponente más de las vanguardias complacientes con el mercado del arte, ni con las instituciones culturales o de gobierno; de igual forma y a pesar de haber congeniado con Siqueiros, sus formas nunca se ajustaron a la idea formal de un arte estrictamente militante, no por ello dejando de lado el compromiso social. Fue un artista que pugnaba por la responsabilidad universal y por la apertura del arte como medio de denuncia, no fue un *artista ciudadano* como lo quisiera Siqueiros, pero en su propia forma de activismo político y estético, Belkin se asumió a sí mismo en sus obras como un *desplazado*, un hombre emplazado hacia un cauce de acción evolutiva, primordialmente pacífica, enunciador de los valores innatos de los individuos

¹⁶⁴ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970” en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. Abstractos*, Antonio E. de Pedro (Coord.), Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016, pp. 54-55.

¹⁶⁵ Teresa del Conde, “Aparición de la Ruptura” en *Un siglo arte mexicano: 1900-2000*, México, INBA, CONACULTA, LANDUCCI, 1999, p. 5. Texto consultado en línea <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-10-la-aparicion3b3n-de-la-ruptura.pdf>

pero al mismo tiempo, crítico de los sistemas que repercuten en el sometimiento del espíritu humano.¹⁶⁶

Una muestra de su voluntad enunciativa, es el mural *Levantamiento del Ghetto de Varsovia* de 1959 (Fig. 1)¹⁶⁷, en donde buscó representar su ascendencia judía no como simples víctimas de la ignorancia y la xenofobia, sino como un pueblo rico culturalmente y de gran fortaleza espiritual. El hecho histórico al cual se refirió el artista fue descrito por el propio creador como:

[...] un momento histórico de gran drama que quise expresar como un espíritu de lucha, de resistencia, para preservar la dignidad humana. No hice uso de símbolos obvios como las armas, las banderas o las granadas. En su lugar, usé los gestos faciales de las personas... de los niños que son la esperanza de futuras generaciones. Aquellos que viven y que son una remembranza de los miles de niños asesinados, los vástagos rotos.¹⁶⁸



Figura 1, Arnold Belkin, *Levantamiento del Ghetto de Varsovia*, 1959.

¹⁶⁶ Cfr. Shifra Goldman, “Desplazados además de interioristas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, pp. 115-120.

¹⁶⁷ Figura tomada de Sarah Efron, “A wandering Holocaust mural: Arnold Belkin’s Warsaw Ghetto Uprising is still looking for a home more than a decade after the artist’s death”, publicado en el diario *Globe and Mail* de Toronto, Canadá, 20 de diciembre de 2004. <https://web.archive.org/web/20110302080045/http://sarahefron.com/stories/belkin.shtml> En inglés en el original.

¹⁶⁸ Arnold Belkin citado por Barbara Schober en *Holocaust Commemoration in Vancouver, B.C.1943-1975*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Artes, Universidad de Columbia británica, Vancouver, 2001, pp. 94-95. En inglés en el original.

El mural se encuentra actualmente en el Centro Comunitario Judío de Vancouver, Canadá, en conmemoración de la sublevación de la comunidad polaca para evitar las deportaciones de la comunidad judía por parte de las fuerzas armadas alemanas en 1943. En la obra se muestra una serie de figuras que evocan la destrucción y la regeneración de una sociedad invadida por la ocupación nazi. El artista, originalmente planeó llevar el mural a la Vancouver Peretz School, institución a la que los padres de Belkin pertenecieron, y significaba un homenaje para su padre fallecido en octubre de 1962. Sin embargo Sam Heller, entonces presidente del Comité del Memorial del Ghetto de Varsovia convenció al autor para instalar la obra en el Centro Comunitario, pues consideraba que era un lugar más apropiado para su exhibición por ser un espacio más grande y con mayor tránsito de todo tipo de ciudadanos, a diferencia de una pequeña escuela; así mismo se le propuso que el lienzo sería montado en el vestíbulo, en un espacio acondicionado expresamente para su colocación¹⁶⁹.

A pesar de que la donación fue propuesta por el propio organizador del memorial, la transferencia y montaje de la obra no estuvo exento de polémica, puesto que en las reuniones del Comité que se llevaron a cabo para discutir la pertinencia de recibir el mural en el recinto, hubo voces discordantes. Por un lado mientras había quienes se pronunciaban por el rechazo, calificando la obra como mórbida, desagradable o directamente fea, hubo incluso quien manifestó que con su exhibición, se corría el riesgo de dañar emocionalmente a los niños asistentes al centro, por la crudeza del tema y por su ejecución plástica. Además, se llegó a insinuar que en lugar de generar goce estético, el mural se prestaba a malas interpretaciones provocando antisemitismo.

La controversia desatada por la obra sigue siendo un tema nodal para la comunidad judía de Vancouver, pues al aprovechar que el centro comunitario en el que se resguarda la obra fue remodelado en la década de los noventa, el lienzo fue retirado del vestíbulo para reubicarse en el auditorio, luego de ser cubierto y desmontado en diferentes ocasiones. Finalmente se embodegó definitivamente por considerarlo, en palabras de Gerry Zipursky director del Centro Comunitario, “un insulto a los recuerdos de las personas que se

¹⁶⁹ Véase, *ibid* Barbara Schober, p. 96.

encuentran en un espacio en el que cantan, bailan y celebran.”¹⁷⁰ A pesar de sus declaraciones, el director no deja de reconocer el valor artístico del trabajo de Belkin pero considera que esta debe ubicarse en un museo donde se aprecie en su dimensión estética y en su intención de conmemoración histórica.

Sam Heller¹⁷¹ y Gertie Zack, quien fue vice presidenta del Centro Comunitario Judío en la década de los sesenta, coinciden y mantienen su impresión de que el mural tiene que permanecer en su lugar original, en primera instancia por el hecho de que Belkin estuvo de acuerdo con la donación y aprobó personalmente la ubicación final de la obra. Y en segundo término, porque su significado intrínseco representa la oportunidad de dejar de ocultar un pasado que no es agradable, pero que debe ser recordado, pues es una muestra de la solidaridad y de la fuerza de una comunidad en contra de la violencia y la represión. Como colofón a este caso, se sabe que la obra sigue embodegada y se desconoce cuál será su destino final, sin embargo es innegable la trascendencia artística que implicó para el desarrollo plástico de Belkin puesto que, en ella se muestran los rasgos que identificarán los trabajos de toda una década: la incomodidad, el disgusto, las víctimas del deterioro humano, los temas “sensibles” o “políticamente incorrectos” que fueron puestos en controversia en sus lienzos.

Los seres deformados, con signos de constricción y desgarró, en colores contrastantes que van de lo terroso a lo ignífugo prevalecerán como un simbolismo de la condición material y terrenal de los hombres, así como de su potencia para la emancipación y la transformación. Esta sensación de desesperación y desamparo de una civilización despojada de lo humano, representada por una paleta de tonalidades sobrias, así como una mecánica de movimiento expresionista en el tratamiento de las figuras, son características adoptadas de Orozco que, junto con el esquematismo y la línea dinámica aprendida de Siqueiros, enriquecieron los recursos de Belkin para su expresión, la cual eclosionará más

¹⁷⁰ Esta descripción la hace con respecto a la obra de Belkin considerando que el edificio es un lugar en el que comúnmente se llevan a cabo reuniones y celebraciones religiosas judías como los bar mitzvah. Citado por Sarah Efron en su artículo “A wandering Holocaust mural: Arnold Belkin’s Warsaw Ghetto Uprising is still looking for a home more than a decade after the artist’s death”, publicado en el diario Globe and Mail de Toronto, Canadá, 20 de diciembre de 2004. <https://web.archive.org/web/20110302080045/http://sarahefron.com/stories/belkin.shtml> En inglés en el original.

¹⁷¹ Efron y Schober cambian el nombre del presidente del Comité del Memorial del Ghetto de Varsovia, la primera lo llama Paul y la segunda Sam, sin embargo son la misma persona.

adelante en su carrera, al estar inmerso en un rico caldo de cultivo que mezcló aspectos sociales, políticos y artísticos.

3.2

La inestabilidad generalizada en la segunda mitad del Siglo XX trajo consigo un sinnúmero de transformaciones, pero además, se volvió cada vez más patente la necesidad cuestionar el *statu* monolítico de la expresión y la crítica cultural hacia un entorno social sin ataduras axiomáticas. El expresionismo abstracto se encontraba en boga, posicionándose como el principal culpable de la precaria estabilidad artística en México, sumado a ello, Belkin se encontró sumido en un espacio de inestabilidad política, donde la desideologización propagandística emplazada por la CIA, hizo estragos en el desarrollo estético latinoamericano, mercantilizándolo y exponiéndolo a la indiferencia y la objetificación del “buen gusto”. A pesar de ello, los críticos advirtieron que la propia academización con la que se atacaba al realismo social, comenzaba a presentarse en el “libertario” abstraccionismo, siendo evidente en las nuevas obras la incompetencia técnica, evidenciada por una buena cantidad de “pinturas funestas, huecas copias de los pintores norteamericanos que copiaban, a su vez, a los europeos.”¹⁷² El completo abandono por la pintura como una extensión del acto político se hacía patente sumado a la regeneración del ímpetu del decorativismo ligado al valor de cambio de la obra, privilegiando la instrumentación del arte como medio, en lugar de lenguaje para el engrandecimiento del género humano.

La crítica en torno a la disciplina de las expresiones estéticas y a la asepsia a que fueron sometidas tanto en lo discursivo como en lo formal, dio paso a una virulenta contracorriente la cual, lejos de ser una “vanguardia novedosa” como quiso hacerse pensar, es contrariamente, un permanente germen latente dentro de las artes plásticas, un legado heredado de autores como Miguel Ángel, Van Gogh, Goya, El Greco y Orozco (entre otros). Artistas que se enfrentaron a las imposiciones del academicismo y las modas imperantes, para dar cauce a la comunicación de la condición humana, aspecto soslayado por el predominio del abstraccionismo discursivo en un momento de definiciones políticas

¹⁷² Shifra Goldman, “El tiempo de la confrontación” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, *op. cit.*, pp. 66-67.

y culturales a nivel global. Este recurso estético, incentivado principalmente desde los Estados Unidos, introdujo un espíritu de abjuración del sentido social en el arte, lo cual, paradójicamente, restaba la libertad creadora que tanto se presumía. El carácter de Belkin lo llevó a buscar lenguajes comunes, identificables por cualquier persona, alejándose del costumbrismo, la simplificación de las formas y la mera “emocionalidad” de la obra. Pero ante todo, buscó generar una expresión totalizadora de la libertad expresiva, que debía trascender todo tipo de cortes estéticos e ideológicos. Abocó su vida y obra a la composición de escenarios tangibles, compuestos por la neo-figuración y un nuevo expresionismo: “Y el expresionismo es el arte del conflicto interior, de la tensión y el nerviosismo del hombre que ha emprendido una lucha contra su propia conciencia. Es el arte de la búsqueda espiritual encausada hacia la comprensión del mundo exterior. Es un arte que combate la complacencia y aspira a reformar el mundo, un arte de contenido y de comunicación.”¹⁷³

En este momento Siqueiros manifestaba su preocupación por el enriquecimiento del realismo social, el cual se encontraba rebasado por la propia negatividad de la constrictión subjetiva generada por los propios *Tres Grandes*, dando como resultado un lenguaje limitado y carente de respuestas al panorama de cambios y transformaciones que se avecinaban. Consciente de ello, Arnold Belkin junto con Francisco Icaza editaron en agosto de 1961 el primer número de la revista-cartel *Nueva Presencia. El hombre en el arte de nuestro tiempo*, cuyo interior se encontraba ilustrado con obras de su autoría, empero, lo que más llamó la atención fue la inclusión de un texto titulado *Manifiesto Nueva Presencia*, en el cual se expresaba un llamado de unidad artística.

Originalmente, la idea de esta publicación tuvo como intención expresar apoyo y exigir la liberación del propio Siqueiros, quien había sido apresado en agosto de 1960, sin embargo la publicación transformó su enfoque original al verse rodeados por un contexto político y cultural convulso, ejemplificado por el levantamiento de diversos movimientos armados a lo largo de América Latina y sobre todo, por el paulatino cambio de la política cultural oficial mexicana, dirigida hacia el abandono del arte público como representación

¹⁷³ Arnold Belkin, “Breve historia de un movimiento” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p.42.

del ímpetu identitario nacional. Poco después esta publicación conjunta fue interpretada como un órgano informativo de los *interioristas*, artistas que expusieron juntos el 20 de julio de 1961 en las Galerías CDI. Cabe destacar que dicha exhibición no fue planeada previamente como una reunión grupal pues “(N)ingún miembro del grupo había estado en contacto con otro miembro; sin embargo, la exposición revelaba la existencia de una dirección definida: individualista, sí, pero susceptible de convertirse en una tendencia, en el germen de un movimiento.”¹⁷⁴ Los artistas ahí reunidos compartieron inquietudes y estilos similares a los cuales llegaron por rumbos distintos, pero con las mismas conclusiones: el arte no acepta límites ni condiciones, mucho menos la exclusión de los seres humanos quienes fungieron como actores y principales receptores dentro de sus obras. El interiorismo por lo tanto, se planteó como una tendencia artística que no significa en sí misma algo más que el compromiso “con la condición humana; un arte figurativo, pero no del descriptivismo literario supranacionalista, que caracteriza el llamado realismo social; un arte que busca las imágenes de la verdad, que sean significativas para nuestros contemporáneos.”¹⁷⁵

El mote de la agrupación surgió por la lectura y reseña que Belkin realizó del libro *The Insiders: Rejection and rediscovery of man in the arts of our time*, escrito por el crítico norteamericano Selden Rodman. Este texto, complementa a otros dos trabajos del mismo autor titulados *The eye of man: form and content in western painting* y *Mexican journal: The conquerors conquered*. Esta triada, proporcionó un sustento inicial para las inquietudes que el artista canadiense ya había manifestado con antelación, es decir, la reintegración de sujetos y narrativas pero sobre todo, una reinterpretación de la figuración y el realismo que fueron avasallados por la vanguardia abstraccionista. Así, el 19 de enero de 1961 fue publicada una breve nota para la sección Cultura del periódico Novedades, donde Belkin concuerda con las ideas del norteamericano ante su propia visión del descontento generalizado por la agitación social, política y artística de la década.

Si bien es cierto que para Rodman, Orozco fue enarbolado como un nexo común que identifica al interiorismo, se hace necesario notar que también fueron incluidos una

¹⁷⁴ Arnold Belkin, “Breve historia de un movimiento” *op. cit.* p. 44.

¹⁷⁵ Arnold Belkin, “Interiorismo, Neouhumanismo, Nuevo Expresionismo” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985, ibid*, p. 40.

serie de artistas que se destacaron por su energía estética pero ante todo, por su singular potencia enunciativa, quienes pusieron en relieve la “interioridad” trágica del hombre, tan presente en El Greco y Goya.¹⁷⁶ Así, además del muralista jalisciense, *The Insiders* presenta a Rico Lebrun, Leonard Baskin, Ben Shan, Jack Levine, Alec Guinness y Francis Bacon como sólidos representantes de un nuevo imaginario humanista que “no separa al hombre como individuo del hombre como participante social.”¹⁷⁷

Belkin encontró en esta revisión, que una importante característica del interiorismo se encuentra en la necesidad artística por “*comunicar* en el nivel más amplio posible [...] sin comprometer la integridad de lo que tiene que decir.”¹⁷⁸ Por ello, siguiendo la tendencia del primer número de *Nueva Presencia*, entre 1961 y 1964 se emitieron cinco números más y se proyectó un sexto el cual, se canceló con la propia ruptura del grupo. A pesar de ello, los impresos cumplieron con el propósito de otorgar un programa y unidad a sus agremiados, también ayudó a promocionar sus trabajos e ideas. Así, durante este periodo de tiempo, a Belkin e Icaza se les unió Francisco Corzas para formar parte del núcleo principal. El eje rector de la agrupación fue la visibilización del hombre y su tragedia histórica, privilegiando el arte como un medio de comunicación universal, rechazando al mismo tiempo, lo inútil e intrascendente de las expresiones carentes de significados reales y contundentes.

Por ello, el llamado surgido con la exposición y el posterior Manifiesto repercutió en la unión de pintores, dibujantes, grabadores y fotógrafos tales como Ignacio Nacho López, Antonio Rodríguez Luna, Rafael Coronel, José Muñoz Medina, Emilio Ortiz, Artemio Sepúlveda, Leonel Góngora, José Hernández Delgadillo, Francisco Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Gastón Hernández y José Luis Cuevas, quienes integraron el “clan” en diferentes momentos. Fue la farsa, la sátira, lo despreciable y el dolor infringido por la guerra, la inequidad, la marginación y el abuso los temas que aparecieron en los lienzos de Corzas (Fig. 2)¹⁷⁹, Rodríguez Luna (Fig.3)¹⁸⁰ y Belkin (Fig. 4)¹⁸¹ quien

¹⁷⁶ Cfr. Arnold Belkin, “Nueva Presencia del hombre en el arte moderno” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, *ibid*, p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 28.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Figura consultada en la página Bluin Art, https://www.blouinartinfo.com/galleryguide-venues/1200768/past-results/112246?sort=ar_name

reconoció que no existieron como un grupo oficialmente¹⁸², sin embargo, todos ellos acudieron a una coyuntura que necesitaba de sus trabajos, para montar nuevas dialécticas y símbolos; independientes pero afines a la inconformidad social y estética.

Profundizando en la revisión que Belkin realizó sobre los postulados de Selden Rodman, se pueden identificar dos diferentes clases de artistas; por un lado tenemos a los *no-insiders* aquellos que dedican su obra a la ideación y al señalamiento de aspectos meramente formales en el arte, simbolistas teóricos y abstraccionistas obsesionados con la depuración de la técnica, que han dejado de ocuparse de los problemas emocionales del hombre. Son aquellos que se oponen a los *interioristas*, estos últimos a diferencia de aquellos, observan y plasman la soledad espiritual y la indiferencia universal, son ellos los últimos “*inconformistas excepcionales* que desafían el ambiente de su tiempo e inician cambios”.¹⁸³ No obstante, esta iniciativa se encuentra marginada a la contemplación y a la descripción del drama humano, pero sobre todo desde un punto de vista personal y sin posturas políticas, pues a consideración de Rodman el artista “concibe el mal y la salvación en términos personales, cuya solución sólo puede darse a través de la voluntad del espíritu libre.”¹⁸⁴



Figura 1 Francisco Corzas, *Personaje Trágico*, 1961.

¹⁸⁰ Figura consultada en la página invaluable.com. <https://www.invaluable.com/auction-lot/antonio-rodriguez-luna-intriga-firmada-y-fechad-105-c-fd648ec9f9>

¹⁸¹ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro Arnold Belkin. *33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 3.

¹⁸² Véase *ibid.* p. 44.

¹⁸³ Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imagistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, *op. cit.* p. 78

¹⁸⁴ Selden Rodman citado por Shifra Goldman, *ibid.* p.79.



Fig. 3, Antonio Rodríguez Luna, *Intriga*, 1957.



Figura 4. Arnold Belkin, *La Carne*, 1960.

Belkin tuvo presente estas limitaciones ideológicas y políticas, sobre todo ante la estigmatización a la que fue sujeto el arte con consciencia social, siendo tachado como expresiones socialistas. El propio Rodman rechazaba la idea de hablar y plasmar “la miseria de las masas, como hace el artista comunista”¹⁸⁵, por ello el canadiense omitió tal afirmación por su propio apego con las causas de la clase trabajadora, aunado al pasado socialista de sus padres, y aunque el interiorismo aportaba un enfoque humanista a la plástica, al mismo tiempo coartaba la necesidad del autor por transformar la sociedad mediante el recurso político de la obra pública, postulando al arte como mero objeto de contemplación y mercantilización. Ante este panorama Belkin,

(se) Plantea el dilema mismo que enfrenta la generación joven de artistas comprometidos socialmente en México y en todas partes: cómo llevar lo pictórico, o describir en términos plásticos, su compromiso constante con la miseria, la pobreza, la incertidumbre, la soledad, la enajenación y la opresión que veían en torno suyo, sin utilizar la ideología ni el *vocabulario del realismo social*.¹⁸⁶

Así, Belkin comprendió que la identificación estética de los *interioristas* no implicaba una sistematización de sus obras hacia una articulación grupal, como lo fue el caso de los muralistas o el de los impresionistas franceses (por mencionar algunos ejemplos), sin embargo esto sirvió para plantear una plena confrontación con el formalismo y la constricción de los aparatos culturales de aquellos años, al tiempo que ofrecieron una crítica directa hacia los que atacaron sin fundamento teórico a los representantes de la Escuela Mexicana y la figuración realista. La revitalización del arte por la que se manifestaron estos jóvenes creadores tuvo su motor en el *mal gusto*, un *arte puro* “expresado mediante las monstruosidades, las deformaciones y distorsiones de la figura humana, (para) reafirmar el potencial humano al llamar la atención sobre las heridas infligidas por las condiciones de existencia actuales.”¹⁸⁷ Haciendo eco a las voces de Siqueiros, quien exigió aportar nuevos valores a la técnica restaurando el arte negro y primitivo, “¡Hagamos plástica pura! Desechamos las teorías basadas en la relatividad del arte nacional; ¡Universalicémonos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente [...]

¹⁸⁵ *ibidem*

¹⁸⁶ *Ibid pp.* 79-80. El subrayado es propio.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 102.

Medios nuevos, sujetos nuevos. La pintura es un modo de representación. No hay que imitar aquello que se quiere crear.”¹⁸⁸

En ese sentido, los artistas aglutinados como *interioristas* convergieron por diferentes medios hacia la expresión sintetizada de las formas y los sentimientos, como lo experimentaron Rothko y Pollock en un su momento, con la finalidad de expresar la insatisfacción y desencanto provocado por la postguerra, sin llegar a una completa desaparición del hombre como contenedor y vehículo del mensaje. La diferencia entre aquellos y estos nuevos creadores de imágenes, es que rechazaron total y abiertamente ser usados como una forma de higienización de discursos. Al contrario, esta generación de artistas nacientes se pronunció por el uso del abstraccionismo y el expresionismo para contribuir con la propagación del antiimperialismo y el anti intervencionismo en América Latina. Es verdad que los trabajos de Rothko y Pollock fueron utilizados finalmente para impulsar la idea de la abstracción como la única forma de expresión artística libre. No obstante, son sus propias obras las que contribuyeron a encontrar formas distintas de enfrentar a un mundo en conflicto, siendo el neo-realismo y el neo-figurativismo lo que puso en el centro de la reflexión el cuerpo humano como contenedor de la transformación social, no sin antes tener que transitar por la tragedia y el dolor, no por resignación sino para el crecimiento espiritual de las siguientes generaciones.

Así, pintores y grabadores como Leonard Baskin (Fig. 5)¹⁸⁹ y Rico Lebrun (Fig. 6)¹⁹⁰ se dieron a la tarea de contener en sus obras a las víctimas del holocausto, a los pecadores caídos en desgracia y tantos otros seres humanos que sufrieron vejaciones, estos fungieron junto a Orozco y Siqueiros como influencia directa para las obras de Belkin. Así mismo Ben Shahn y Jack Levine, quienes también son nombrados en *The Insiders*, tuvieron un papel complementario en la obra de nuestro autor; trazos que pueden identificarse en su obra como una tendencia familiar, y una inquietud de época ante las inequidades surgidas en plena *Guerra Fría*.

¹⁸⁸ David Alfaro Siqueiros citado por Ana Torres *ibid.* p.37.

¹⁸⁹ Figura consultada en la página R. Michelson Galleries, <http://www.rmichelson.com/artists/leonard-baskin/drawings/379-death-among-the-thistles-6x8jpg/>

¹⁹⁰ Figura consultada en la página Vivencias plásticas, <https://goyovigi150.com/2009/10/26/rico-lebrun-1900-1964/>



Figura 5 Leonard Baskin, *Death Among the Thistles*, 1959.



Figura 6, Rico Lebrun, *Buchenwald Cart*, 1956.

Es particularmente interesante observar la convergencia de imágenes, ideas y posturas en este grupo de artistas, y a todos aquellos congregados por Belkin e Icaza ya que, no es solamente el trabajo de Belkin el que presenta estos rasgos comunes; en todos los artistas de *Nueva Presencia* es posible distinguir en mayor o menor magnitud, una tendencia por equiparar los trazos en el lienzo como si de un grabado se tratara. En *Intriga* de Antonio Rodríguez Luna y *La carne* de Arnold Belkin es patente la importancia otorgada al trazado del dibujo, cuidado que se revela también en la obra de Baskin titulada *Death Among the Thistles* el cual, a diferencia de los anteriores, se encuentra realizado en un bajo relieve de magistral manufactura. Mientras tanto, la monocromía se ve acentuada por los toques de color que Lebrun y Francisco Corzas impregnan en sus obras, realzando efectivamente el dramatismo de una sociedad frustrada y avasallada por la violencia. En conjunto, *Nueva Presencia* lejos de encasillarse en el *interiorismo*, fue en última instancia una nueva forma de acercamiento a los problemas circundantes de la época, son “realidades humanas que corren subterránea y constantemente a lo largo de la Historia, aquellas por las cuales puede evocarse en sentido genérico la palabra *hombre* y que implican horizontes metafísicos, transhumanos.”¹⁹¹

Una tendencia más que definió a *Nueva Presencia*, pero que sobre todo repercutió en el desarrollo estético de Belkin es el “desplazamiento”, el *outsider* es una lectura que Colin Willson puso en la palestra del arte contemporáneo, mediante la cual, nos encontramos ante un sujeto que al hacer frente a su dislocación social por estar en desacuerdo con la forma en que se desarrollan las cosas, busca una transformación personal y espiritual, encausando sus acciones y las expresiones de sí mismo hacia un propósito elemental que alcance la desesperanza. La potencia enunciativa del artista lo convierte en un sujeto que, en su búsqueda por la verdad y como conducto de la vida, le permitió a cada individuo postular su propia dirección ética para tratar de mejorar el mundo. Siguiendo esta pauta estética y humana, Belkin logró manifestarse y “atacar los males del capitalismo sin identificarse con el Marxismo. Esta fue la esencia filosófica de la ‘tercera dirección’ [...]

¹⁹¹ Berta Taracena, *Francisco Corzas*, México, Colección SepSetentas, núm. 70, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 22.

(en donde) el desplazado-Interiorista era aquel que se sentía atraído hacia los valores externos a sí mismo con tanta fuerza que tenía que analizarlos en su obra.”¹⁹²

Nueva Presencia logró sostenerse a pesar de las divisiones internas, mismas que desde un principio se manifestaron de diferentes maneras. Las envidias, los desacuerdos así como las presiones externas acabaron por debilitar la asociación, la cual logró apuntalar a sus artistas en México, Nueva York y Los Ángeles. A pesar del esfuerzo, este no evitó las desavenencias y las acusaciones de un aparente favoritismo e imitación por parte de Arnold Belkin y Francisco Icaza, quienes al ser las figuras visibles del movimiento, inevitablemente adquirieron mayor reconocimiento. De las escisiones, el caso que más llamó la atención fue el de José Luis Cuevas, quien fue respaldado por Marta Traba, flanqueando las inconformidades del pintor para con el grupo, publicando la escritora argentino-colombiana, un texto en el que “se daba a la tarea de criticar la imaginería de los *interioristas*, que hacían monstruos de los humanos (algo paradójico si se toma en cuenta que estaba elogiando a Cuevas) y afirmaba que los *interioristas* habían plagiado el estilo de Cuevas.”¹⁹³

Esta situación logró enfurecer a Icaza, por las insinuaciones de Traba de ser un grupo cooptado por el realismo socialista, a lo cual respondió afirmando que la reacción de ambos (crítica y pintor), se originó por orden e intimidación de Gómez Sicre para abandonar el grupo, ya que “los comunistas lo estaban usando”. Su respuesta más contundente fue publicada en la sección “Diorama de la cultura” del periódico *Excelsior*, donde sostenía que “*Nueva Presencia* se caracterizaba por su independencia de los partidos, de la política y del Gobierno, y aun –añadió irónicamente– de entidad tan *sui generis* como la Unión Panamericana.”¹⁹⁴ A pesar de su acalorada respuesta, misma que puso clara la desvinculación con cualquier institución y tendencia, Icaza poco tiempo después manifestaría su incomodidad al ser relacionado con el *interiorismo*, afirmando que solo era un título colectivo, el cual no trasciende su nomenclatura estética, toda vez que funcionó únicamente como un medio para dirigir una afinidad en contra del academicismo abstracto.

¹⁹² Shifra Goldman, “Desplazados además de interioristas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹³ Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imagistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, *op. cit.*, p.93.

¹⁹⁴ *Ibid.* p.94.

Esto último, se dio luego de un fallido acercamiento del grupo con Rufino Tamayo quien declaró que el interiorismo no aportaba nada nuevo ya que solamente se centraba en continuar el *orozquismo*.

A partir de aquí, se comenzó a gestar el final del grupo, en un momento que coincidía con el punto de confrontación artística más álgida en México. No obstante la cada vez más cercana desarticulación, la publicación del último número de la revista-cartel, el no. 5, se dio a la par de una inmensa exposición montada en San Carlos, la cual reunió obras de artistas mexicanos, italianos y norteamericanos, entre ellos algunos pertenecientes a *Nueva Presencia*. La exhibición nombrada *El Neohumanismo en el dibujo de Italia, Estados Unidos y México* surgió por iniciativa de Belkin e Icaza, a quienes se unió Raquel Tibol con una serie de litografías italianas titulada *La violencia aún existe*. Esta muestra reunió obras de los organizadores, además de Rodríguez Luna y Góngora, los norteamericanos Baskin, Lebrun y Shahn, y, finalmente los italianos Renato Guttuso, Ugo Attardi y Ennio Calabria. Esta recopilación de trabajos contribuyó a apuntalar una tendencia estética que los definía como creadores de nuevas formas humanas, integrándolos como un movimiento presente y coherente frente a la situación política a nivel global, lo cual en opinión del propio Guttuso “exigía que el problema del hombre se abordase como un todo, una totalidad; no solo desde el interior o el exterior”¹⁹⁵.

Cabe destacar que además de esta exposición, se realizó una más, titulada *La guerra y la paz*, reunida en diez carpetas recopiladas por la galería Misrachi, las cuales además de contener trabajos de *Nueva Presencia*, una buena parte de los participantes en *El neohumanismo* también se dieron cita. Es sobresaliente esta exhibición ya que representó un esfuerzo colectivo de denuncia de una misma problemática, es decir la violencia armada a nivel global que en aquel momento, fue interpretada de manera magistral por los artistas italianos quienes, presentaron obras abiertamente políticas como *Masacre* de Guttuso, *Naturaleza muerta argelina* de Farulli y *Niña de Milán-Corea* de Guerreschi. Sumado a esto, *Nueva Presencia no. 5* publicó el discurso de inauguración pronunciado por Ezequiel Saad el cual, en un extracto expresó que “el humanismo en el arte es una posición que el artista asume para afirmar la existencia humana, no contentándose con aceptar el no-a-la-

¹⁹⁵ Raquel Tibol, “Guttuso y la nueva figuración” en *Diorama de la cultura*, Excélsior, 22 de julio de 1962, p. 1.

guerra-atómica que ha tomado el lugar de la paz, sino haciendo frente al peligro de la deshumanización del hombre por causa del maquinismo y de los gobiernos.”¹⁹⁶ Cabe señalar que aquí se comienza a gestar el germen de una transformación en el lenguaje estético de Belkin. Su búsqueda generalizada por expresar el descontento sin obviedades turbó las bases del grupo, el cual agregó a las desavenencias un aparente favoritismo por parte de las galerías por ciertos miembros. Esto, según los inconformes, dio como resultado una presunta opacidad inequitativa de las ganancias percibidas por la ventas de las exhibiciones montadas en diferentes espacios. No obstante, es necesario reconocer que la labor de este organismo independiente de artistas tuvo una importante labor en el desarrollo artístico de la década

Tal vez sea posible resumir las causas de este final: el carácter sutil de las afinidades que reunieron al grupo; desacuerdos filosóficos y políticos; rivalidades internas y la presión del mercado del arte [...] Nueva Presencia había cumplido su función; dio una definición formal a una expresión artística latente que se había estado desarrollando desde la mitad de los años cincuenta [...] logró reconocimiento artístico para sus siete miembros originales y otros participantes, y dio impulso a un resurgimiento del Expresionismo figurativo, que en último análisis, es parte sustancial del arte moderno mexicano.¹⁹⁷

En última instancia, es posible atender a las inquietudes que Belkin manifestó en este momento, las cuales transitaron de manera natural del muralismo al caballete y viceversa, lo cual, de ninguna forma significó un soslayo del arte público ni de su interés por que su obra repercutiera en la sociedad. En todo caso, es evidencia de una preocupación por el empleo de diferentes técnicas para enriquecer su lenguaje, el cual desde un inicio manifestó su visión del mal y sus víctimas, el heroísmo en medio de situaciones límites, y finalmente, la esperanza por la transformación del hombre hacia un ser más sabio y justo, encontrando en el neo-humanismo un medio por el cual la figuración, el realismo y el propio abstraccionismo pueden converger hacia el recuento histórico del devenir humano,

pero no es el recuento periodístico de eventos inmediatos y circunstanciales [...] es la gran denuncia de los crímenes que comete el hombre contra sí mismo; es la crónica general de nuestros días y de nuestro siglo. Nuestra preocupación como artistas figurativos no es el *qué*

¹⁹⁶ Ezequiel Saad, citado por Shifra Goldman en “Interioristas y nuevos imagistas” p. 107.

¹⁹⁷ Shifra Goldman, “Desplazados además de interioristas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, op. cit, p. 112.

decir en la pintura, sino *cómo* decirlo [...] no basta reflejar en el arte las luchas locales o las mezquinas injusticias sociales que nos conmueven diariamente. Hay que plasmar una sociedad nueva, un hombre nuevo, porque estamos en una etapa de transición.¹⁹⁸

Transición que comenzó a volverse más patente a mediados de los sesenta, a causa del espacio ofrecido por el INBA para la disertación abierta entre la técnica y la ideología. Esta oportunidad de diálogo se presentó en el apoyo y apertura de los premios y salones internacionales en México, los cuales provocaron gran expectación e inconformidad al igual que en sus ediciones latinoamericanas. Los Salones ESSO para artistas jóvenes instalaron la polémica del mecenazgo corporativo norteamericano, pues para muchos, a pesar de representar un inmenso escaparate para la exposición de sus trabajos, la presencia de la Unión Panamericana en la figura de José Gómez Sicre levantaba la ámpula de la invasión cultural nacional. Por ello, Belkin, tras la separación de *Nueva Presencia* y ante las crecientes diferencias de propuestas estéticas, se alejó para continuar con su desarrollo plástico en pos de la madurez artística.

Entre 1965 y 1968 su campo de acción giró en torno a México, Canadá, Houston y Nueva York representando a México en toda oportunidad con la que contó, y aunque participó en la exposición *Confrontación 66* convocada por el INBA para por fin (aparentemente), abrir un espacio para todas las voces inconformes, el propio Belkin manifestó que esto sirvió únicamente para dar espacio a representaciones carentes de fondo y forma, ya que a pesar de la intensa labor de re-significación estética por la que tanto abogó durante su etapa en *Nueva Presencia*, se mantuvo el pensamiento de que la ideología era un concepto negativo para el arte mexicano y latinoamericano, provocando “la consecuente falta de identificación del pueblo latinoamericano con los objetos o experiencias artísticas producidas por los artistas de América Latina.”¹⁹⁹ Por ello entre 1968 y 1970, tras una corta estancia en Europa, decide instalarse en Nueva York, lugar en el cual verá la luz la síntesis narrativa y figurativa de la cual se desprende la serie titulada *La lección anual de anatomía*, obras que son el centro de la presente investigación y que serán analizados en páginas posteriores.

¹⁹⁸ Arnold Belkin, “Figuración y neohumanismo: una reiteración” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁹ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012, p. 53.

Capítulo 4 De seres terrestres y organismos mecánicos.

Se ha hablado mucho en líneas anteriores de transformaciones y conflictos, de una época en constante movilización y de procesos coyunturales que dieron paso a eventos políticos y estéticos que moldearon la actualidad latinoamericana. Sin embargo hemos llegado a un punto en el cual se hace necesario reseñar un proceso más, mismo que dio como resultado, la definición y madurez artística que caracterizó a Arnold Belkin a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, y durante el resto de su trayectoria artística.

El artista desarrolló un conjunto de obras que aglutinaron las colecciones tituladas *Muertes Históricas*, *Batallas históricas* y *Pinturas épicas y narrativas*, estas reúnen los trabajos que van de 1968 a 1982, y aunque mencionaremos este último periodo porque representa el culmen ideológico y pictórico del trabajo hecho a lo largo de dos décadas, para los motivos de la presente investigación nos concentraremos en el periodo que va de 1970 a 1976, pues es en estos años donde se concentra el desarrollo de la serie *La lección anual de anatomía*, obras que serán analizadas con mayor detalle en el capítulo posterior. Así, el presente capítulo lo dedicaremos a desglosar dichas colecciones, temas y motivaciones.

4.1

Es un hecho que con el término de la Segunda Guerra Mundial, paradójicamente se dio inicio a una creciente militarización a nivel global. En América Latina este proceso convocó el inminente apoyo hacia Cuba luego de la victoria de la Revolución en 1959, y su defensa tras el desembarco de tropas norteamericanas en Bahía de Cochinos en 1961, momento que impulsó un compromiso social inusitado y precipitó la proclamación del estatus socialista de la isla el primero de mayo del mismo año. La política de contención norteamericana en contra del comunismo en la región, impulsó golpes militares entre 1962 y 1963 en Perú, Argentina, Ecuador, Honduras, Guatemala y República Dominicana, culminando con el derrocamiento que posicionó a Humberto Castello Branco como líder político de Brasil en 1964. La presión ejercida por la administración de Lyndon B. Johnson para cortar las relaciones con Cuba surtió efecto, gracias a su manipulación de la Reunión Panamericana en la cual, el único país que mantuvo nexos políticos y comerciales con la isla fue México. “Por lo demás, la posición del gobierno de Castro no había perdido

prestigio entre los pueblos latinoamericanos y gozaba del apoyo de los intelectuales y de los partidos de izquierda.”²⁰⁰

Ante esta situación coyuntural, el último número de la revista cartel publicada por Francisco Icaza y Arnold Belkin surgió por la necesidad de ambos artistas de expresar “su preocupación por las acciones de Estados Unidos en contra de la Revolución Cubana [sic] y por su intervención en la República Dominicana.”²⁰¹ Así, tras la fragmentación del grupo *Nueva Presencia*, Belkin dedicó un espacio de reflexión a la violencia histórica en sus obras, la cual ya se había hecho presente desde el mural *Levantamiento de Ghetto de Varsovia* de 1959. En consonancia con los acontecimientos en la región, realizaría un dibujo relacionado con la victoria del Movimiento 26 de Julio²⁰², poniendo en marcha la búsqueda de un lenguaje común dentro de su obra, el cual serviría para visibilizar a las víctimas modernas de la precariedad y la guerra. Para tal motivo, se apoyó en el mito bíblico de Job (Fig. 1)²⁰³, personaje al que se puso a prueba su fe en Dios, pero que a pesar de todas las desgracias provocadas por Satán, finalmente fue recompensado. “El patriarca de la paciencia y las renunciaciones aparece a manera de mole ósea y muscular, sobre todo en el III, su cabeza ladeada y su posición poco natural



Figura 1, Arnold Belkin, *Job III torso grande*, 1962.

²⁰⁰ Nelson Martínez Díaz, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1986, p.180.

²⁰¹ Shifra Goldman, “Interiorista y nuevos imagistas”, p. 95

²⁰² Obra desaparecida.

²⁰³ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 148.

confirman el suplicio de la espera. El hombre resiste pero su cuerpo delata las angustias del reposo involuntario.”²⁰⁴

Al observar sus trabajos, es evidente que las obras de Belkin tienen una fuerte tendencia hacia lo figurativo y al realismo, sin llegar propiamente a ser realismo social. No obstante, y como el propio autor lo afirmó posteriormente, como resultado de esta técnica, llegó a perder la figura humana por su excesiva búsqueda de la materialidad y del dramatismo, pero manteniendo el fondo: “Mira, es arte figurativo, solo que no puse el texto, no puse la clave para que pudiera leerse el cuadro. Por ejemplo si en este ángulo pongo un pie y en el extremo superior una cara, ya se puede leer, ya tiene dimensión humana; pero si le quito el pie y la cara, ¿no es lo mismo? En función de esta preocupación es que he hecho estos cuadros.”²⁰⁵

Estas declaraciones se generaron a raíz de su participación en la exposición *Confrontación 66*, anunciada como la mayor recopilación de arte mexicano en su punto cenital vanguardista; empero, el propio Belkin, a pesar de encontrarse en un momento más experimental respecto a su obra, no dejó de ver que dicha exposición respondió antes que nada, a las necesidades de la especulación mercantil de la obra de arte, seguido de su desnacionalización en pos de una homologación con las corrientes estilísticas internacionales:

Confrontación 66, va hacia una mayor depuración técnica, hacia un estilo internacional más sofisticado, y es más conocedora de las diversas corrientes que hay en el mundo, y más hábil en cuanto a recursos plásticos. Pero es una pintura *anónima*, totalmente divorciada de ideologías sociales y políticas, divorciada de actitudes éticas y contenidos humanistas.

El artista ha logrado su libertad. Es libre al grado de la soledad. Es la libertad de un huérfano, quien, como dice Baskin, “es el ser libre más lastimoso que hay en la tierra”. Y dedicarse al arte hoy en día, es una ocupación mitad romántica, mitad comercial.²⁰⁶

²⁰⁴ Andrés de Luna, *Arnold Belkin*, Serie Los creadores y las artes, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, pp. 7-8.

²⁰⁵ Arnold Belkin, “Entrevista con Edmundo Domínguez Aragonés” en *Contra la amnesia*, p. 62.

²⁰⁶ Arnold Belkin, “Retorno del Neohumanismo: Tres planteamientos en torno a la *Confrontación 66*” en *Contra la amnesia*, p. 66.

La crítica y las obras mostradas en la exhibición organizada por el INBA, generaron una preocupación teórica, conceptual y plástica ya que la dinámica arrojada en esa muestra, dio cuenta de una saturación de obras sin carácter propio, mismas que abusaron de una “libertad de exploración” que benefició solamente a los llamados “formadores del gusto”, quienes estaban más comprometidos con la mercantilización que con la calidad y el dinamismo del arte. La decadencia conceptual identificada en este momento pudiera tardar en catalizar, “pero el fruto de estas experiencias y con el talento y capacidad que tienen estos artistas tendremos una nueva figuración y una nueva manera de expresar y comunicar la condición y la figura humana. Y será una figuración con más poesía, con más sabiduría y sensibilidad, con más profundidad filosófica y más esplendor de la que hemos visto en muchos años.”²⁰⁷

Por ello, la pintura que Belkin desarrolló a partir de este momento dio un salto elemental para progresivamente mostrar construcciones más complejas, pero que al mismo tiempo, son síntesis figurativa llena símbolos y posturas. Ya no son “los trágicos seres terrestres y hombres de piedra que pinté hace algunos años, pero es el mismo hombre, esta vez en un espacio más luminoso, más lleno de esperanzas.”²⁰⁸ Encontramos aquí la continuación de un aspecto que, aunque ya era perceptible desde la época de *Nueva Presencia*, es en esta etapa donde se hace más evidente, y nos referimos a lo que Shifra Goldman nombró “El Imperativo Utópico”. Dicho concepto se ubicó fuera de las geografías imaginarias y de los lugares gobernados por el socialismo utópico, siendo más importante para el autor el acercamiento a la ciencia y la razón, representado en su momento por la Bauhaus en el arte, y los desarrollos tecnológicos que facilitaron la exploración espacial.²⁰⁹

Ya comienzan a advertirse las formas de un nuevo lenguaje que depura el figurativismo, imprimiendo nuevos matices como la geometría y el color. Además, se da la presencia de un aspecto que será muy importante en sus trabajos posteriores, a saber, la

²⁰⁷ Arnold Belkin, “Retorno del Neohumanismo: Tres planteamientos en torno a la *Confrontación 66*”, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁸ Arnold Belkin, “Notas sobre progresiones e iconologías. Publicado en *Excelsior*, Diorama de la Cultura, septiembre de 1969, bajo el título ‘Belkin se explica’” en *Contra la amnesia*, p. 68.

²⁰⁹ Cfr Shifra Goldman “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 49-63.

serialización y la “multiplicación de imágenes (que) crea una variedad interna y una riqueza de dimensión que no pueden poseer las imágenes solas ni en un conjunto de diferentes imágenes.”²¹⁰ (Fig. 2)²¹¹ Esta tendencia fue advertida por Juan Acha al hacer una revisión de los derroteros que adquirió el arte latinoamericano entre 1950 y 1976, fue materializándose más adelante durante su participación como coordinador del Museo de Arte Moderno mexicano, al lado de Fernando Gamboa. Ambos montaron la exhibición *Creadores latinoamericanos contemporáneos 1950-1976. Pinturas y relieves*. Acha expresó que el paulatino reconocimiento de los artistas latinoamericanos en ese tiempo, fuera de su propia región, se debió a su capacidad de renovación pues en su opinión, “la pintura no era simplemente expresión de una idea, sino producción cultural que como tal se tornaba metalenguaje: buscaba comunicar las nuevas ideas y sentimientos suscitados por los cambios históricos mediante cambios lingüísticos, o mostrar las transformaciones que estos generan en «nuestras subjetividades».”²¹²



Figura 2, Arnold Belkin, *El Eclipse*, 1968.

²¹⁰ Arnold Belkin, “Notas sobre progresiones e iconologías”, *op. cit.*, p.69.

²¹¹ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura47.

²¹² Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012, p. 72.

Ante esto, es inevitable tener en consideración un auténtico ejercicio de anticipación por parte de Belkin quien, si recordamos, hizo un llamado junto con Icaza para renovar los lenguajes, en pos de un arte sin indiferencia social y con un cometido activo frente a las coyunturas de su tiempo. Este giro de escenarios pictóricos, se dio a la par de su propia traslación de horizontes pues, luego de una estancia de cuatro meses en Europa decide instalarse una larga temporada en Nueva York, ciudad en donde se encuentra con algunos artistas latinoamericanos como el colombiano Leonel Góngora, antiguo miembro de *Nueva Presencia*, el argentino César Paternosto, el guatemalteco Rodolfo Abularach y el brasileño Rubens Gerchman. En conjunto, y sumados a otros creadores deciden hacerle frente al Center for Inter-American Relations, formando el Museo Latinoamericano “con la idea de que son los artistas mismos de América Latina, y no una institución capitalista norteamericana, los mejor capacitados para representar el arte de estos países.”²¹³

Esto sucedió justo en 1968 “El año que modeló a una generación”, como lo definió el periodista Lance Morrow en la edición especial del semanario *Time*, publicada en enero de 2018. “Mil novecientos sesenta y ocho fue tragedia y festín de miedo; asesinatos de héroes, revueltas, represiones, el término de los sueños, sangre por las calles de Chicago y París y Saigón, para finalmente el hombre circunvolar la luna en época navideña”²¹⁴. En Nueva York no solo se dieron cita las tendencias estéticas del Cinetismo²¹⁵ y el Pop-Art²¹⁶ de las cuales Belkin se sirvió para generar su propio salto expresivo, es también “una megalópolis insalubre, caótica y en decadencia; sus sistemas se están fracturando, declina su economía, se derrumba su estructura cultural. Nueva York tiene ghettos, crisis de

²¹³Nadia Ugalde “Cronología biográfica” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística, op. cit.*, p. 140.

²¹⁴Lance Morrow citado por Roberto Ponce, “1968 el año que moldeó a una generación” en Revista *Proceso* 2152, 21 de enero de 2018. Consultado en línea <https://www.proceso.com.mx/520162/1968-el-ano-que-moldeo-una-generacion>

²¹⁵ El cinetismo o arte cinético es una corriente estética que surgió en 1920 pero que se generalizó hasta 1959. La intención de las obras en esta corriente es la de integrar movimiento o dar la apariencia de ello, esto es más visible en la escultura con el uso de móviles y en la pintura mediante las ilusiones ópticas. Véase <https://historia-arte.com/movimientos/arte-cinetico> y <http://cinetismoune.blogspot.com/2009/07/concepto-de-cinetismo.html>

²¹⁶El arte pop es un movimiento y fenómeno cultural que se desarrolló principalmente en Reino Unido y Estados Unidos. El enfoque de los artistas pertenecientes a esta corriente es la representación de todos los aspectos de la cultura popular, resultando una crítica a la sociedad de consumo moderna. Véase, <https://historia-arte.com/movimientos/pop-art> y <https://www.euston96.com/arte-pop/>

habitación, problemas raciales, crimen, suciedad y contaminación y una gran concentración humana que vive en el terror.”²¹⁷

Es por ello que sus obras serán literalmente trabajos que busquen el movimiento, tanto en lo pictográfico como en lo discursivo pues hacia 1971, ya se encontraba trabajando en obras que posteriormente se aglutinarán en las exposiciones *Historic Battle Scenes: The Killings at Kent State* y las *Muertes Históricas*. En un inicio se concentró en *La muerte de Marat* de Jacques Louis David de 1793 (Fig. 3)²¹⁸, obra que fue deconstruida, transformada y reinterpretada a lo largo de dieciséis variaciones, mismas que catalizaron la visión de Belkin de un humanismo con “oposición radical a las violencias represoras, a los aniquilamientos del sujeto frente al trabajo maquinal y mecanicista, a las dictaduras que juzgan y destruyen a los *hombres*. Él gusta de remitirse a la historia pasada y presente para establecer temas y motivos que hagan de su obra una memoria crítica.”²¹⁹ Memoria que será esquematizada durante su estancia como artista residente de la Lock Haven State College y en su paso como profesor de pintura en The New School for Social Research y en The Art Students League donde fueron cobrando forma la organicidad y la mecánica dentro de sus obras.

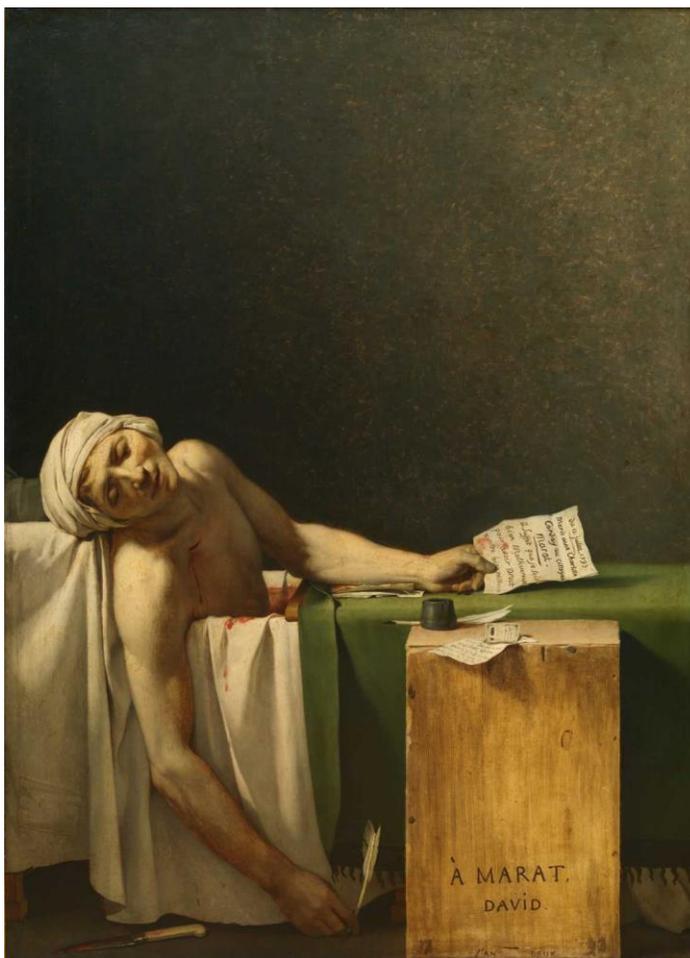


Figura 3, Jacques Louis David, *La muerte de Marat*, 1793.

²¹⁷ Shifra Goldman “Arnold Belkin: un enfoque en la figura”, *op. cit.* p 55.

²¹⁸ Figura obtenida de la página de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Consultado en línea, <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?letter=d&artist=david-jacques-louis-1>

²¹⁹ Andrés de Luna, *Arnold Belkin*, *op. cit.* p.12.

La rebelión social expresada por los movimientos de emancipación femenina, el movimiento de derechos civiles afroamericanos, los levantamientos estudiantiles aunados a las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam y, la creciente militarización latinoamericana bajo el estandarte de la “Doctrina de Seguridad Nacional”²²⁰, encaminaron su obra hacia un lenguaje pictórico más politizado y que responde a un proceso de tecnificación irresponsable, pues al tiempo que el desarrollo técnico otorga esperanza y superación, también representa brutalidad y deshumanización.

Ejemplo de ello es la obra titulada *Attica* de 1973 (Fig. 4)²²¹, misma que sirvió de homenaje, a la memoria de las víctimas mortales del motín en el Centro Correccional de Attica, el 9 de septiembre de 1971 en Búfalo, Nueva York. El acontecimiento dejó 43 muertos entre rehenes y presos, luego de que Nelson Rockefeller aprobó que la Guardia Nacional ingresara a la prisión a punta de pistola el 13 de septiembre. El reclamo de los reos de la correccional se sumó al de otras prisiones norteamericanas, sin embargo y como resultado de la ola de represión social y violencia policial, Attica se erigió como estandarte de las exigencias por mejoras en la calidad de vida de los internos, quienes se encontraban en condiciones antihigiénicas, sufriendo por la sobrepoblación, precariedad alimentaria y los abusos raciales conferidos por las autoridades; arbitrariedades que en conjunto derivaron en el amotinamiento y en la búsqueda de la remoción del jefe de guardias de su cargo.²²²

²²⁰ Durante el periodo de enfrentamiento ideológico bipolar entre Estados Unidos y la Unión Soviética, se puso en marcha un sistema de contención política en Latinoamérica. Si bien originalmente el interés principal de los EE.UU. fue mantener mayor seguridad en territorio Circuncaribeño por razones geoestratégicas, la influencia se extendió a todo el subcontinente. Dicha intervención aprovechó las circunstancias culturales y políticas del militarismo tradicional, el cual veía en las instituciones castrenses un legítimo defensor de la nación. Las repercusiones de esta figura de aparente reciprocidad y apoyo mutuo entre vecinos condujo a la instalación de regímenes represores justificados por el fin último, de la protección del Estado de caer en la anarquía comunista. Para mayor referencia Véase, Francisco Leal Buitrago, “La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur” en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, núm 15, junio 2003, Universidad de los Andes pp. 74-87, y Edgar de Jesús Velásquez Rivera, “Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional” en *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, [S.l.], n. 27, ene. 2002. ISSN 2448-5799. Disponible en: <<https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1723>>.

²²¹ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 75.

²²² Cfr. *Hoy en la historia: Levantamiento de la prisión de Attica comienza*, 9 de septiembre de 2008. Consultado en línea <http://www.encontrandodulcinea.com/articulos/2009/Septiembre-/Hoy-en-la-Historia--Levantamiento-de-la-Prisi-n-de-Attica-comienza-.html>

Ante el abatimiento y la demostración de fuerza desmedida aprobada por el alcalde de Nueva York, Belkin plasmó esta potencia devastadora en el lienzo, estética que cultivó para mostrar a los vasallos militaristas de aquella época:

Las figuras geométricas de Belkin son muebles robóticos: son brazos, sin rasgos faciales, por ojos piezas modeladas de formas cóncavas, por piernas patas de sillas, que representa con toda propiedad a la policía oculta tras yelmos y armaduras

La víctima sin cara, truncada y redonda, con una cavidad corporal expuesta, es criatura de muy diferente especie. De aquí en adelante el robot representa a figuras de militares, dictadores y asesinos. Son tan impenetrables como inhumanos, extrañamente parecidos al villano enmascarado, Darth Vader, de la película *La guerra de las galaxias* que se filmara mucho tiempo después.²²³



Figura 4, Arnold Belkin, *Attica*, 1973.

Para entonces, el autor se dedicó a dibujar planes para piezas inspiradas en Martin Luther King, Emiliano Zapata, Malcolm X y Ernesto Guevara, anuncios de imaginerías derivadas de obras bien conocidas en el pasado, y sostenidas por un presente desgarrador y traumático pero que a la postre, será superado porque la humanidad prevalece a la violencia, gracias a la potencia creadora de su género y de sus símbolos. Destaca en que

²²³ Shifra Goldman “Arnold Belkin: un enfoque en la figura”, *op. cit.* p. 56.

para la realización de la serie *Marat* integró una exhaustiva carpeta dedicada a la realización de “un catálogo de documentos e información para acompañar la exposición. Este catálogo para mí es tan importante como las pinturas, puesto que llevará material relacionado con la muerte de los revolucionarios.”²²⁴

El dramatismo y la tragedia siguen siendo parte de su intervención artística, pero ahora el cuadro se ha transformado en un documento que da cuenta de un problema mayor, en el cual, la metáfora “es el sentido del sinsentido. La abundancia de militares, prisioneros, Golems y demás fauna apocalíptica es huella futura que se hace presente porque *es ella* y su circunstancia es bárbara.”²²⁵ Esta es una realidad que encuentra reminiscencia en los conflictos reseñados por la pintura de historia, corriente que fue utilizada ampliamente durante el renacimiento, el neoclasicismo y el romanticismo, mismas que tuvieron la intención de resaltar algún valor o situación de personajes o hechos históricos, pero sobre todo sirvieron como un vehículo de propaganda política que al ser exhibida públicamente, funcionará precisamente como herramienta de comunicación.

Belkin ya había experimentado con esta corriente artística en su anterior etapa creativa, en ese sentido cabe recordar el ejemplo del mural *Levantamiento del Ghetto de Varsovia*²²⁶, obra inspirada tanto por los acontecimientos históricos como por la textualidad propia de la pintura de historia. Empero, se hace necesario precisar que el suyo, no fue el primer ejercicio plástico que revivió dicha práctica estética en el siglo XX. El uso de la retórica histórica fue sistematizada en su momento por los muralistas mexicanos, pero no fue sino hasta el trabajo de Pablo Picasso, *Guernica* de 1937 (Fig. 5)²²⁷ que esta corriente pictórica tomó relevancia en el espectro estético contemporáneo. Este mural, representa el bombardeo de la villa vasca del mismo nombre, con la anuencia del mando franquista, imponiendo un escarmiento por el apoyo otorgado a la República. La obra en cuestión es significativa pues converge con la vasta experiencia pictórica de Picasso:

sobre todo, extraídos del cubismo y el surrealismo, pero también, por otro, que pudo inspirarse en un sinfín de obras y detalles del arte histórico precedente, y no solo en el de

²²⁴ Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol 31 de octubre de 1971”, en *Contra la amnesia*, op. cit., p. 73.

²²⁵ Andrés de Luna, *Arnold Belkin*, op. cit. p. 18. El subrayado es propio.

²²⁶ Véase la Figura 1 del Capítulo 3 de este trabajo.

²²⁷ Figura obtenida de la página del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Consultado en línea, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

carácter épico-trágico, sino de los géneros y asuntos más diversos. En cierta manera, es como si en esta inmensa «naturaleza muerta» Picasso hubiera querido simbolizar no solo el pasivo sufrimiento de los inocentes en cualquier enfrentamiento armado, sino, siguiendo la estela moderna de David y Goya, la victoria moral de los derrotados y dolientes.²²⁸

Evidentemente Belkin no fue ajeno a estas experiencias. Pero lejos de Picasso, el artista se abrevó más de las épicas creadas por Nicolas Poussin, Jacques Louis David, Eugène Delacroix y de las comisiones hechas por Rembrandt, las cuales le sirvieron de pretexto para montar sobre ellas “metáforas visuales de eventos recientes: la masacre en México, en 1968, los asesinatos en Kent State en 1970, y los asesinatos de civiles por militares en Santiago, Chile. [...] Esta es una de las pocas ocasiones en las que una declaración política puede hacerse efectivamente en la pintura.”²²⁹ Es aquí donde comparece la “Pintura Documento”, definición que le otorgó Berta Taracena a los trabajos que presentará desde entonces; obras que complementan en lo clásico, los testimonios fotográficos del presente guerrillero de Vietnam, Nicaragua, Argentina y todas las luchas antiimperialistas de la segunda mitad del siglo XX de América Latina.



Figura 5, Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

²²⁸ Francisco Calvo Serraller, *Guernica*[Picasso]. Consultado en línea <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/guernica-picasso/78fe64cd-b90c-46f0-aa01-ee43666009d3>

²²⁹ Arnold Belkin, *Catálogo para la exposición Historic Battle Scenes: I. The Killings at Kent State*, DuBose Gallery, Houston, Texas, 1974. En inglés en el original.

4.2 Muertes Históricas. Serie Marat.

Como se ha visto hasta el momento, entre 1966 y 1971 Arnold Belkin se mantuvo muy activo luego de la separación de *Nueva Presencia*. La presentación de sus obras a nivel personal lo llevó a exponer en México, Canadá y Estados Unidos, además de su participación en la I y II Bienal de Grabado Latinoamericano en Puerto Rico, siendo galardonado en esta última; además también exhibió su obra en la I Bienal Panamericana de Artes Gráficas en Colombia.

Si bien durante este tiempo su trabajo se encontró más vinculado a la obra de caballete, el muralismo no fue soslayado en su actividad pues ya instalado en Nueva York, durante 1971 realizó en la Facultad de Humanidades del Lock Haven State College de Pensilvania, la pieza titulada *Las humanidades*²³⁰, en 1972 *Against domestic colonialism* en el edificio departamental en *Hell's Kitchen*, Nueva York²³¹ y *Epimeteo* en 1973 en Dumont High School de Nueva Jersey.²³² Todos ellos representan una convergencia en los motivos, ideas y preocupaciones del autor, empezando por su tratamiento del color, elemento que incorporó para generar sensaciones espaciales dinámicas para acentuar a las figuras presentes. “Las esculturas o iconologías, como prefiero llamarlas porque no son propiamente esculturas en el sentido tradicional, también son progresiones en donde he utilizado el espacio creado por el color sobre el espacio real y donde el acabado terso de alta perfección interviene como un elemento más que contribuye a la riqueza.”²³³

Estas *iconologías* ya dan muestras de diferencias entre los distintos personajes que irá desarrollando. Las figuras robóticas carecen de gestos faciales reconocibles, son más exactamente una especie de cascarón que carece de humanidad visible, autómatas moldeados como en la antigua leyenda judía del *golem*, ser animado que debe su existencia a la materia inanimada, es un coloso formado de arcilla que ejecuta órdenes sin cuestionamiento ya que no posee inteligencia. Más adelante, además de estas figuras incluirá a los Cyborgs, seres humanos intervenidos físicamente por la tecnología quienes a diferencia del robot mantienen su esencia humana, es decir el conocimiento para crear y

²³⁰ Véase la figura 9 en el capítulo 1.

²³¹ Véase la figura 10 en el capítulo 1.

²³² Véase la figura 11 en el capítulo 1.

²³³ Arnold Belkin, “Notas sobre progresiones e iconologías”, *op. cit.*, pp. 69-70

transformar su entorno en beneficio del engrandecimiento social. “La realidad es una dinámica, un vaivén que precisa de una cinética que descubra sus secretos. Pero si el hombre se alejó del hombre para estudiar el sistema solar, las coordenadas del universo y la invisibilidad de las galaxias, ahora lo que quedaba era acercarse a lo humano en el difícil tiempo de las recapitulaciones tecnológicas.”²³⁴

Marat es una de las primeras muestras de esa transformación, es la representación de un hombre que encarna la idea de los valores políticos y revolucionarios. Es el mártir de una guerra civil, de un completo cambio de paradigmas y que si bien fue un crítico inmoderado, e incluso un inquisidor implacable, nadie pudo negar que su pasión incendiaria le convirtió en una figura mesiánica tras su muerte. Es por ello que Belkin no lo interpreta como un ser humano completo, encarna sí el intelecto y su potencia transformadora, pero también la brutalidad del Régimen del terror, por ello “es una discusión con el pasado para redescubrir perspectivas. (Belkin) Estaba embebido en un diálogo con la historia del arte que podía aplicarse al presente.”²³⁵ Es el simbolismo de la adoración del mártir lo que interesa al autor, una exaltación de sus características humanas a nivel divino: “Como Jesús, Marat amó ardientemente al pueblo y nada más que a él. Como Jesús, Marat odió a los reyes, los nobles, los sacerdotes, los ricos, a los mediocres, y, como Jesús, no dejó de combatir estas pestes de la sociedad.” (Fig. 6 y 7)²³⁶

²³⁴ Andrés de Luna, “Belkin: entre la Utopía y la Historia” en *Arnold Belkin. 33 años*, p.18.

²³⁵ Shifra Goldman “Arnold Belkin: un enfoque en la figura”, *op. cit.*, p.57.

²³⁶ Ambas imágenes fueron obtenidas del *Catálogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

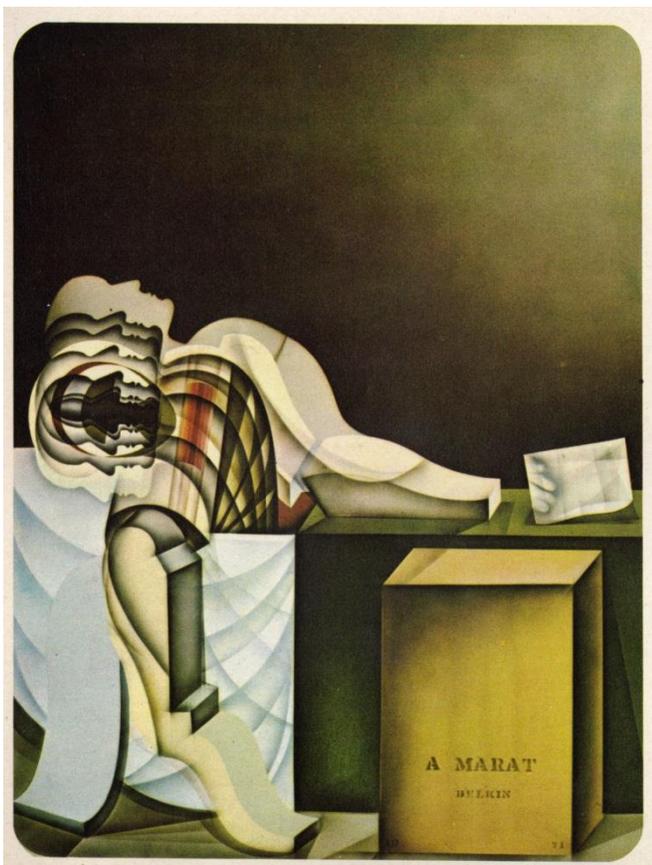


Figura 6, Arnold Belkin, *Serie Marat No. 1*, 1971.

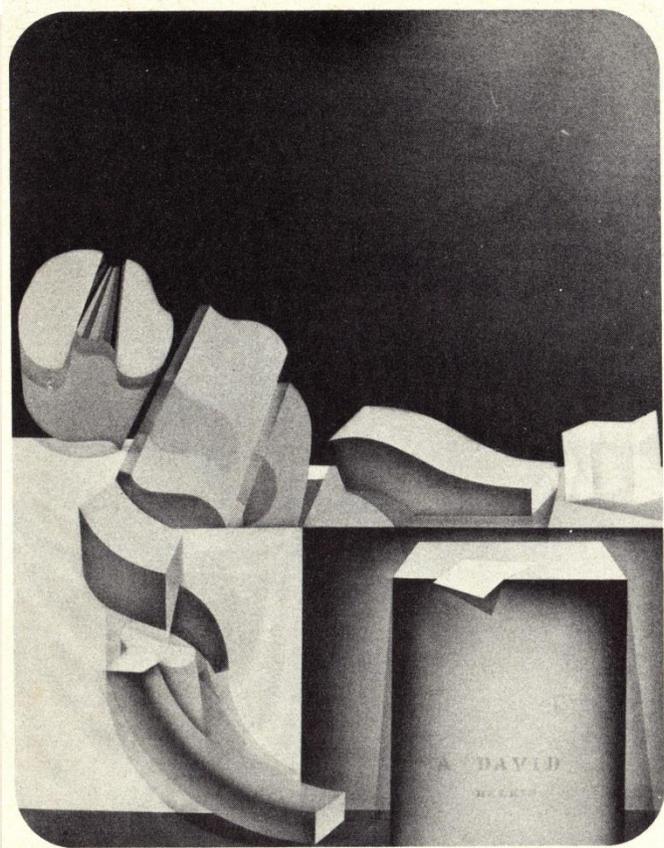


Figura 7, Arnold Belkin, *Serie Marat No. 5*, 1971.

En ese tenor, la figura de Ernesto Guevara tomó por asalto la imaginería historiográfica del autor, siendo en este caso la disección de Rembrandt y las fotografías de prensa, los nortes ideográficos de una declaración estética y política más concreta. La *Lección anual de anatomía*, serie creada entre 1972 y 1975 convoca a la reflexión sobre la arbitrariedad y el militarismo, y al igual que con *Marat*, la legibilidad de la referencia de la obra original a pesar de sus variaciones geométricas no pierde contundencia pues, “aunque la pintura original está cambiada formalmente al ser trasladada de una tradición a la otra, el artista conserva la imagen del mártir [...] A Belkin le importan las posibilidades con que puede contar en el siglo XX la imaginería histórica.”²³⁷

²³⁷ Lawrence Alloway, “La serie Marat” en *Catálogo de exposición Arnold Belkin Muertes Históricas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1975.

El caso del *Che*, ejemplifica de manera particular la figura y los ideales representantes de una época. Guevara hasta nuestros días pone en el centro de la discusión el imaginario de la liberación política y social, pero al mismo tiempo provoca repudio ante la muerte provocada por las revoluciones armadas. En la presente investigación no pondremos en controversia los argumentos de justificación o descalificación, que un bando u otro emitieron para ejercer el uso de la fuerza armada. Sin embargo es preciso señalarlos pues con base en ellos, es que se ha posibilitado la construcción de íconos que trascienden el tiempo, así como las formas para erigirse como guías y ejemplos de diferentes idearios políticos y sociales, como fue señalado someramente en la apertura del presente trabajo.

4.3 Batallas Históricas

Como lo demuestra el último cuadro de la *Lección de anatomía*, a Belkin le tomó entre 2 y 3 años concluir sus series, no obstante entre Marat y el *Che*, fue desarrollando obras que contribuyeron a complementar las metáforas visuales y el perfeccionamiento de las paráfrasis de las obras clásicas, intervenidas con técnicas y temas contemporáneos. Por ello entre 1973 y 1974 se ocupó de estudiar el pasaje mitológico de *El rapto de las sabinas*, pintado entre otros por Poussin y David.

Como se mencionó más atrás, nuestro autor se vio conmovido por la intervención militar en Tlatelolco, Chile y la Universidad de Kent, por ello en los estudios realizados sobre estos, se puede observar la impotencia y el dramatismo que el artista imprimió en su interpretación de un conflicto entre iguales. Cabe destacar que en la mitología de *El rapto*, las sabinas que fueron robadas por los romanos, se interpusieron en medio del conflicto para intentar evitar la masacre que se cernía sobre sus maridos, hijos, padres y hermanos, quienes se enfrentaban con los raptos para recuperar o proteger a sus mujeres. Nos atrevemos a interpretar a los protagonistas de los hechos históricos como iguales, pues a pesar de que existió una marcada diferencia ideológica entre las víctimas y los victimarios, dentro de las obras de Belkin lo que se rompió es la humanidad. Lo que se nos presenta aquí son pinturas en formatos más pequeños en los cuales el autor deconstruye la historia y a los sujetos, para unirse a la denuncia y mantener viva la memoria de aquellos que, en su búsqueda por un cambio de paradigma social, fueron abatidos pero, al mismo tiempo, se alzaron como un ejemplo de dignidad.

Mi sujeto es la violencia del militarismo armado en contra de personas desarmadas, un incidente que no es inusual en la historia de la humanidad, sin embargo, se presenta con indignación y conmoción cada vez que sucede. El desencadenamiento de las fuerzas militares los ha deshumanizado a sí mismos. Se han convertido en máquinas insensibles e incommunicativas. La estructura social se ha destrozado. El cuerpo del hombre, su persona, su espíritu, ha sido transformado en sistemas. Incluso su arte se ha transformado en sistemas deshumanizados y dislocados: yo describo el robot mecánico que nuestra sociedad ha producido. Pero al mismo tiempo, creo que dentro de su armadura aún se encuentra atrapado el núcleo blando de los sentimientos, un área luminosa de inteligencia conocimiento reflexivo, y el entendimiento humano.²³⁸

Producto de esta reflexión, además de *Tlatelolco-1968* y *El golpe militar en Chile* nos encontramos con *La masacre de MyLai, 1968* (Fig. 8)²³⁹, obra de especial crudeza. Para ella se sirvió del trabajo documental y periodístico realizado por Seymour M. Hersh quien, dos años después de que se dio a conocer el parte oficial de guerra, contradujo rotundamente la versión de que en aquella aldea vietnamita, solamente se abatieron integrantes del Vietcong. Las escabrosas fotografías que acompañaron el trabajo de Hersh dieron cuenta de la aniquilación criminal de mujeres, niños y ancianos campesinos desarmados.

La Masacre de MyLai, 1968, representa un evento en la reciente historia norteamericana, Mis principales fuentes de información fueron las revistas *Time* y *Life* (5 de diciembre de 1969), *MyLai/4* de Seymour M. Hersh (Grijalbo, 1971) y fotografías de prensa de la guerra de Vietnam. La composición se basó en el cuadro de Delacroix *La toma de Constantinopla por los cruzados* [...] La representación narrativa de eventos históricos en escala épica es una tradición que ha sido casi abandonada en la pintura reciente, o ha sido ignorada por muchos de los escritos de arte que forman el gusto del público. A pesar de esto, estoy convencido de que el arte político tiene una función importante en nuestra cultura.²⁴⁰

²³⁸ Arnold Belkin, *Catálogo para la exposición Historic Battle Scenes: I. The Killings at Kent State*, DuBose Gallery, Houston, Texas, 1974. En inglés en el original.

²³⁹ Figura obtenida del catálogo de obras compilado en el libro *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, figura 72.

²⁴⁰ Arnold Belkin citado por Nadia Ugalde en “Cronología biográfica”, *op. cit.*, pp. 143-144.

Con esta obra, se confirma tajantemente el compromiso del artista adquirido desde la etapa en *Nueva Presencia*. Es decir, aquel con el cual el autor es vehículo de un arte responsable, denunciador y que no es indiferente ante los problemas que le aquejan a la sociedad. Así mismo, consolida una propuesta más de aquella etapa grupal, nos referimos a la búsqueda de nuevas formas de representación y comunicación. Así, el tratamiento particular de Belkin hacia el realismo, la abstracción y el figurativismo, son principios que de una u otra manera se contradicen estéticamente, sin embargo, dentro de sus obras las corrientes confluyeron de forma armónica sumándose con la documentación histórica, y la propia tradición de la pintura para plasmar hechos históricos. Todos estos elementos le dieron la posibilidad de seguir con uno de los puntos tratados en el Manifiesto publicado en 1961: “PUGNAMOS POR UN ARTE QUE COMUNIQUE DE LA MANERA MÁS DIRECTA Y MÁS CLARA POSIBLE, NUESTRO COMPROMISO CON EL HOMBRE”²⁴¹

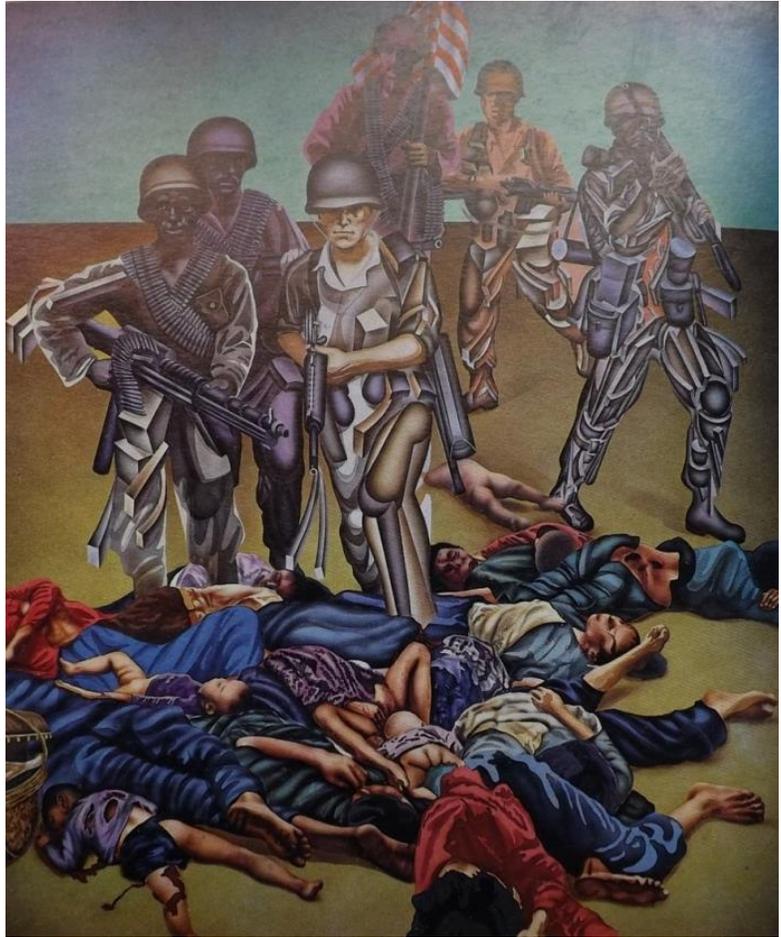


Figura8, Arnold Belkin, *La Masacre de My Lai* 1968, 1972.

²⁴¹ “Manifiesto Nueva Presencia” citado por Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imagistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 87.

4.4 Pinturas épicas y narrativas

Hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta, el mundo fue testigo de un acontecimiento de particular trascendencia en la historia latinoamericana. El 19 de julio de 1979 Nicaragua veía caer uno de los regímenes dictatoriales más longevos de la región, cuando las fuerzas del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) consumaron junto con un amplio apoyo popular, el derrocamiento del último dirigente del régimen somocista, Anastasio Somoza Debayle, para así, entrar triunfantes a una Managua libre.

Con la euforia llegaron nuevas experiencias y expectativas temáticas, pues desde 1977 Belkin ya se encontraba nuevamente instalado en México, en donde se desempeñó como profesor de pintura mural en *La Esmeralda*, y presentó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México una exhibición titulada *Batallas históricas: trabajos en proceso*. Allí se mostraron obras que se conjugarían más adelante en la colección *Pinturas épicas y narrativas*, las cuales abarcan de 1979 a 1982. Los sujetos plasmados en esas obras se concentraron principalmente en los procesos de movilización histórica mexicana, siendo la Revolución de 1910 y sus personajes, los protagonistas. Además, incorporó a otros íconos guerrilleros mexicanos como Rubén Jaramillo y Lucio Cabañas, destacando el hecho de que continuó generando intervenciones y paráfrasis de Poussin, Ingres y Delacroix entre otros, como elementos complementarios para la épica narrativa y política dentro de su obra. Por tal motivo, el autor afirmó sobre su trabajo:

El cuadro histórico, por su contenido narrativo y descriptivo, ofrece una de las pocas ocasiones en la pintura de presentar el tema político con efecto. Mi tema en estas “grandes batallas” es la violencia del militar armado contra gente indefensa, un fenómeno que no es insólito en nuestra historia contemporánea, y sin embargo es un hecho que produce horror y asombro cada vez que sucede. Al desatar la fuerza armada contra sus semejantes el hombre se deshumaniza, se vuelve máquina. La estructura social se desintegra. El cuerpo del hombre, su espíritu y su persona, se vuelven sistemas de deshumanización y enajenamiento. Mis cuadros tratan del robot mecánico que nuestra sociedad está produciendo, de los mártires de nuestra historia, y del heroísmo inherente del ser humano.²⁴²

²⁴² Andrés de Luna, “Arnold Belkin: entre la Utopía y la Historia”, *op. cit.* p. 21.

Con esto, el autor dio paso a lo que tituló *Pinturas épicas y narrativas*, colección que constituye un marco de referencia conceptual con variantes sutiles, pero con discursos demolidores. Hasta el momento ha quedado más que evidente la distancia analítica que Belkin promovió con sus obras, pues encontró una forma de consolidar el testimonio de la tragedia histórica con los matices de la empatía generada por el recurso del *distanciamiento* brechtiano, donde “el espectador ya no huye del presente para refugiarse en la historia; el presente se convierte en historia.”²⁴³ Y esto sucede porque toma a las figuras de bronce del panteón mexicano, colocándolos en su justa dimensión política y social al crear nuevos espacios de memoria que parten de un documento fotográfico, para trascender un imaginario manipulado por la historiografía oficialista.

El retrato histórico, visto y convertido en lugar común por la crónica oficial, deja de serlo. El artista hace una *edición* de esas fotografías de la época y las convierte en vehículo para sus aproximaciones al tema. Los personajes reales cobran un sentido diferente, se acentúa el carácter de mártir de Francisco I. Madero, se eliminan los detalles inútiles y se concentra la atención en aquello que importa al discurso plástico; que, por otro lado, es también un acercamiento crítico a una historicidad cercenada por los extravíos de una iconografía colocada a los pies del poder.²⁴⁴

Así, la lectura del martirio que fue desarrollada por Belkin desde su trabajo con el *Che*, se ve enfatizada ahora por las figuras de Zapata, Villa, los hermanos Serdán, Rubén Jaramillo y Lucio Cabañas, quienes constituyen la reflexión desollada de una historia marcada por la traición y la muerte, amenazas de la justicia y la dignidad de los hombres. Sin embargo, el artista reconoce que a pesar de la codicia y el terror, la esperanza se encuentra en la humanidad que pervive aún dentro de la brutalidad, pues los vencidos por el Estado se levantan y se mantienen erguidos ante el sacrificio, humanizados ante el crimen que, lejos de significar la muerte de sus ideales, los preserva y los mantiene en la memoria colectiva. Hecho que será más evidente con una obra que puede considerarse el culmen estético de este periodo histórico, nos referimos al mural *Los Prometeos* (Fig. 9)²⁴⁵ de 1987, obra que

²⁴³ Bertolt Brecht citado por Andrés de Luna, *op. cit.* p. 23.

²⁴⁴ Andrés de Luna, *op. cit.* p. 24.

²⁴⁵ Figura tomada del catálogo recopilatorio *Arnold Belkin. Obra mural 1960-1990*, Estado de México, ITESM Campus Estado de México, noviembre-diciembre, 1991.

se encuentra en Managua, Nicaragua y que fue realizado para conmemorar los 5 años del triunfo de la revolución Sandinista así como a la Revolución mexicana.



Figura 9, Arnold Belkin, *Los Prometeos*, 1987.

El mural integra a Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino como representantes de movimientos sociales que trascendieron a su desaparición física, siendo símbolos y figuras que se retoman constantemente, aglutinado a su alrededor variadas formas de lucha y resistencia social y política. En este caso, son obvias referencias a una revolución truncada y a otra culminada, haciéndonos partícipes de ambas historias y de procesos más amplios. De naciones que refuerzan sus sistemas identitarios mediante el uso de ambos guerrilleros, quienes trascienden los imaginarios locales para contrarrestar problemas globales. Belkin evocó a los dos hombres en su forma prometeica, siendo ellos la representación de “la orgullosa alegría de los hombres que han conquistado ese primer poder sobre la naturaleza por necesidad, y dentro de esa necesidad del pensamiento, permite al hombre abrirse camino.”²⁴⁶

²⁴⁶ Arnold Belkin, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución*, Nicaragua, 18 de julio de 1987, documento extraído del archivo personal del artista, p. 2.

Así, Zapata, Sandino y Prometeo tienen los rasgos elementales que constituyen a los cyborgs, es decir son figuras humanas pero mecanizadas, lo que Belkin quiere hacer notar es que estos personajes son quienes guían, quienes tienen la capacidad para poner orden en el caos de nuestras sociedades modernas, pero sobre todo son símbolos que representan y que se invocan en las posteriores luchas de liberación nacional, tanto en México como en Nicaragua.

Con estas consideraciones generales de las colecciones históricas, podemos observar las inquietudes y manifestaciones que Belkin fue acuñando a lo largo de tres décadas y que consolidaron un estilo único. La demanda generada por formas de expresión más completas y comprometidas, llevó al autor a seguir una corriente de ideas que convergieron con la suya durante la segunda mitad de los años sesenta. La militarización y las luchas por la liberación no sólo en América Latina sino también en África y el sureste Asiático inspiraron obras, movilizaciones y discursos de apoyo, repudio y denuncia. En medio de ese proceso fue clave la participación de Guevara, pues es indudable que gracias a su imagen, el ícono del *ser* revolucionario fue materializado.

Guevara encarna bien la imagen de los “barbudos”. El pelo largo y la barba, entonces, simbolizan de alguna manera el honor de los guerrilleros, y forma parte de los componentes militares de su imagen. La misma barba está en contradicción con la apariencia “limpia” y el “cabello corto” que llevan los militares en Estado Unidos. Pero se acerca a las imágenes de la contracultura estadounidense que aparece después de la guerra de Vietnam.²⁴⁷

Por ello, es de especial relevancia la fotografía que Alberto Díaz *Korda* realizó en la conmemoración de las víctimas de la explosión del vapor *La Coubre*, pues aunque el propio fotógrafo archivó el documento, el *Guerrillero heroico* trascendió a los editores cubanos del periódico *Revolución*, quienes se interesaron más en publicar imágenes de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Fue tan importante esta fotografía que se retomó y reconceptualizó por diversos artistas, entre ellos el lienzo atribuido a Andy Warhol, creador que se erigió en la década de los años sesenta como un ícono más de la rebeldía y la libertad individual. Pero al mismo tiempo, el fenómeno cultural surgido a partir de la sobre

²⁴⁷ Verushka Alvizuri, “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, en *Caravelle* (en línea), 98, 2012, publicado el 1 de junio de 2012, consultado el 17 de junio de 2018. Disponible en: <http://journals.openedition.org/caravelle/1202>

mercantilización del arte de los años setenta, convocó a una cierta neutralización simbólica del *Che*, incrementada por la publicación de las fotografías de Freddy Alborta y Marc Hutten tras su muerte en Bolivia.

No profundizaremos más sobre el tema en este apartado, pues esto será consignado a líneas posteriores debido a que se integrarán de mejor manera, con una lectura más extensa de la serie de Belkin. Sirva pues este contexto ampliado para comprender mejor el ambiente en medio del cual, el artista desarrolló sus iconologías y trabajo estético, para confluir en la *Lección anual de anatomía*.

Capítulo 5 Dislocaciones fotográficas y anatomías rebeldes.

Los hombres que se acostumbran a preocuparse por las necesidades de unas máquinas, se vuelven insensibles respecto a las necesidades de los hombres
Isaac Asimov.

Las representaciones visuales, estéticas y literarias han servido a lo largo de la historia política y social de América Latina como sistemas de recolección de ideas, pasiones, ejemplos, oposición e identidad. Los símbolos históricos son recursos binarios que repercuten y moldean la memoria colectiva a favor o en contra, según sea la necesidad de los mismos. Ejemplo claro de esta ambivalencia son las imágenes de Ernesto *Che* Guevara quien fue entronizado por unos y criticado por otros. Pero es innegable que, aun ahora casi al final de la segunda década del siglo XXI, es un hecho que son dos las fotografías, de toda una galería de vida, las que más han influido en su encumbramiento como figura histórica; tanto así que ambas siguen generando resonancias entorno a su legado. La primera de ellas, es la que hiciera en 1960 en La Habana, Cuba el fotógrafo cubano Alberto Díaz *Korda*, titulada *Guerrillero heroico*; la segunda se trata de una serie de encuadres fotográficos que circularon en la prensa a nivel mundial, realizadas por el boliviano Freddy Alborta, nos referimos a aquellas donde se le muestra a Guevara ya sin vida en la morgue de un nosocomio de Vallegrande, Bolivia. A este último caso de exhibición mortuoria, debe ser sumado el trabajo de Marc Hutten, quien aportó color a aquel momento sombrío. Estos casos serán analizados más adelante ya que sirvieron de vehículo para el discurso que Arnold Belkin plasmó en la serie estudiada en esta investigación.

5.1

La fotografía titulada *Guerrillero heroico*, es una toma por demás fortuita, misma que *Korda* logró capturar el 5 de marzo de 1960, durante la ceremonia de conmemoración a las víctimas de la explosión del buque francés, *La Coubre* acaecido el día anterior. Dicho acorazado se encontraba realizando maniobras de descarga de materiales militares, en los muelles Tallapiedra de La Habana²⁴⁸, los cuales estaban destinados a engrosar las reservas del ejército revolucionario. Cincuenta y ocho años después del suceso, aún no se sabe a

²⁴⁸La *Coubre*, publicado en Wikipedia, consultado en línea 04/06/2018. https://es.wikipedia.org/wiki/La_Coubre

ciencia cierta si se trató de un lamentable accidente, causado por la imprudencia y el manejo incorrecto de los explosivos; o sí por el contrario, como se manejó oficialmente luego de las pesquisas cubanas, fue un sabotaje orquestado por el gobierno de Dwight Eisenhower y llevado a cabo por la Agencia Central de Inteligencia (CIA)²⁴⁹. Sea como fuese, las dos explosiones de aquel 4 de marzo dejaron como resultado 100 muertos y alrededor de 400 heridos a quienes se homenajeó en el Cementerio Colón, ante la presencia de Fidel Castro, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, quienes fueron invitados en 1960 a la isla, por Carlos Franqui entonces director del periódico *Revolución*, ello para que presenciaran el proceso revolucionario en marcha.

La imagen inmortalizada por *Korda* aquel día (Fig. 1)²⁵⁰, más tarde se convirtió en una de las fotografías más reproducidas del siglo XX, colocando a Guevara como un incuestionable símbolo de rebeldía y libertad. Aunque fortuita, no se puede negar que la fotografía es también una muestra de la pericia obturadora del cubano, y de aquello que Henri Cartier-Bresson llamó *el instante decisivo*, es decir la fotografía “tomada al vuelo”, tan lejos de la decimonónica tradición de la pose y el estudio, y tan cercana a la escritura automática surrealista.²⁵¹ Pero además, constituye un valioso documento estético e histórico que confluyó con lo que David Bate identificó como “el momento dramático”, concepto que “implica la captura de un momento definitorio, justo cuando el futuro es alterado irremisiblemente por un momento crucial.”²⁵²

²⁴⁹ *La Coubre, dolorosa cicatriz del terrorismo contra Cuba*, 4 de marzo de 2015, consultado en línea, 04/06/2018. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2015/03/04/la-coubre-dolorosa-cicatriz-del-terrorismo-contra-cuba/> Explosión del vapor La Coubre, publicado en EcuRed, consultado en línea 04/06/2018. https://www.ecured.cu/Explosi%C3%B3n_del_vapor_La_Coubre

²⁵⁰ Figura tomada de Wiki Commons. Consultado en línea, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heroico1.jpg>

²⁵¹ Óscar Colorado Nates, *El “instante decisivo de Henri Cartier-Bresson*, 9 de noviembre de 2011, consultado en línea 05/06/2018. <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>

²⁵² *Ídem.*



Figura 1, Alberto Díaz Korda, *Guerrillero heroico*, 5 de marzo 1960, La Habana, Cuba.

La fotografía, como podemos observar en su encuadre original, contiene la presencia de una persona a la derecha del *Che* y una palmera a su izquierda, hay evidencia de que en la hoja de contactos que reveló aquel día el fotógrafo, su intención posterior fue la de aislar el rostro del guerrillero para centrarlo como punto de interés. Según Guillermo Cabrera Infante, esto fue realizado a instancias del editor italiano Giangiacomo Feltrinelli, quien en una visita realizada a Cuba, se entrevistó con *Korda* en busca de fotografías para sus publicaciones. Así, al encontrar la fotografía de Guevara “sugirió” al autor realizar el recorte del encuadre. De esta manera, Cabrera Infante terminaría otorgando mayor importancia al italiano debido a su experiencia para manejar las relaciones públicas, y su capacidad para explotar comercialmente dichos materiales. Empero, aceptar esta afirmación del escritor cubano, implica desechar la experiencia del propio fotógrafo, quien inició su carrera en el área de la publicidad, además de haber aplicado esa experiencia durante su seguimiento en Sierra Maestra utilizando “el mismo lenguaje de la moda para construir y vender una imagen de contenido simbólico.”²⁵³

Es importante rescatar esta última afirmación, ya que como tal, las imágenes no sostienen un argumento en sí mismas, sino que es el contenido que se les otorga mediante su lectura la que les imprime la trascendencia o el olvido. Por ello, son documentos que

²⁵³ Mauricio Vincent, *El otro Korda*, 7 de diciembre de 2008, consultado en línea, 25 de junio de 2018, https://elpais.com/diario/2008/12/07/eps/1228634814_850215.html

tienen la capacidad de redefinir la realidad, son un ejercicio de poder en sí mismo ya que al tiempo que puede enarbolar a un Guevara como héroe y símbolo de la revolución, en su presidio y muerte, el mismo sujeto fue exhibido como criminal de guerra. La fotografía es “por tanto, un instrumento de manipulación ideológica; puesto que si bien no es capaz de construir una moralidad, si puede ayudar a su construcción y consolidación. La fotografía rememora acontecimientos, mientras la ideología determina qué momentos deben ser recordados.”²⁵⁴

Quién y cómo recuerda es un aspecto que precisa atención, ya que para los fines de nuestra investigación que es el análisis de las pinturas de Arnold Belkin, es necesario tener presente que nos encontramos ante una interpretación estética, que surge de las experiencias y lecturas que el artista hace de una realidad política e histórica, misma que le sirve como cimiento pictográfico haciendo uso de los recursos fotográficos que surgieron en esa época. Así, Belkin retomó la potencia enunciativa identificada por Siqueiros y la estrecha relación que tienen entre sí el realismo pictórico y la fotografía: “sin el boceto fotográfico el pintor seguirá siendo un auténtico místico, es decir un parásito de la belleza. Su obra no tendría un valor social alguno’. La fotografía es la materia prima en imagen de la realidad histórica.”²⁵⁵ De esta manera, encontramos en sus obras la *veracidad*, condición otorgada por el documento fotográfico que es un fragmento de la realidad, constituyendo así la *sinceridad estética* que es “el resultado de la genuina expresión del artista que en ella declara lo que siente, nos dice lo que piensa, como resultado de su esfuerzo más logrado, de su voluntad íntegra [...] y ser capaz de comunicar el contenido propio.”²⁵⁶

La fotografía de *Korda* fue publicada en 1967 por Giangiacomo Feltrinelli, quien la recibió de manos del propio autor, y fue distribuida en formato de póster sirviendo a manera de contraofensiva ideológica, ante las fotografías hechas en octubre del mismo año por Freddy Alborta y Marc Hutten en Bolivia (Figuras 2 y 3)²⁵⁷. Dichas fotografías fueron

²⁵⁴ María Gilabert Tormo, “Kairós, el instante decisivo” en *THÉMATA*, Revista de Filosofía No. 51, 2015, p. 230. Consultado en línea, 20/05/2018 <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/53736>

²⁵⁵ Paola Uribe, *Siqueiros, la fotografía en la pintura*, publicado en el portal Reflexiones Marginales, consultado en línea 30/07/2018. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/>

²⁵⁶ Diego Lizarazo, “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña (Coord.), México, Siglo XXI, 2008, p. 13.

²⁵⁷ La figura 2, fotografía de Freddy Alborta, puede ser vista en diferentes páginas de internet, sin embargo para mayores referencias, véase el sitio del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires,

capturadas en un escenario preparado expresamente por el ejército boliviano, quienes buscaban evidenciar la captura y muerte del “comandante Ramón”, alias en aquel momento de Ernesto *Che* Guevara, quien fue hecho prisionero luego de liderar durante un año una célula armada, misma que daría paso al Ejército de Liberación Nacional (ELN) en aquel país andino. Según declaraciones de Félix Rodríguez, ex-agente de la CIA al informar a sus superiores sobre la situación en la que se encontraba el guerrillero, recibió la orden directa del presidente René Barrientos de fusilar al prisionero, pero bajo la consigna de hacer pasar su muerte como una baja en acción. Por ello, Rodríguez instruyó al sargento Mario Terán para acribillarle el cuerpo con una ráfaga de ametralladora, tratando de imitar las heridas causadas durante un enfrentamiento abierto, misma suerte que corrieron los otros combatientes arrestados junto al *Che*.



Figura 2, Freddy Alborta, *Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara*, 1967.

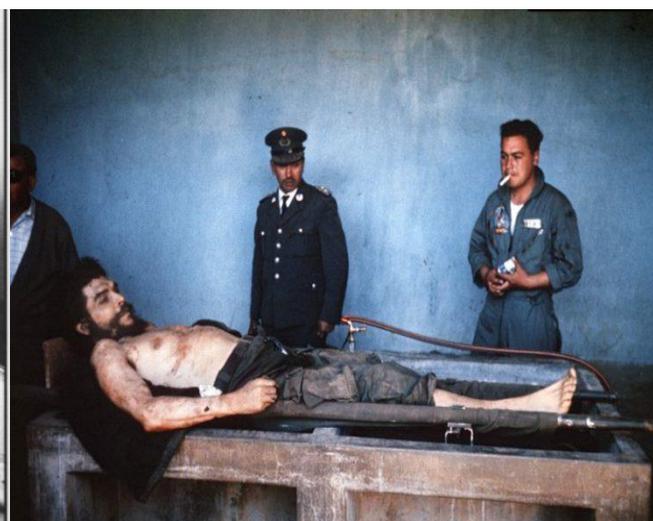


Figura 3, Marc Hutten, *Muerte Che Guevara*, 1967.

Ambas imágenes generaron una gran controversia a nivel mundial, pero no quedó lugar a duda respecto a la identidad del cadáver, hecho que Hutten documentó en su reporte para la AFP. “Los oficiales encargados de disipar cada una de nuestras eventuales objeciones sobre la identidad de “Ramón” se empeñaban en señalar el parecido, rasgo por rasgo, del cadáver con el guerrillero. No hay duda posible, nos decían: las huellas digitales

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10928> De igual forma, la figura 3, fotografía de Marc Hutten puede consultarse en la página de BBC https://www.bbc.com/mundo/resources/ids-sh/che_guevara_viajes_mundo

del cadáver corresponden con las de Guevara.”²⁵⁸ A diferencia de Simeón Cuba Sarabia (*Willy*) y Juan Pablo Chang Navarro (*El Chino*), quienes también fueron fusilados ese día, el cuerpo de Guevara fue lavado, vestido y preparado por orden del militar boliviano Gary Prado Salmón, quien amarró un pañuelo a la mandíbula del cadáver para evitar la deformación del rostro durante el proceso del *rigor mortis*. De esta manera fue montada una puesta en escena para la prensa como lo confirmaron Hutten y Alborta.²⁵⁹ Así mismo, cabe destacar que aquellas imágenes mórbidas trajeron consigo una interpretación por demás peculiar, ya que según palabras de Freddy Alborta, los pobladores de la comunidad durante su asistencia a la morgue al observar los cuerpos sin vida de los guerrilleros, compararon a Guevara con “Jesucristo con los ladrones.”²⁶⁰

Esta comparación “santificada” de Guevara, se vio fortalecida por la lectura estética surgida entre una de las fotografías que Hutten envió a AFP (Fig. 4)²⁶¹, y el lienzo pintado por Andrea Mantegna *Lamentación sobre Cristo muerto* (circa.1480-1501.Fig. 5)²⁶². Al tiempo que, los encuadres de Alborta fueron relacionados con el cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, de 1632 (Fig. 6). Es posible identificar además, una posible asimilación más con otra obra de Rembrandt, nos referimos a la titulada *La lección de anatomía del Dr. Deijman* de 1656 (Fig. 7)²⁶³; sin embargo no podemos menos que especular sobre esta última referencia, ya que esta obra se trata de un fragmento poco conocido de un lienzo que fue parcialmente destruido por un incendio en 1723. En todo caso, no deja de ser interesante esta reminiscencia visual, pues la funcionalidad en estos se debe a que la fotografía de prensa está íntimamente ligada a formas estereotípicas de representar un evento, “es decir que apela al uso de motivos que toma prestados de los

²⁵⁸ “El reportaje de Marc Hutten (AFP) ante el cadáver del Che el 10 de octubre de 1967”, publicado en el portal en línea de CubaDebate, 9 de octubre de 2017. Consultado en línea 03/07/2018. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/10/09/el-reportaje-de-marc-hutten-afp-ante-el-cadaver-del-che-el-10-de-octubre-de-1967/>

²⁵⁹ Cfr., Verushka Alvizuri, “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, en *Caravelle* (en línea), 98, 2012, publicado el 1 de junio de 2012, consultado el 17 de junio de 2018. Disponible en: <http://journals.openedition.org/caravelle/1202>

²⁶⁰ *Ídem*.

²⁶¹ Fotografía tomada del reportaje “ante el cadáver del Che Guevara”, Consultado en línea en la página de 24matins.es, <https://www.24matins.es/topnews/america/ante-el-cadaver-del-che-guevara-el-reportaje-de-la-afp-en-1967-25279>

²⁶² Figura tomada de la página de la Pinacoteca di Brera, Italia, <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/>

²⁶³ Obra perteneciente a la colección del Amsterdam Museum. Consultado en línea, <https://www.hollandersvandegoudeneeuw.nl/en/exhibition>

cánones de la pintura. Estos modelos son funcionales al énfasis y la memorización, hacen comprensible el evento, pero también simplifican las realidades individuales a favor de una verdad típica, que nos remite a una tipología de verdades: Piedad, Natividad, Épica, etc.”²⁶⁴

John Berger atendió al fenómeno producido por la difusión de la fotografía de prensa, coincidiendo con la idea de que Guevara ya había acumulado un capital simbólico lo suficientemente amplio como para que su exhibición en la muerte, sumado a la posterior incógnita por el destino final de sus restos mortales, contribuyera a enaltecer la memoria del guerrillero. Esto sucedió precisamente por la semejanza que el británico encontró con el Cristo de Mantegna y la disección de Rembrandt, en relación a este último el autor señala que ambas imágenes (la de Alborta y de Rembrandt):

apuntan a hacer de los muertos un ejemplo: en una para el avance de la medicina, la otra es una advertencia política. Miles de fotografías de los muertos y los masacrados son tomadas. Pero en raras ocasiones se tratan de demostraciones formales. El doctor Tulp está demostrando los ligamentos del brazo, y lo que dice se aplica para el brazo de cualquier hombre normal. El coronel con el pañuelo está demostrando el destino final -como fue decretado por la “divina providencia”- de un notorio líder guerrillero, y lo que él dice está destinado a aplicarse a todo guerrillero en el continente.²⁶⁵

Berger en concordancia con el testimonio de Alborta, nos habla de una experiencia emocional vivida por los bolivianos quienes encontraron a un Cristo en el *Che*, misma fue disparada por la tragedia ante la mortalidad de un ícono. La muerte de Jesús al igual que la de Guevara, simbolizan el sacrificio y el martirio al que se es sometido al buscar la transformación de la sociedad. Así, y guardando las distancias con el símbolo religioso, el *Che* “representó y representará mucho más que los pormenores de su proyecto. [...] Guevara encontró las condiciones del mundo intolerables [...] Guevara presintió su propia muerte en la lucha revolucionaria contra el imperialismo.”²⁶⁶ Estos eventos, sumados a una trayectoria de rebeldía y levantamientos armados, finalmente sirvieron como ejemplo de la conducta a seguir ante el clima de polarización imperante.

²⁶⁴ *Ídem.*

²⁶⁵ John Berger, “Che Guevara”, en *The Look of Things. Essays by John Berger*, New York, The Viking Press, 1971, pp. 43-44. En inglés en el original.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp.44-45.

y tenemos la más absoluta convicción de que ese ejemplo servirá de emulación y servirá para que del seno de los pueblos surjan hombres parecidos a él. [...] Porque aquel hombre que cayó como hombre mortal, como hombre que se exponía muchas veces a las balas, como militar, como jefe, es mil veces más capaz que aquellos que con un golpe de suerte lo mataron.²⁶⁷

Las repercusiones simbólicas de *la verdad* asociada con la muerte del *Che* Guevara, trascendieron el imaginario de los líderes políticos, así como de los postulados de una guerra encarnizada en contra de los movimientos populares en América Latina. En el ámbito cultural y artístico, la publicación de la fotografía de *Korda*, inédita hasta entonces, ayudó a apuntalar la idea de la resurrección y la inmortalidad gracias al ejemplo y el martirio. Son varios los modelos visuales además de las fotografías mencionadas que pueden vincularse con el *Che*. Uno de ellos es la intervención visual que el irlandés Jim Fitzpatrick realizó en 1968, obra que al ser distribuida como poster (sumado al publicado por Feltrinelli), ayudó a masificar la imagen idealizada de los guerrilleros, la cual ya venía construyéndose desde la época en Sierra Maestra. Ante esta situación de lecturas y sobre escrituras visuales, nos encontramos con que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX muchas otras manifestaciones y ejemplos se generaron para integrar la figura de Guevara al panteón revolucionario; evidentemente, nuestra prioridad analítica es la creada por Arnold Belkin, pero para nuestros propósitos será importante revisar algunas de estas afirmaciones pictóricas ya que, representan el sentir de una época

²⁶⁷ Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la velada solemne en memoria del comandante Ernesto Che Guevara, en la Plaza de la Revolución, 18 de octubre de 1967. Consultado en línea 10 de julio de 2018. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f181067e.html>

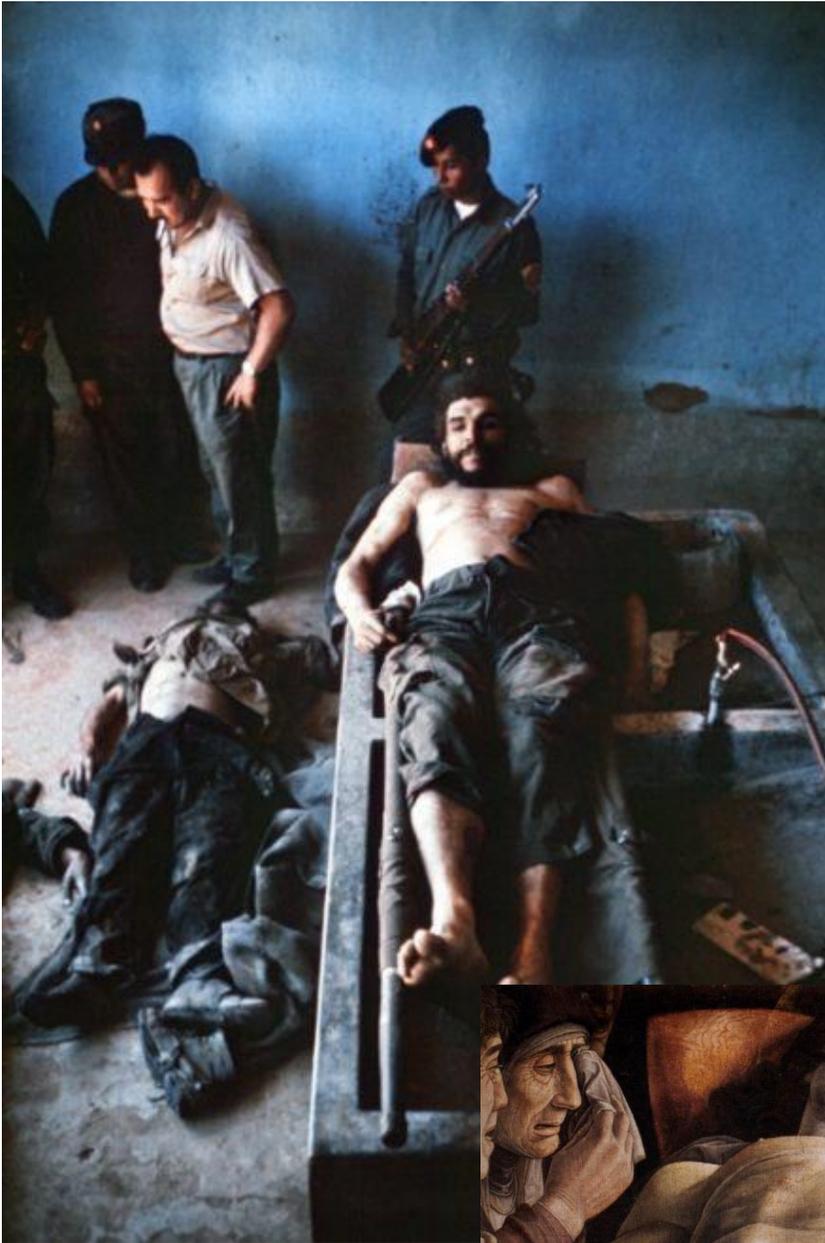


Figura 4, Marc Hutten, *Muerte Che Guevara*, 1967.



Figura 5, Andrea Mantegna *Lamentación sobre Cristo muerto* (circa.1480-1501).



Figura 6, Rembrandt, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632. Figura 7, *La lección de anatomía del Dr. Deijman*, 1656.

5.2

Los vestigios visuales, como se ha mencionado constantemente a lo largo de este trabajo, constituyen no solamente una manera de expresión estética, también representan una idealización de sujetos o situaciones, así mismo implican un testimonio a favor o en contra de estos. Por ello, existe una delgada línea de interpretación entre su uso como propaganda, denuncia, crítica, resistencia o la manipulación ideológica para legitimar uno u otro proyecto político. Es un hecho, como se dijo en líneas anteriores, que las imágenes fotográficas de Ernesto Guevara tendido en aquella piletta mortuoria, fueron concebidas por los militares bolivianos como una demostración de fuerza, y al mismo tiempo, como una supuesta prueba irrefutable de que la muerte del guerrillero conllevaría al final de movimientos contestatarios en la región.

Lejos de esta aceptación, la respuesta estética de Fitzpatrick (Fig. 8)²⁶⁸, se sumó a la convocatoria en el ánimo de una generación para no claudicar, porque el deseo del *Che* era que “si en cualquier parte le sorprendía la muerte, bienvenida fuera siempre que ese, su grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se extienda para empuñar el arma.”²⁶⁹ Es así que el arte además sirve a la resistencia, pues impone su propia narrativa por encima del informe oficial, porque esta es una expresión cuya función es la de comunicar las manifestaciones culturales y políticas de una época y de una determinada

²⁶⁸ Imagen obtenida de la página del artista Jim Fitzpatrick, <https://www.jimfitzpatrick.com/product-category/che-guevara-poster-print/>

²⁶⁹ *Ídem.*

sociedad histórica²⁷⁰, la cual reconfigura “recuerdos individuales y colectivos hacia nuevas preguntas sobre su propio desarrollo, para alejarse de construcciones particulares en la proyección de un futuro más cercano a las necesidades e identidades de los grupos que recurren a él.”²⁷¹

La proyección de la imagen de Guevara como símbolo revolucionario se sustenta en la base de un ideario complementario que define las diferencias y similitudes con un grupo social. El subdesarrollo y el clima imperante de violencia y militarización, sumado a la intervención política norteamericana en América Latina, estrecharon los lazos de unidad y participación alrededor de una imagen que podía y debía ser adoptada en medio de un ambiente de contracultura. Sin embargo, es evidente que la efigie del *Che* no logró convocar las animosidades de los militantes congoleños ni de la guerrilla en Bolivia, “podía inspirar identificación a los jóvenes de las clases acomodadas, pero no así a los movimientos indianistas de la época, pues el Che no tenía ningún marcador de la indianidad en su aspecto, ni en sus símbolos.”²⁷²

No obstante, “las identidades, al ser históricas más que esencias universales y autónomas, corresponden a posiciones diferenciales y relacionales que construyen tanto la autoimagen como la imagen que los demás tienen sobre cada uno.”²⁷³ Esto implica la construcción de nuevos sistemas identitarios, integrados gracias a la circulación de imágenes, y por la intertextualidad generada desde el ambiente cultural, porque el arte no escapa a la política y las “grandes obras artísticas son, al mismo tiempo, documentos

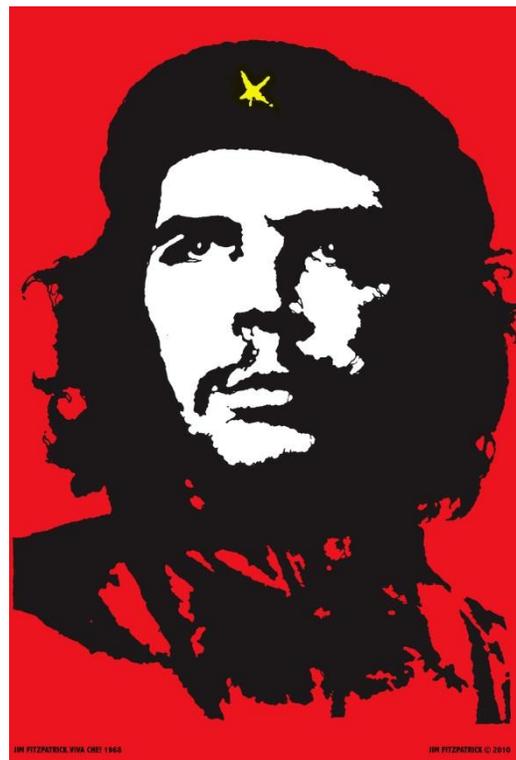


Figura 8, Jim Fitzpatrick, *Che Guevara Poster Print*, 1968.

²⁷⁰ Cfr. Juan José Hernández Arregui, “Prólogo a la primera edición” en Ricardo Carpani, *La política en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Continente 2012.

²⁷¹ Janneth Aldana Cedillo, “Arte y política. Entre propaganda y resistencia” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol.37, Núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 229-230.

²⁷² Verushka Alvizuri, “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, *op. cit.*

²⁷³ Janneth Aldana Cedillo, “Arte y política. Entre propaganda y resistencia”, *op. cit.*, p. 233.

históricos impares. Aunque desapareciesen todos los textos de historia y los documentos de los archivos, las obras de arte típicas de un periodo conservarían intactas el espíritu de la humanidad que vivió en ellas.”²⁷⁴

La comparación que los artistas realizaron entre la *Lección de anatomía* de Rembrandt, y las fotografías de prensa de la muerte de Guevara van más allá de una idealización forzada o de una simple reminiscencia estereotípica. Se tratan, como en la época de la Holanda calvinista, de un testimonio pero además de un debate teórico y político. “Todos esos *tableaux* proclamaban el mensaje de la fugacidad de la vida y de los peligros del pecado que acechaba en todos los rincones.”²⁷⁵ Pecados que en medio de la *Guerra Fría*, lejos de violar el Decálogo, la oposición a las leyes impuestas por el capitalismo y el libre mercado constituían una vuelta a la barbarie que debía ser evitada a toda costa, y ser eliminada por cualquier medio incluyendo la muerte, como se demostraría por medio de la fuerza bruta, la militarización de los Estados y el establecimiento de los golpes en América Latina entre 1964 y 1976, sustentados bajo la política de contención y la Doctrina de Seguridad Nacional.

Se estableció así, un régimen de terror en prácticamente toda la región, y aunque todos los casos golpistas son dramáticos, el ejemplo del acoso político a la Unión Popular chilena encabezada por Salvador Allende es paradigmático, ya que culminó con el sitio militar al Palacio de la Moneda orquestado por Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. Este evento descolló en la muerte de Allende y en el firme propósito dictatorial de suprimir todo signo de marxismo en el país, dando inicio a “la salvaje persecución, el exterminio de los sospechosos, la concentración de miles de prisioneros políticos en el Estadio Nacional de Santiago [...] La clausura del Congreso y la disolución de los partidos políticos anunciaban un proceso de destrucción de las normas democráticas.”²⁷⁶

Los desaparecidos, los mártires de la revolución y los líderes populares surgieron como estandartes de la lucha en contra de la brutalidad establecida por el Plan Cóndor. La muerte de Guevara en el 67 fue un punto de inflexión para ambos bandos, por un lado el

²⁷⁴ Juan José Hernández Arregui, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁵ Philipp Blom, “El arte exquisito del doctor Ruysch” en *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Editorial Anagrama, traducción de Daniel Najmías, 2013, p. 94.

²⁷⁶ Nelson Martínez Díaz, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1986, pp. 233-234.

sistema de vigilancia clandestina de mutuo apoyo entre los regímenes militares, apuntaló el terror dictatorial, pero al mismo tiempo la composición guerrillera aprendió del ensayo y el error *foquista* del *Che*, dando paso a organizaciones político-militares que se aprovecharon del basto imaginario generado por los cubanos, chinos, argelinos y vietnamitas; siendo fundamental el trabajo diplomático e internacional para crear credibilidad y solidaridad con los movimientos.²⁷⁷

Por ello, son llamativos los trabajos artísticos que se realizaron entre 1969 y 1970 por parte de estetas argentinos, quienes vieron en la muerte del *Che* al “joven mártir sacrificado por el bien de la humanidad, que tenía en su origen la figura de Cristo, y le incorporaron ese plus.”²⁷⁸ El llamado *Antiafiche* (Fig. 9)²⁷⁹, serigrafía realizada por Roberto Jacoby sirvió, como lo menciona Toby Clark²⁸⁰, como una relación de otro tipo en el espectro político de Argentina, con la intención de desbordar los aparatos oficiales y evitar la censura de los mismos; al igual que el póster hecho por Fitzpatrick, el diseño de la pieza hace eco de la practicidad comunicativa del papel impreso y su facilidad de distribución. Sin embargo el “afiche” del argentino construyó un discurso mordaz y contundente. Es muestra de la apropiación de un símbolo que se convirtió en un fenómeno cultural mundial, pero también un reclamo de dignidad y un motivo de movilización, no es una interpretación colorida creada por el ayudante de Andy Warhol para cubrir sus deudas (Fig. 10)²⁸¹, es un símbolo de lucha y denuncia ante un clima de opresión, pauperización y violencia que se materializó en mayo de 1969 durante el *Cordobazo*, acción conjunta entre estudiantes y obreros que fue brutalmente reprimida por la milicia. “Este evento instaló una nueva dimensión heroica de la resistencia popular frente a la dictadura resultando el suceso más visible y reconocido de la ola de manifestaciones y levantamientos civiles que se produjo

²⁷⁷ Cfr. Daniel Pereyra, *Del Moncada a Chiapas. Historia de la lucha armada en América Latina*, España, Los Libros de la Catarata, 1997.

²⁷⁸ Argentina. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, Magdalena Faillace (ed.), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2014, p. 77.

²⁷⁹ Figura tomada de *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, op. cit., p. 93.

²⁸⁰ Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen en la era de la cultura de masas*, Madrid, Ediciones Akal, traducción de Isabel Balsinde, 2000.

²⁸¹ Figura tomada del sitio WikiArt Visual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>

por aquellos años en distintas ciudades del país, con “puebladas”, alzamientos y manifestaciones como acciones colectivas frente al régimen militar.”²⁸²

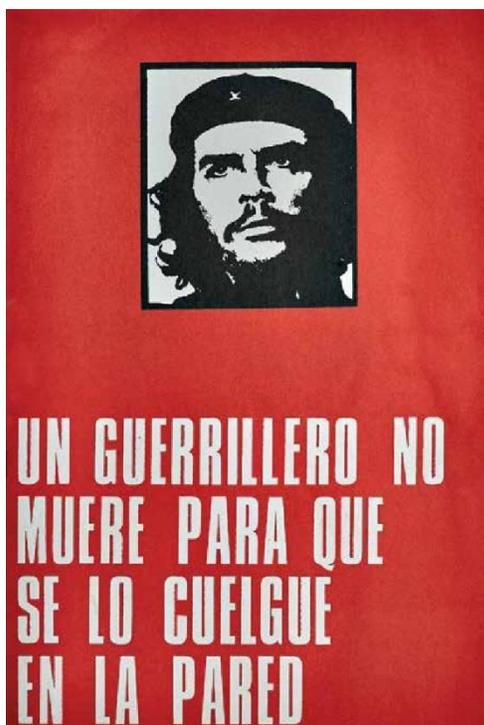


Figura 9, Roberto Jacoby, *Antifiche*, 1969.

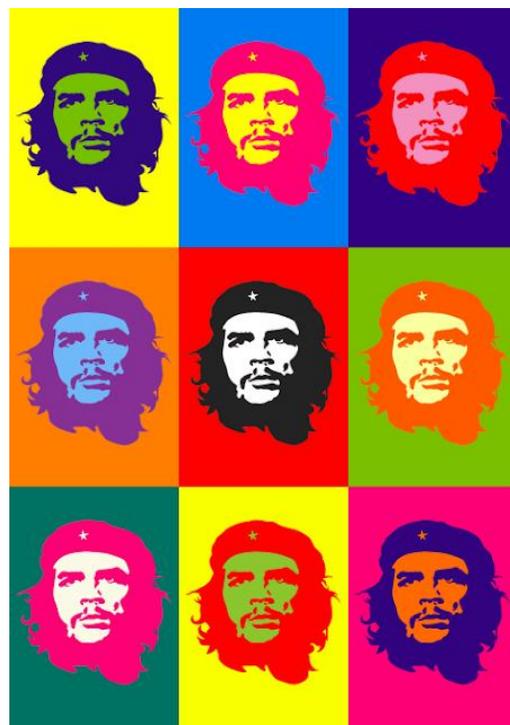


Figura 10, Gerard Malanga (Andy Warhol/atribuida), 1968.

Otra manifestación artística surgida en Argentina es la de Carlos Alonso, quien re-articuló la fotografía de Guevara muerto sobre la camilla, refiriéndose al mismo tiempo a la *Lección de anatomía* de Rembrandt. *UN TRIUNFO PARA LA DEMOCRACIA* de 1970 (Fig. 11)²⁸³, es una pieza que reúne a soldados, altos mandos y la sociedad boliviana alrededor del cadáver del guerrillero, mientras dos soldados rasos cargan la camilla donde se traslada el cuerpo, al centro de la escena se pueden observar tres personajes de alto rango, dos de ellos son bolivianos, personajes que sostienen una fotografía con el rostro de Guevara en ella y que además, se distinguen por el atuendo formal en tonalidades oscuras y los quepis que les coronan el tocado, mismos que aparecen en las fotografías de Freddy Alborta. Uno de ellos es aquel que se encontraba señalando las heridas de bala. Junto a ellos se encuentra un individuo más, este vestido con uniforme camuflado, botas altas, lentes oscuros y cigarro en mano; este recuerda a una mezcla entre el icónico general de la Segunda Guerra

²⁸² *La Protesta. Arte y política en la Argentina, op. cit.*, p. 81.

²⁸³ Figura tomada de, *ibid*, p. 97.

Mundial George Patton y de los ficticios coroneles Kurtz (Marlon Brando) y Kilgore (Robert Duvall) de la cinta dirigida en 1979 por Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979). Mientras tanto, en el extremo derecho del cuadro, se aprecian dos figuras más, una femenina y la otra masculina, en ellos se pueden apreciar los rasgos característicos de la población indígena boliviana y se distinguen sobre todo por aquellos característicos sombreros de ala corta y copa redonda tipo bombín. Estos últimos, al igual que los pobladores de Vallegrande, donde fue exhibido el guerrillero, son aquellos testigos anónimos que presenciaron el espectáculo macabro.

La parte central es por demás explícita ya que, al igual que en el reporte periodístico, el diálogo principal se concentró en los cuerpos militares. Los soldados rasos solamente siguieron las órdenes de cooperación con la Agencia Central de Inteligencia, dirigidas por el general boliviano Gary Prado Salmón y el agente cubano-americano de la CIA, Félix Rodríguez. No es posible distinguir o mejor dicho, poner nombre a todos los sujetos tanto en la fotografía como en la obra, pero sí podemos afirmar que el diálogo principal, quien exclama “Es un triunfo para la democraCIA” es Prado Salmón, personaje que oficialmente fue responsable de la captura y que, en la fotografía original, se ubica de pie tocando la cabeza de Guevara. El hombre camuflado es un militar norteamericano que se distingue por la piel blanca y los grandes dientes que recuerdan a la sonrisa sardónica de Theodore Roosevelt, quien responde con un “OK” mayúsculo, el cual según la sabiduría popular significa que “todo está bien”, pero además en la tradición proveniente de la Guerra Civil Norteamericana siendo una expresión plasmada en las pizarras de conteo de las bajas en acción: “0 Killed”. Es verdad, que como lo expone Carlos Alonso en su obra, la democracia además de Guevara y sus hombres murieron aquel día, pero en una lectura más profunda, el “0 Killed” se aplicó en la pizarra de los movimientos armados ya que el legado *guevarista* se mantuvo inerte en el imaginario guerrillero.



Figura 11, Carlos Alonso, ES UN TRIUNFO PARA LA DEMOCRACIA, 1970.

En ese tenor, nos encontramos con la obra de Juan Carlos Castagnino titulada *Sudario* de 1969 (Fig. 12)²⁸⁴, la cual es por demás elocuente. Las comparaciones realizadas por Berger respecto a la obra de Mantegna se ven materializadas en esta litografía, donde por un lado se observa a un Jesús crucificado luego del martirio quien según la tradición católica tras ser bajado de la cruz, fue cubierto con un lienzo para posteriormente, ser llevado a la cueva donde descansarían sus restos. Se piensa pues, que este lienzo es una prueba de la resurrección del cordero de Dios, que fue sacrificado para el perdón de los pecados humanos. Castagnino retoma esa poderosa referencia integrando dos elementos importantes, el rostro en el sudario y los brazos cercenados. Ernesto Guevara luego de ser expuesto ante la prensa y los habitantes de Vallegrande, fue enterrado en una fosa común junto con los hombres que fueron capturados y ultimados el mismo día, sin embargo, antes de desaparecer el cadáver, las manos del *Che* fueron cortadas para tener una confirmación más de su identidad, según afirma Moisés Abraham Baptista²⁸⁵, médico forense que revisó su cuerpo tras ser acribillado por Mario Terán.

²⁸⁴ Figura tomada de *La Protesta. Arte y política en la Argentina, op. cit.*, p. 95.

²⁸⁵ Mary Carmen Sánchez Ambriz, *La extraña historia de las manos del Che*, 10 de octubre de 2017, consultado en línea 10 de julio de 2018. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=13681>

Este episodio marcaría un momento escabroso en la historia de los movimientos sociales de América Latina, ya que no solo se perdieron los restos de los guerrilleros en Bolivia, sino que además, las manos tomaron desde entonces un carácter particular, puesto que participaron en la construcción de la mitología del *Che*. El excéntrico viaje que realizó el frasco con formol, contenedor de aquellas “reliquias” para llegar en enero de 1970 a la Habana, es digno de una ficción policiaca escrita por Rafael Bernal; sin embargo la travesía realizada por Juan Coronel y Víctor Zannier para llegar a Moscú y de ahí, volar a Cuba fue real.²⁸⁶ Volviendo a la pieza de Castagnino, vemos que para el propio autor la idea de las reliquias toma un papel central, pues implican ser un signo de veneración y devoción, pero además entrañan un esfuerzo de rememoración de los íconos históricos, “recordé los fragmentos de héroes que acompañan a la historia. Las manos del Che son célebres como la pierna de Santa Anna, el brazo de Obregón o la cabeza de Pancho Villa”²⁸⁷. El rostro de Guevara en el sudario representa la propiedad de la inmortalidad y la resurrección de los ideales revolucionarios.

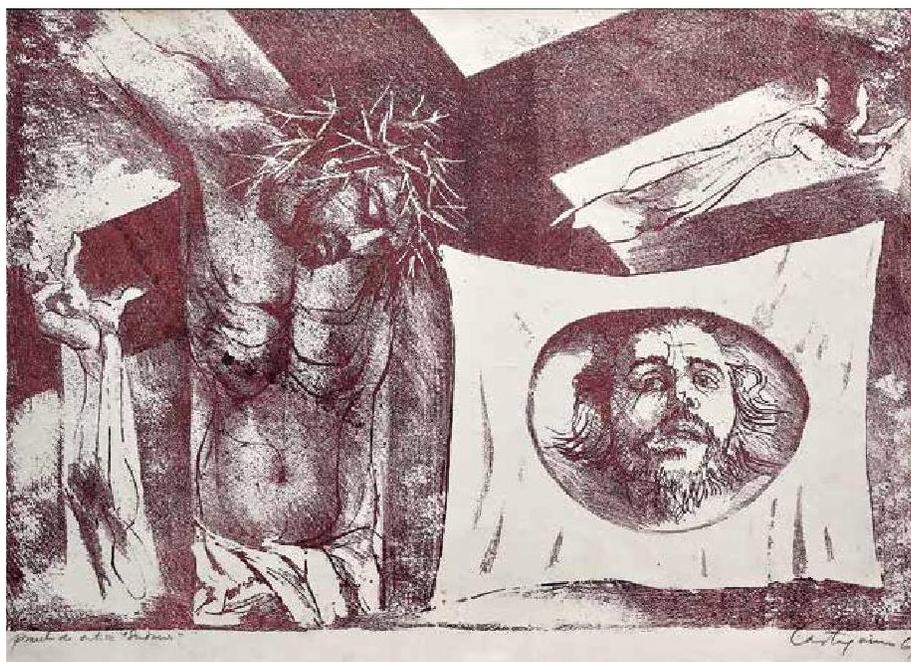


Figura 12, Juan Carlos Castagnino, *Sudario*, 1970.

²⁸⁶ Cfr. Bertrand de la Grange *El insólito viaje de las manos del Che*, 14 de octubre de 2007 consultado en línea 10 de julio de 2018. https://elpais.com/diario/2007/10/14/internacional/1192312809_850215.html

²⁸⁷ Mary Carmen Sánchez Ambriz, *op. cit.*

Para concluir con esta breve retrospectiva de los casos de intertextualidad, entre la muerte de Guevara y el trabajo de Rembrandt, vemos el trabajo de Herman Braun-Vega, artista peruano de ascendencia austrohúngara. Se trata de una pieza en técnica mixta de 1976 titulada *La muerte del Che* (Fig. 13)²⁸⁸. Esta manifestación artística es particularmente llamativa, ya que la intención general del autor era lograr “encender” la memoria histórica y política del espectador mediante sus obras, las cuales se basaron en la iconografía de obras clásicas occidentales; esta pieza como las que anteriormente se han revisado, hace uso de la intervisualidad entre la fotografía de prensa y la obra de Rembrandt, incluso la pieza está firmado como “Rembraun”, ya que el autor vinculó su propia experiencia estética con la del maestro neerlandés para generar una manifestación histórica aún más integral. Se hace necesario mencionar, Belkin y Braun-Vega fueron muy cercanos al grado que, incluso la obra aquí mostrada pertenece al acervo artístico de Belkin, y existe una copia de ella que se encuentra en la colección del Museo de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay.²⁸⁹ Nos referimos a este detalle ya que no nos es posible afirmar con toda certeza si uno influyó en la obra del otro. Teniendo en cuenta que la serie de Belkin es previa a la de Braun, esto parece una posibilidad, sin embargo en el caso de este último, podemos decir que esta obra se desprende de un trabajo más extenso titulado *Agresiones, mutilaciones y falsificaciones* realizado entre 1975 y 1977, donde el artista recoge reinterpretaciones de momentos de violencia latinoamericana, generando llamados intervisuales a otras obras clásicas. Por ello, cabe la posibilidad de la influencia, pero recordando el caso de Berger con la obra de Mantegna, el drama humano no se limita a una época ni a una corriente estética para la interpretación de la violencia política de la región.

Observando la obra del peruano, a golpe de vista nos recibe con una sección central, misma que está dividida en tres porciones, en rojo, se aprecia el acercamiento a una de las fotografías que hizo Freddy Alborta en 1967, inmediatamente después se aprecia un primer plano de la misma imagen en la cual ya se distinguen los personajes presentes en aquella ocasión, es decir los militares y los reporteros de prensa; debajo de ese recuadro se observa al Dr. Tulp *rembrandtiano* junto a los asistentes de aquella disección, sin embargo, llama la

²⁸⁸ Figura obtenida del archivo de Arnold Belkin, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer. También puede ser consultada en la página del Museo de Artes Visuales de Uruguay, <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=4018>

²⁸⁹ La obra puede ser consultada en la página del museo, con el número de inventario 4018

atención el espacio vacío que queda al centro de los personajes, pues del cuerpo original solamente está presente el brazo izquierdo; como una posible interpretación a ese detalle, se podría decir que el autor dejó esa mano como un símbolo de la permanencia de la ideología de Guevara tras su muerte. Además se muestran los retratos en tonos azules de dos políticos latinoamericanos prominentes: Fidel Castro y Salvador Allende; finalmente, a la derecha de todo el conjunto, tenemos cuatro retratos más que corresponden, por orden cronológico a los presidentes de Estados Unidos: John F. Kennedy, Lyndon B Johnson, Richard Nixon y Gerald Ford, culmina el cuadro con un trozo de carne cruda.

El simbolismo generado por Braun de todos los elementos es por demás apropiado para un clima de violencia política. Evidentemente el *Che* es el eslabón que engarza toda una cadena de eventos, y llama la atención el hecho de que los presidentes norteamericanos son señalados por el autor, como las administraciones responsables de planes para matar a los líderes sociales latinoamericanos. Las líneas vinculan a los sujetos: durante la administración de Kennedy se hicieron planes para contratar a miembros de la mafia siciliana, y enviarlos a matar a Castro, estas líneas están inconclusas; Guevara y el mandato de Johnson es una línea firme ya que como sabemos, es durante este periodo que el agente de la CIA Félix Rodríguez confirma la orden “500-600”, que en el lenguaje militar de aquella misión significaba “Che-muerto”. El vínculo entre Nixon y Allende también es una línea constante, pues desde Estados Unidos se ordenó que el chileno no tomase posesión del gobierno, tres años después de esa orden el golpe de Estado se puso en marcha culminando con la muerte de Allende. Finalmente se presenta a Gerald Ford sin indicaciones aún. Son llamativas las señalizaciones que el autor impuso en el círculo cercano al doctor Tulp, ya que con ellos vincula directamente a los mandatarios, quienes aprendieron de los errores de Kennedy, restando Ford quien aguarda expectante para cumplir su propia misión, y seccionar un trozo más de la Historia Latinoamericana, una res cautiva en el sombrío matadero de las dictaduras militares.



Figura 13, Herman Braun-Vega, *La muerte del Che*, 1976.

La serie realizada por Arnold Belkin no deja de ser, de igual forma, un testimonio de la violencia institucional. El dramatismo también se encuentra presente en su obra, sin embargo el autor la fue manejando desde distintas perspectivas, mismas que se sumaron paulatinamente a un proyecto de lectura más amplio que los ejemplos aquí mostrados. La serie y los trabajos constituyeron un ejercicio de “larga duración”, que inició con *Marat* y culminó con sus lecturas sobre los caudillos revolucionarios mexicanos. Pero intermedio a este momento, Belkin se vio compelido por la misma coyuntura a la que asistieron los artistas reseñados en líneas anteriores.

La lección anual de anatomía, serie desarrollada entre 1972 y 1975 es testigo de una época, es un trabajo que convocó a Belkin para leer la historia fragmentada de América Latina, y justamente esa lectura es la que se presentará a continuación.

5.3

Una serie como tal, es un conjunto de objetos que al mantener una o varias características en común, constituyen un orden sucedáneo. Empero, el proceso de serialización también es un recurso mecánico, un sistema de orden en el que no debe de existir conflicto alguno, ya que se entiende como un proceso de nominación inflexible, sin variaciones en su contenido y características. Lo que hemos visto hasta el momento, es propiamente un conjunto de eventos históricos y estéticos, que constituyen un esfuerzo de reflexión en busca de relacionarse con cierto orden programático, para atender las manifestaciones integradas por Arnold Belkin en su serie *La lección anual de anatomía*.

Dichas obras, pertenecen a una colección artística titulada *Muertes históricas*, que recopila y da inicio a un desarrollo pictórico más vinculado con la denuncia y el testimonio. “El Marat de Belkin, empezado en febrero de 1971, es una serie, pero no es pintura serial. [...] Todas las imágenes de la serie tienen cierta afinidad con el original, pero no son entre ellas estructuralmente equivalente, requisito de la pintura serial.”²⁹⁰ No lo es porque el autor no buscó generar un bucle continuo de repetición mecánica, cuantificable en el sentido capitalista de la reproducción comercial²⁹¹, al contrario, es la búsqueda del “desarrollo de un tema, repitiendo el motivo central con variaciones de enfoque. [...] el *Marat dossier* está hecho con el espíritu minucioso y a la vez anárquico de recopilar datos, fechas y estadísticas; sin embargo su intención político-temática está lejos del espíritu científico (en el sentido de ‘laboratorio’).”²⁹² La intención a partir de aquí, es la de separar su obra de la línea serial que el Arte-Pop ya manejaba en esa época, para facilitar la comercialización de sus objetos. Al contrario, el propio Belkin se interesó en crear la serie dedicada a la muerte del *Che* para “hacer una declaración de tipo político, dentro de lo que puede ser un cuadro de caballete. Me interesa el concepto de “cuadro manifiesto” (*Tableau manifeste*).²⁹³

²⁹⁰ Laurence Alloway, “La serie Marat”, en *Catalogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

²⁹¹ Cfr. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, traducción de Coro Acarreta, 1998, pp. 99-100.

²⁹² Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol. Sin fecha 1972” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 77.

²⁹³ *Ídem*.

El manifiesto no es concepto ajeno para el artista canadiense-mexicano, basta recordar la importancia que le otorgó a este tema durante la época de *Nueva Presencia*. Si bien en aquel momento sus trabajos ofrecieron una consideración más metafórica respecto al tratamiento de los temas, la inquietud y el rechazo al vacío comercial y político del arte ya estaba presente en su obra. Por ello es representativa su postura, ya que en el *Manifiesto Nueva Presencia* el punto 7 declara contundentemente: “RECHAZAMOS LOS MITOS, una nueva presencia exige nuevas ideas. Las nuevas ideas tienen sus raíces en lo más profundo y verdadero de la historia.”²⁹⁴ Así, la relación de Belkin inaugurada con los mártires, los combatientes, los explotados instaura una nueva potencia pictográfica en su desarrollo estético, el cual tomó una nueva dimensión por su estudio e integración del cuadro histórico en su obra:

por su contenido narrativo y descriptivo, ofrece una de las pocas ocasiones en la pintura de presentar el tema político con efecto. Mi tema en estas “grandes batallas” es la violencia del militar armado contra gente indefensa, un fenómeno que no es insólito en nuestra historia contemporánea, y sin embargo es un hecho que produce horror y asombro cada vez que sucede. Al desatar la fuerza armada contra sus semejantes el hombre se deshumaniza, se vuelve una máquina. La estructura social se desintegra. El cuerpo del hombre, su espíritu y su persona, se vuelven sistemas de deshumanización y enajenamiento. Mis cuadros tratan del robot mecánico que nuestra sociedad está produciendo, de los mártires de nuestra historia, y del heroísmo inherente del ser humano.²⁹⁵

Asistimos pues, a la consolidación de un esfuerzo técnico, ideológico y pictográfico, que se sumó a los bríos de una generación de artistas con un compromiso político. *La lección anual de anatomía* (Fig. 14) complementa la visión de sus contemporáneos ante la muerte de Guevara, e inscribe su experiencia al lado de la de aquellos que vivieron en carne propia la violencia y la represión, ofreciendo una crítica y una reflexión ante un clima de excepción humana. La construcción figurativa y el realismo social se integran con el barroco, el cinetismo, el teatro épico brechtiano y la síntesis fotográfica para montar nuevos

²⁹⁴ Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imagistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, México, 1989, p. 86.

²⁹⁵ Arnold Belkin citado por Andrés de Luna, “Belkin: entre la Utopía y la Historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 21.

escenarios pictóricos. La serie, es un diálogo con el pasado, el presente y el futuro, que solicita una transformación y mejores condiciones.

La reflexión hecha por Belkin se desarrolla a lo largo de cuatro obras, y al igual que en el caso de la serie *Marat*, poseen en su estructura un conjunto de variaciones que sugieren un inicio, un desarrollo, un clímax y un desenlace argumental, contenido narrativo que será desglosado a continuación.



Figura 14, Arnold Belkin, *La lección anual de anatomía*, 1972-1975.

5.4 La lección anual de anatomía, 1972-1974 (Primera versión)

El primer lienzo de la serie se titula llanamente *La lección anual de anatomía* (Fig. 15)²⁹⁶, ésta es un estudio de la obra original y la primera intervención de Belkin al espacio rembrandtiano. Se pueden apreciar en ella, a los miembros originales de la cofradía de cirujanos de Ámsterdam quienes son instruidos por el doctor Nicolaes Tulp, sin embargo el cuerpo del criminal ejecutado, Aris Kindt (Adriaan Adriaanszoon) ha sido sustituido por un conjunto de formas geométricas, las cuales constituyen la base de un tronco con las costillas abiertas, mismo que alberga más rasgos de máquina que de humano. Estas construcciones de Belkin, son el resultado de una experimentación escultórica previa, que en muchas ocasiones recuerdan a engranajes, fragmentos de maquinaria y grandes cajones o muebles tallados; pero además son resultado de un análisis de la ciencia ficción de los años veinte, donde el futurismo imaginó el desarrollo tecnológico y la relación que esta tendrá con el ser humano. Pareciera en este punto que Tulp toma el papel del científico Rotwang quien, en la película de Fritz Lang *Metropolis* (1927), crea al robot antropomorfo para generar disturbios entre los obreros de aquella futura distopía.

Belkin transita por el cuadro de Rembrandt para hacer un ejercicio de recurrencia dramática; en ambos casos lo que domina es el espectáculo de la muerte; en el original, el doctor Tulp enseña a sus discípulos la pedagogía de las disecciones; aunque el espectador sólo ve al médico, si se va a las fuentes históricas encontrará que este hecho servía para que toda una comunidad se reuniera para contemplar las habilidades de ese hombre.²⁹⁷

²⁹⁶ Figura tomada del archivo de Arnold Belkin, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

²⁹⁷ Andrés de Luna, "Belkin: entre la Utopía y la Historia" en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 20.

Es aquí, donde sostenemos una propuesta de lectura de la obra, misma que pone en consideración que el papel metafórico del maestro o instructor (o el científico de Lang), se puede otorgar a la United States Army School of the Americas (USARSA), la infame Escuela de las Américas que, bajo la iniciativa de la Doctrina de Seguridad Nacional surgió como campo de entrenamiento para militares latinoamericanos, buscando frenar los procesos revolucionarios en la región cooperando, y adiestrando a integrantes de los regímenes totalitarios en labores de contrainsurgencia e inteligencia militar, que incluyeron la vulneración de los derechos humanos, la tortura y las ejecuciones sumarias. El amasijo en la plancha es ese terrible grupo de persecución que entre otros “logros”, contribuyó con la captura y muerte de Ernesto Guevara.



Figura 15, Arnold Belkin, *La lección anual de anatomía (primera versión)*, 1972-1974.

5.4 La lección de anatomía II (Tableau manifeste) Homenaje a Che Guevara, Pablo Neruda, Salvador Allende, 1973.

El segundo cuadro de la serie (Fig. 16)²⁹⁸ nos recibe con un panorama distinto al anterior, pues el amasijo geométrico que se encontraba tendido ha tomado el lugar del médico y ha sido sustituido por el cuerpo inerte de Ernesto *Che* Guevara. Así mismo, los dos espectadores que se encontraban en el extremo izquierdo del lienzo han sido sustituidos por figuras mecánicas, mientras tanto aquellos sujetos en el fondo del lienzo siguen siendo los mismos. La figuración utilizada por el autor en este trabajo tiene una relación directa con la muestra que preparó para 1973, titulada *La imagen como metáfora* de la cual, se desprende el dibujo *Robot anatomista* de 1973 (Fig. 17)²⁹⁹, el título por sí mismo ya nos habla de dos aspectos que se tocan en la serie: la disección y los robots.

Al igual que con la estructura que secciona el brazo del *Che*, en el dibujo se puede apreciar de nuevo una especie de amasijo humanoide que observa a su vez, la silueta de un cuerpo humano con la cabeza dividida. Es una metáfora poderosa ya que en el pecho lo que posee es una suerte de turbina en lugar de un corazón. En la obra teatral *R.U.R. (Robots Universales Rossum.1920)* del escritor checo Karel Čapek se hace la primera referencia al vocablo “robot”, estos en el argumento de la obra son seres artificiales que se asemejan a los hombres, sin embargo sus creadores han decidido que carezcan de sentimientos hasta que una joven interviene en la producción de estos seres, logrando introducir cambios en ellos adquiriendo así consciencia de su lugar en el mundo como esclavos, lo que da como resultado su rebelión contra los humanos.³⁰⁰ El robot anatomista de Belkin mantiene una estrecha relación con el argumento ficcional del autor checoslovaco, dado que ambos sujetos guardan las mismas proporciones, están creados para obedecer como los militares de las dictaduras: “una máquina de trabajar no puede tocar el violín, no puede sentirse feliz, no puede hacer cantidad de cosas. Un motor de gasolina no puede tener borlitas ni adornos

²⁹⁸ Figura tomada del archivo de Arnold Belkin, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

²⁹⁹ Figura tomada de Andrés de Luna, *Arnold Belkin, Serie Los creadores y las artes*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 17.

³⁰⁰ Véase Javier Sauras, *R.U.R. (Robots Universales Rossum, Karel Čapek: el origen de la palabra robot)*. Consultado en línea 15 de julio de 2018. <https://www.fabulantes.com/2013/02/rur-karel-capek/>

de ninguna clase. Y fabricar trabajadores artificiales es como fabricar motores. El proceso ha de ser de lo más sencillo, y el producto de lo mejor desde el punto de vista práctico.”³⁰¹



Figura 16, La lección de anatomía II (Tableau manifeste) Homenaje a Che Guevara, Pablo Neruda, Salvador Allende, 1973.

³⁰¹ Karel Čapek citado por Andrés de Luna, *Arnold Belkin*, Serie Los creadores y las artes, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 16.

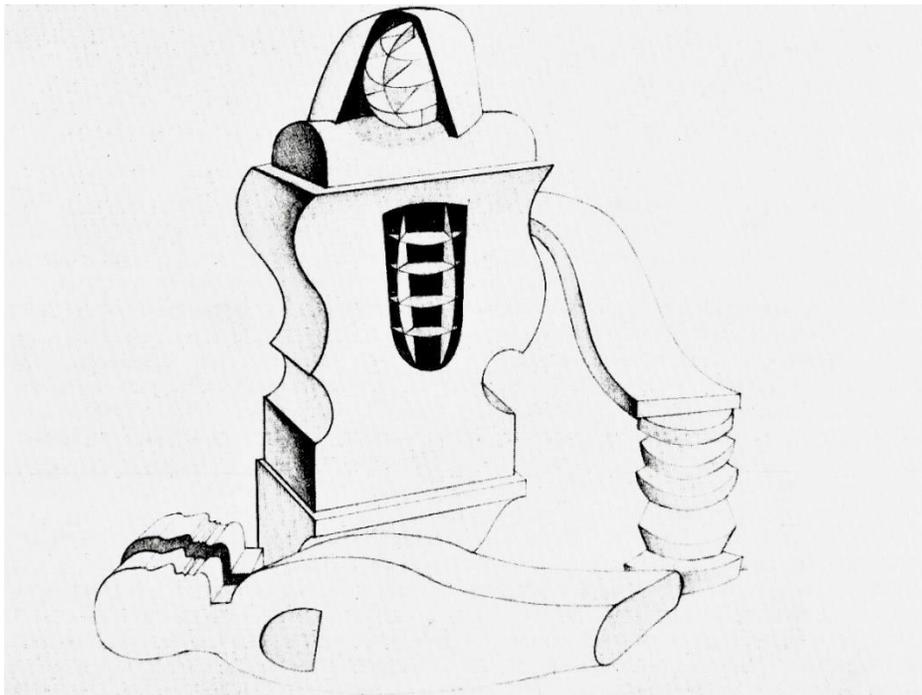


Figura 17, Arnold Belkin, *Robot anatomista*, 1973.

Es necesario agregar que los sujetos que fueron sustituidos, corresponden a los robots que pintó con motivo del motín en Attica, Nueva York. *Attica* de 1973³⁰², es literalmente la exposición estética de la brutalidad policiaca, no son *seres*, son elementos moldeados, fabricados para un propósito sin escuchar razones. Por ello es elocuente el que Belkin se adelantara, casi cuarenta años a las conclusiones de los militares que pertenecieron a los regímenes dictatoriales de la región, ellos cumplieron su labor defendiendo la integridad de sus países.

5.5 La lección de anatomía III, 1974.

En el tercer lienzo de la serie (Fig. 18)³⁰³, Belkin nos presenta la toma de control total de los seres mecánicos sobre la obra de Rembrandt. Pero, además, es la maduración de un proyecto estético surgido del análisis de los elementos fotográficos y artísticos. “Como la posición del cadáver del cuadro de Rembrandt es idéntica a la foto del Che, pienso hacer, sino una serie, sí tres cuadros que creo que podrían salir interesantes [...] Uno va a ser la muerte del Che como si la foto de prensa fuera pintada por Rembrandt. Otro va a ser *La*

³⁰² Véase Figura cuatro del capítulo 4.

³⁰³ Figura tomada de *Catalogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

lección de anatomía de Rembrandt como si fuera una foto de prensa, y el tercero va a ser la muerte del Che, como si fuera el cuadro de Rembrandt pintado por mí.”³⁰⁴

Este cuadro es la firme manifestación de una maquinaria militar bien aceitada y uniforme, si anteriormente aún eran supervisados, en este punto las formas toman el control de la situación. Son el recuerdo de aquella lacónica y patética exhibición de fuerza en la que posaron los soldados (o hicieron posar), en la morgue de Vallegrande apuntando a un *Che* ya fallecido (Fig.19)³⁰⁵. Pero sobre todo es una reflexión interesante la de Belkin, ya que al estar en contacto con manifestantes de toda clase durante su estancia en Nueva York, observó de cerca las necesidades estéticas de una comunidad que hasta entonces, se encontraba cercada por manifestaciones artísticas vacías y al servicio del libre mercado: “veo venir una especie de reconocimiento ‘oficial’ de parte del *establishment* neoyorkino a estas ideas del arte como expresión de la ideología revolucionaria y como propaganda para la transformación social.”³⁰⁶ La cual requiere una nueva simbología de los íconos revolucionarios:

ya que los artistas han simbolizado a la izquierda como mártir. El retrato más famoso del Che Guevara es la foto sangrienta y triste de su cadáver. La humanidad está representada en *Guernica*, como gente que sufre, llora y se muere; mientras las fuerzas del fascismo y de la reacción (en *Guernica*) por seres fuertes como el toro, o en otros casos, como un guerrillero con armadura, una máquina fuerte o un robot [...] quizá deba pensar más en pintar al pueblo, no como mártir y víctima sino como vencedor.³⁰⁷

Esta situación es clara en el tercer cuadro de la serie, los representantes del poder fueron vistos justamente de esa manera, como símbolos de poder, estructuras inamovibles que observan estoicos, el cadáver mutilado; sin embargo esa visión apocalíptica será transformada en la cuarta y última obra de la serie.

³⁰⁴ Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol. Sin fecha 1972”, *op. cit.*, p. 77.

³⁰⁵ Figura tomada del archivo de Arnold Belkin, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

³⁰⁶ Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol. Nueva York, 4 de noviembre de 1973” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 86.

³⁰⁷ Ídem.



Figura 18, Arnold Belkin, *La lección de anatomía III*, 1974.



Figura 19, Freddy Alborta, *Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara*, 1967.

5.6 La lección final de anatomía, 1975.

La cuarta obra de la serie (Fig. 20)³⁰⁸, representa un cierre espiritual para una crisis humanitaria en desarrollo, la inquietud del autor por transformar la figura del mártir en pueblo victorioso, según deseaba construirla el artista, se ve consumada en este lienzo. *La lección final de anatomía* “es el más difícil porque en lugar del cadáver del Che, sobre la mesa estará el robot desarmado; el Anatomista será el Che y los discípulos serán los que lucharon con él.”³⁰⁹ Las figuras mecánicas que se encontraban en derredor de Guevara han desaparecido, solamente se mantiene una pero ya no está de pie sino que ocupa el lugar de la disección. Así mismo quienes tomaban la lección impartida por el médico han sido sustituidos por un grupo de guerrilleros armados, compañeros algunos de ellos, quienes cayeron el mismo día en la emboscada de la Quebrada del Yuro como Alberto Fernández Montes de Oca, *Pacho* y un sobreviviente, Leonardo Tamayo Núñez, *Urbano*. Ambos hombres son los que se ubican en el extremo izquierdo tanto del cuadro como de la fotografía (Fig. 21)³¹⁰ y, aunque no les podemos dar nombre a los demás sujetos dado que la búsqueda de información ha sido ardua pero infructuosa, su legado queda manifiesto en ambos vestigios. El hecho de que no podamos saber la identidad de los restantes, se debe a una situación de falta de evidencias, lo cual no afecta a la credibilidad o veracidad de los acontecimientos.

En consonancia con sus hombres, Guevara aparece de pie ante las formas geométricas, es momento de dar una nueva lección, no es simplemente su espíritu lo que se mantiene vivo, no trasciende solamente la imagen de un personaje histórico ni la falacia de la comercialización de su efigie para restarle significado. Son precisamente los ideales de toda una generación los que se engloban en el nuevo Anatomista, porque representa a los marginados, a los desconocidos violentados por los regímenes dictatoriales.

Ahora esta masa anónima, esta América de color, sombría, taciturna, que canta en todo el Continente con una misma tristeza y desengaño, ahora esta masa es la que empieza a entrar

³⁰⁸ Figura tomada de *Catalogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

³⁰⁹ Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol. Nueva York, 13 de marzo de 1974” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 88.

³¹⁰ Figura tomada del archivo de Arnold Belkin, proporcionada por la Maestra Muralista Patricia Quijano Ferrer.

definitivamente en su propia historia, la empieza a escribir con su sangre, la empieza a sufrir y a morir, porque ahora los campos y las montañas de América, por las faldas de sus sierras, por sus llanuras y sus selvas, entre la soledad o el tráfico de las ciudades, en las costas de los grandes océanos y ríos, se empieza a estremecer este mundo lleno de corazones con los puños calientes de deseos de morir por lo suyo, de conquistar sus derechos casi quinientos años burlados por unos y por otros.³¹¹

El uso de las fotografías a lo largo de toda la obra, es un recurso que le otorgó a Belkin la posibilidad de generar nuevas lecturas e interpretaciones, pero sobre todo, de dar veracidad a un testimonio político y pictórico.

A pesar de que esté basado en una fotografía, el cuadro no es la transcripción de esa conocida imagen, sino la representación pintada de una escenificación del evento fotografiado, un montaje teatral de “realismo trascendido”, o épico (en el sentido brechtiano), que evoca la famosa fotografía. La intención del cuadro histórico, en este caso es similar a la intención del teatro épico: informar en lugar de conmover, procurarle nociones al espectador en lugar de emociones, enfrentarlo con una acción en lugar de insertarlo dentro de la acción.³¹²

El parafraseo iconográfico entre fotografía y arte contribuye a dotar de nuevos significados a ambos escenarios pues, una obra del siglo XVII se vuelve contemporánea al ser contenedor de un drama político del siglo XX. No se trata solamente de intervenir una obra clásica para ir con una corriente “vanguardista” de la plástica moderna, tampoco se trata de aprovechar el momento comercial de una fotografía para fabricar un símbolo. “La finalidad de un pintor no es ‘hacer pintura’, sino, a través de la pintura, hacer arte. Pero como el arte es un producto de la realidad, a la cual refleja en sus aspectos más dinámicos, y nuestra realidad posee un creciente carácter revolucionario, nos encontramos con que haciendo arte haremos también política.”³¹³

Asistimos pues, a la culminación de un proyecto de dignificación histórica, de compromiso político y de renovación estética, Belkin convocó sus inquietudes y

³¹¹ Ernesto Guevara de la Serna, *Discurso pronunciado por el comandante Ernesto Guevara como representante de la República de Cuba en la Asamblea General de las Naciones Unidas (11 de diciembre de 1964)*. Consultado el línea 17 de julio de 2018. <https://360letras.wordpress.com/2015/12/07/385/>

³¹² Arnold Belkin citado por Shifra Goldman “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 60-61.

³¹³ Ricardo Carpani, *La política en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Continente 2012, p. 42.

necesidades artísticas y humanas para otorgarles voz a las víctimas y denunciar a sus victimarios.

La muerte del Che o *La lección de anatomía* es el retrato de nuestra indiferencia e impotencia frente a la masacre estúpida y sin sentido de los inocentes que aún lleva a cabo diariamente el imperialismo con ayuda de sus cómplices industriales.

Es la representación de nuestra incapacidad de prevenir la persecución y el martirio de tantos seres valiosos que luchan por un mundo de paz y dignidad.³¹⁴

La serie es pues, un documento que nos ofrece un punto de vista diferente respecto a los movimientos armados de América Latina, pero que además se inserta en una etapa cultural en la que era necesario observar con ojos frescos las necesidades artísticas de una época y una generación. Es importante voltear a ver los debates que se generaron en aquel momento pues, en la actualidad, en un mundo híperdenso en imágenes, es fácil perder la brújula del drama y la tragedia en medio de la vorágine comercial del siglo XXI. Sirva pues este análisis, para la lectura de la cotidianeidad y los procesos históricos en construcción.

³¹⁴ Arnold Belkin, “Notas de mi diario 1971-1975”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 110.



Figura 20, Arnold Belkin, *La lección final de anatomía*, 1975.



Figura 21, *Guerrilleros en Bolivia*, circa. 1967.

Conclusiones

Al inicio de la presente investigación, nos encontramos una situación particular, pues la serie en la que concentramos nuestro análisis, es una obra monumental no solo por la cantidad de detalles visuales que contiene. Simbólicamente hablando, representa una especie de triunfo de la interdisciplina aplicada al arte. Tomemos como punto de partida que los lienzos fueron realizados, por un pintor canadiense naturalizado mexicano, quien intervino una obra neerlandesa del siglo XVI reutilizando la fotografía de un boliviano, y que muestra el cuerpo inerte de un argentino-cubano. Así mismo, en lo plástico, es una mezcla de tendencias vanguardistas aplicadas sobre el barroco, con acrílicos, aerosoles y serigrafía, rescatando las pautas narrativas del realismo social, pero haciendo gala de un expresionismo abstracto de gran manufactura.

Las obras de Arnold Belkin constituyen un auténtico reto metodológico para su análisis y comprensión, pues en ningún momento constituye una lectura iconográfica simplista, ya que la coyuntura histórica y cultural en la cual se encontró inmerso, terminó por definir su carácter estético y su tendencia política. Cabe recordar que, durante las décadas de los años sesenta y setenta, la *Guerra Fría* se encontraba en pleno apogeo, y la vida cotidiana estuvo intervenida por el autoritarismo y la polarización ideológica propagada, desde Estados Unidos para proclamar su superioridad política, económica y cultural ante Europa y América Latina. Esta labor fue articulada principalmente por la Agencia Central de Inteligencia (CIA), misma que encausó los esfuerzos del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), para propagar la idea de que el expresionismo abstracto era la única forma estética capaz de otorgar autonomía y libertad a los artistas y su comunidad. Los anquilosados y anacrónicos esfuerzos del realismo socialista, apoyados principalmente por el muralismo mexicano, solamente demostraban el atraso que la Unión Soviética pretendía instaurar, oponiéndose al libre mercado y su consolidación a nivel global.

Por ello, la despolitización narrativa del arte se volvió una necesidad trascendental, puesto que representó la oportunidad de ampliar los mecanismos de coerción social. Todo aquel movimiento político que buscara trastocar los intereses de las empresas norteamericanas, o de sus ciudadanos, se consideraron un riesgo para la democracia y

debían ser combatidos. Muestra de ello, entre los muchos casos que marcaron la historia contemporánea de América Latina, es el de la invasión y golpe de Estado de Guatemala en 1954, año en que por solicitud y presión de la empresa bananera United Fruit Company, mercenarios auspiciados por el gobierno de Estados Unidos invadieron el país desde Honduras, comandados por el coronel Carlos Castillo Armas, para deponer al presidente Jacobo Árbenz. Esta situación se debió a que Árbenz, quien fue democráticamente electo en 1952, puso en marcha una reforma agraria que implicaba, entre otras cosas, la nacionalización de 160,000 hectáreas de tierras no cultivadas, pertenecientes a la UFCo., razón suficiente para que fuese considerado un riesgo comunista.³¹⁵

Queremos referirnos a este suceso, porque surgió una manifestación estética muy particular, misma que causó gran controversia por su expresión estética, pero sobre todo por el contenido político manejado dentro de la obra titulada *Gloriosa victoria* (Fig. 1)³¹⁶. Dicho lienzo, se trata de un mural portátil pintado en 1954 por Diego Rivera, mismo que fue enviado a Europa del Este para su exhibición. Cuando fue debelado, causó gran revuelo pues en un inicio se pensó que se trataba de una apología a las palabras de John Foster Dulles, político norteamericano quien declaró a la prensa, que la invasión a Guatemala representó una “gloriosa victoria”. Por el contrario, Rivera construyó una ironía llena de simbolismo, misma que se sirve de las atrocidades cometidas por las huestes de Castillo Armas, para denunciar a los golpistas, a los enclaves bananeros y a la represión de las comunidades indígenas, todo ello avalado por los altos mandos norteamericanos. Así, el muralista nos hace partícipes de la violencia institucional pero sobre todo, constituye un vestigio visual que se sirve del recurso fotográfico, para documentar e integrar la *verdad* y la realidad al lienzo. Esto, trajo consigo una profunda discusión ya que el consejero de prensa de la Embajada de Guatemala en México, Mario Alvarado Rubio acusó a Rivera de ser un manipulador de la verdad, y lo llamó mentiroso por enaltecer a criminales y asesinos “arbencistas”, a quienes no retrató como realmente eran porque sus tendencias comunistas

³¹⁵ Véase, “Tormenta en Centroamérica” en Nelson, Martínez Díaz, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, colección Biblioteca de historia, 1986, pp. 148-157.

³¹⁶ Figura obtenida de Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gloriosa_victoria.jpg

y su mal intencionado “preciosismo postal”, lo llevó a mostrar a sus personajes pintados como víctimas” y “sufridos patriotas”³¹⁷.



Figura 1, Diego Rivera, *Gloriosa victoria*, 1954.

El enfrentamiento verbal que se suscitó en la prensa mexicana, nos acerca a la polarización ideológica y estética que se repitió en toda la región durante la segunda mitad del siglo XX. La narrativa y el realismo social manifestado por Rivera en su obra, fue asociado inmediatamente por Alvarado Rubio como tendencioso y falso, pues donde el “comunismo” veía héroes, los adeptos a Castillo Armas encontraban corrupción y delincuencia en los seguidores *arbencistas*. Es llamativo cómo el consejero de prensa guatemalteco pone todo su empeño para desacreditar la obra calificando de

³¹⁷ Respecto a esta discusión nos referimos a las intervenciones hechas por Diego Rivera y Mario Alvarado Rubio en fechas distintas en la revista mexicana *Impacto*, entre finales de 1954 y principios de 1955. Existe sin embargo una primera misiva de Alvarado Rubio, misma que desató la controversia; sin embargo al momento no contamos con esas declaraciones iniciales, pero consideramos que las líneas usadas en este apartado son por demás representativas del ambiente enrarecido provocado por los eventos guatemaltecos de 1954. Véase, Diego Rivera “Yo no miento!: mis afirmaciones en el mural, son exactas.”, *Impacto*, México, no. 268, enero de 1955, pp. 201-21. Consultado en línea en el sitio del International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston, 25/11/2018 <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/734401/language/es-MX/Default.aspx> y Mario Alvarado Rubio, “Rivera vuelve a mentir!: falta de argumentos recurre al insulto procaz.”, *Impacto*, México, no. 269, febrero de 1955, pp 10-13. Consultado en línea en el sitio del International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston, 25/11/2018 <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/735253/language/en-US/Default.aspx>

malintencionado e hipócrita a Rivera pues según aquel, el folclorismo impreso por el artista a su obra no era más que un recurso maniqueo, que busca vender un recuerdo turístico “revolucionario” a los mismos rubios que tanto critica. Y más aún pone el dedo en la llaga al insinuar que el valor político de sus obras se ven disminuidos, al recordarle su comisión para el Rockefeller Center de Nueva York. Concluye su ataque afirmando que las condiciones materiales de miseria prevalecientes en el país, fueron consecuencia de la mala gestión de Árbenz, nunca responsabilidad del enclave bananero.

Rivera contestó airado en un primer momento a los dichos de Alvarado Rubio, manifestando: “no miento yo en nada de lo que afirmo en mi mural sobre el asunto de Guatemala.”³¹⁸ Y sus dichos fueron sostenidos precisamente por el carácter documental que el artista imprimió en la obra. La fotografía se convirtió entonces en una manzana de la discordia entre los interlocutores, pues el muralista reivindica su lectura de la *verdad*, por la huella que ese recurso le proporciona y lo reafirma, al imprimir su intención artística escenificando la presencia de John Foster Dulles y de su hermano Allen, sumados al embajador John Peurifoy quienes son presentados en la pieza, confabulados con Carlos Castillo Armas. Estos personajes, según lo manifestado por Rivera, fueron tomados de diferentes fuentes periodísticas donde aparecieron sus fotografías relacionadas con el golpe, mismo que se ve culminado por la representación de la violencia y la tragedia que los rodea en el mural. El pintor mostró a los Estados Unidos como el principal interventor político y económico de la región, el golpe de Estado fue el pretexto que se necesitaba para evidenciar una realidad imperante. Sin embargo, y en caso contrario, es justamente la realidad lo que Alvarado Rubio pone en controversia, pues él mismo impone su *verdad* oficial mostrando fotografías que a su juicio, desmienten la exactitud manifestada por Rivera, explicando que los fusilados y los muertos, presentes en el portátil, fueron víctimas de Jacobo Árbenz.

Es muy importante para nosotros resaltar el uso de la fotografía como recurso de realidad, y su uso dentro de la obra de arte pues como se ha mostrado en el desarrollo de la investigación, Arnold Belkin también se sirvió de este recurso dentro de sus obras. La captura del momento histórico en el material fotosensible, constituye un elemento extremadamente importante para su quehacer estético, empero, y a diferencia de Rivera, el

³¹⁸ Diego Rivera “Yo no miento!: mis afirmaciones en el mural, son exactas.”, *op. cit.*

canadiense-mexicano no supone la fotografía como un recurso totalmente verdadero, lo atiende como un testimonio, un momento de veracidad documental que puede y debe ser usado para la construcción de una interpretación histórica y social. El propio autor define su postura ante el registro fotográfico de la siguiente manera:

Aunque la imagen sea la pintura de una proyección fotográfica que se tomó de otra fotografía, sigue siendo la huella, hecha con la luz, de algo real, tangible. En cambio la pintura, por más realista y precisa, por más detallada que sea, tiene menos credibilidad por dar la impresión de que es una invención –un artefacto muy hábilmente elaborado– del pintor.

La elaboración a la que se refiere Belkin, es justamente lo que genera la intriga ante la narrativa de denuncia presente en la obra de arte. Con el ejemplo visto respecto al trabajo de Rivera, la fotografía se erige como una *verdad* absoluta, un documento que constituye lo incontrovertible porque se piensa que su contenido fue lo suficientemente significativo como para ser capturado y preservado. Por ello, es cierto que la fotografía contiene *una* realidad, pero al enfrentarnos a ella asistimos a lo que Diego Lizarazo llama *adecuación semiótica*, lo que significa que, al momento en que somos expuestos a las imágenes, nuestra experiencia personal, cultural e histórica interviene para focalizar y dar un significado particular a nuestra lectura icónica³¹⁹, misma que dota de un significado particular a esa experiencia.

Esto sucede porque la fotografía es una discontinuidad, misma que fragmenta el tiempo y lo reduce a un instante. Este factor genera una ambigüedad dentro de la imagen pues por sí misma, lo que ha sido capturado por el fotógrafo no contiene un significado concreto, es la *adecuación semiótica* lo que determina finalmente su validez e importancia discursiva. Por ello, el fotógrafo es un observador que tiene el privilegio de acercarnos al pasado, mismo que no contiene un significado absolutamente definido pues, como lo afirma John Berger, la intencionalidad fotográfica se ve limitada por la asistencia de su autor al instante específico. La lectura a la que será sometida posteriormente es lo que determina la

³¹⁹ Diego Lizarazo, “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña (Coord.), México, Siglo XXI, 2008, p. 19.

intencionalidad y el uso de los registros. “La cita fotográfica es, dentro de sus límites, incontrovertible. Sin embargo esa cita, planteada como un hecho dentro de un argumento explícito o implícito, puede engañar. A veces el engaño es deliberado, como en el caso de la publicidad; a menudo es el resultado de una suposición ideológica no cuestionada.”³²⁰

Volviendo al caso de Rivera y Alvarado Rubio, el primero atiende a una realidad específica, la de la intervención y las condiciones deplorables de la nación guatemalteca. El segundo, repara en la realidad de una Guatemala mal gobernada por sus adversarios políticos, y aplica un juicio moral a quienes no comparten su postura. En ese sentido, la construcción que realizan los interlocutores de la *verdad*, nos obliga a considerar que efectivamente, las imágenes son vestigios que poseen validez documental para el estudio de la historia de nuestras comunidades, y al enfrentarnos a puntos de vista particulares, es preciso saber de antemano que su significado puede haber sido manipulado para justificar o denunciar tal o cual acción. Por ello es preciso advertir que “nuestras mentes no reflejan la realidad de manera directa. Percibimos el mundo a través de una red de convenciones, esquemas y estereotipos, red que varía de una cultura a otra.”³²¹ Ante esta afirmación, hemos podido observar, y derivado de la lectura de las obras de Belkin, que la muerte de Ernesto Guevara, generó imaginarios similares entre sí gracias a los estereotipos estéticos que la tradición del retrato pintado legó al ejercicio fotográfico. Por ello, creemos que son pertinentes las palabras de la investigadora Rebeca Monroy, quien advierte que “es necesario saber cuestionar a las imágenes para que nos provean de notas [...] no podemos especular una aparición espontánea, sino que debemos conocer los materiales y partir de ese conocimiento para nuestro análisis histórico y estético.”³²²

La situación de Belkin es paradigmática, pues el autor no respondió a una elaboración del pasado que funcionara como vehículo de una propaganda oficialista, o dedicada a un grupo o tendencia política específica. Si bien es cierto que se identificaba con la izquierda, esto no quiere decir que su obra se puso al servicio de algún partido como fue

³²⁰ John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, traducción de Coro Acarreta, 1998, p. 97.

³²¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 18.

³²² Rebeca Monroy Nasr, “La filigrana en la lectura fohistórica” en *La fotografía: imagen y materia*, Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 225-226.

el caso de Rivera. Belkin atendió a las problemáticas sociales desde una perspectiva histórica y humanista y por ello, no buscó generar una descripción literal de los hechos ni guardar la *verdad* absoluta en sus interpretaciones. Por el contrario, el artista intentó darle voz al testimonio de la tragedia clásica y complementarla con el dramatismo de la historia contemporánea, misma que se ve representada mediante sus personajes simbólicos a quienes muestra desgarrados, heridos. Metafóricamente hablando, son ejemplo de “humanidad y vulnerabilidad están desollados y se pueden ver sus entrañas, sus huesos y sus músculos. [...] La figura fuera de escala señala el mito. El esquema anatómico además de ser objeto didáctico y a la vez estético, viene siendo un símbolo del martirio.”³²³ Por ello, el *Che* Guevara, al estar presentarse en la serie *La lección anual de anatomía*, se convierte en narrador-testigo de una época de violencia y confrontación, y al final de la serie, se confirma como maestro porque el hombre, al igual que los sistemas políticos “no se presupone conocido sino más bien es objeto de estudio e indagación. El hombre no es estático sino mudable y modificable.”³²⁴

En última instancia, el sujeto estudiado trasciende la ambigüedad fotográfica del cadáver expuesto, y se diluye gracias a la intervención de Belkin, quien afirmó una intención política e histórica concreta, que la dota de un significado más profundo. Es entonces la consolidación de lo que Cartier-Bresson denominó *instante decisivo* mismo que, aun cuando fue construido dentro de un estudio, la reflexión artística de Belkin, eliminó la claustrofobia decimonónica de la pose para captar el mundo inmóvil en movimiento.³²⁵ Asistimos a un momento capturado, un registro al que no se le puede negar la existencia de una muerte (en el caso de Guevara), de una invasión (en el golpe militar de Guatemala). Ambos son momentos que adquirieron un significado distinto en primera instancia, pues para el ejército boliviano, la captura y muerte del guerrillero significaba la derrota ideológica y militar de todo movimiento contestatario. En el caso guatemalteco, significó el triunfo de un sistema económico, mismo que representó una *Gloriosa Victoria*

³²³ Arnold Belkin, “Notas sobre la fotografía en la pintura. Publicado en *Aspectos de la fotografía en México*, vol. 1.” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 166.

³²⁴ *Ídem*.

³²⁵ Óscar Colorado Nates, *El “instante decisivo de Henri Cartier-Bresson*, 9 de noviembre de 2011, consultado en línea 05/06/2018. <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>

al asestar un duro golpe al bloque socialista, y hacia todo aquello que mínimamente representara una crítica o intento de transformación al sistema establecido, incluyendo la literatura y el arte. Por ello la estrategia de contención ideológica aplicada a las artes buscaba “eliminar de la escena artística la pintura ‘ideológica’ y difundir un arte neutral y ‘apolítico’ que centrara la atención en los elementos propiamente pictóricos.”³²⁶

Ante este panorama, los artistas se vieron en la necesidad de generar nuevas formas de expresión. No fue solamente la intervención cultural norteamericana la que ponía en riesgo su libertad creativa y su compromiso con la sociedad, pues inmersos en un ambiente de autoritarismo y represión, el disenso o la diferencia implicaba, en el menor de los casos, el exilio o, peor aún, la captura y muerte de todo aquel sospechoso de sedición. No obstante, las voces críticas se alzaron en medio del clima de violencia. Basta recordar el trabajo de autores como Roberto Jacoby³²⁷, Carlos Alonso³²⁸ y Herman Braun-Vega³²⁹, por tan solo mencionar algunos ejemplos, quienes se opusieron a la desideologización de sus obras, imprimiendo en ellas poderosas narrativas que se vieron impelidas por la muerte de Guevara, y de la construcción de un imaginario que lejos de desaparecerlo, lo erige como un símbolo de resistencia y lucha.

Desde el momento en que la fotografía de *Korda* vio la luz, el guerrillero repercutió de manera particular en el quehacer estético de los sesenta y setenta, pues su efigie se enarboló y confirmó a Guevara como un ícono contestatario y líder moral. Esto se debe a que las imágenes se usan para acercarse a un público particular, objetivo de un sistema de reclutamiento y “un poder de convencimiento, ya que nosotros como lectores creemos lo que vemos en ellas. Al capturar una imagen de la realidad se impone un carácter de precisión de un momento que se puede o no conocer, pero que al verla sabemos que es algo existente o que existió.”³³⁰ En las obras de Belkin se puede constatar esta relación, aunque el momento fotográfico se encuentra intervenido por el recurso artístico, este sostiene su

³²⁶ Ana María Torres, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos” en *Cátedra de artes*, n° 14, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, p. 85.

³²⁷ Véase, figura 9 del capítulo 5.

³²⁸ Véase, figura 11 del capítulo 5.

³²⁹ Véase, figura 13 del capítulo 5.

³³⁰ Enrique Camacho Navarro, “Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana” en *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, Enrique Camacho Navarro (coord.), México, CIALC, UNAM, 2011, p. 157.

realidad en el momento en que el autor manifiesta su preocupación por aquello que se está representando; los llamados intervisuales insertos en sus obras, buscan impactar la memoria del observador y llamarlo a la indignación política, a la denuncia de los hechos de violencia. La represión y el totalitarismo de los Estados militaristas se encuentran presentes en sus obras, mismas que se han convertido en un espacio en el que convergen la memoria y la historia, el relato simbólico de un grupo social que fue atacado y que conserva su fuerza colectiva aludiendo a una naturaleza emotiva que la hace susceptible de permanecer latente.

En última instancia, el pintor realizó una interpretación más profunda siguiendo las pautas brechtianas de aplicar a las producciones un significado. “Si el arte debía ser didáctico, no tenía simplemente que impartir un mensaje a un público pasivo, sino proporcionar una experiencia a través de la que este se comprometiera y desarrollara de modo activo su propio análisis crítico”.³³¹ Por este medio, apuesta a un escenario utópico, racional, “científico”, ya que a pesar de la brutalidad y la inestabilidad de la vida cotidiana de México y América Latina, Belkin y su generación vieron en el avance tecnológico una posibilidad de regeneración social. Esta situación fue puesta en práctica cuando estuvo trabajando con y en medio de comunidades marginadas, como fue el caso de su acercamiento al conocido barrio de *Hell's Kitchen* en Nueva York. Allí, su experiencia con el arte socialmente comprometido le ayudó integrarse con los vecinos, solventar la hostilidad y ayudar a construir la identidad de sus receptores. “No había hecho un mural tan ‘socialmente relevante’ desde que pinté en la Penitenciaría; es decir, un mural que verdaderamente tuviera la función social sobre la que tanto teorizamos en México, pero que no todos los murales pueden llegar a tener por muchas circunstancias exteriores o ajenas al artista.”³³²

Existe pues, un compromiso manifiesto del artista que va más allá de la captura de un testimonio de la realidad, es una búsqueda incesante por la construcción de un contexto social más favorable, pues “los artistas hacen obras que son manifiestos. Es decir, los artistas son, más que artesanos, seres pensantes, y sus obras son una incitación a pensar y

³³¹ Toby Clark, *op. cit.*, p. 24.

³³² Arnold Belkin, “Carta a Raquel Tibol. 18 de diciembre de 1972” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 83.

no sólo un convite visual destinado a producir un placer estético; también nos llevan a una compleja reflexión sobre el ser del arte y sobre el ser en general.”³³³ En ese sentido, podemos afirmar que los trabajos aquí mostrados, son una construcción que revela su importancia por hacer de la relación entre fotografía y arte, un sustento para la denuncia y la transformación de la historia política de América Latina. Si bien comprendemos que son, en último término una labor ficcional, la cual no implica por sí mismo una realidad análoga a la de un instante capturado, es posible definir que la narrativa usada dentro sus obras se aprovecha justamente de su condición *fictiva* para establecer un eslabón entre lo real y lo que se quiere alcanzar. “La imagen fictiva no se halla sometida a la verdad, sino a la verosimilitud. Es el reino del hacer sentir y hacer creer. Sin embargo convoca una especie de eticidad *lúdica*, casi en el lindero con la estética: esperamos que la imagen fictiva sea convincente y ‘sincera’.”³³⁴ No obstante el propio Lizarazo agrega que, esta *sinceridad estética* no implica un desapego con la realidad, ya que la pintura, es resultado de un genuino esfuerzo creativo en el cual el artista ha logrado “*no engañarse a sí mismo* y ser capaz de comunicar el contenido propio. Pero especialmente como resultante de un proceso de indagación, experimentación o elaboración en el que se *alcanza* algo.”³³⁵

Ese algo que se buscó identificar en el desarrollo de nuestra investigación, es la importancia de atender a casos como el de Arnold Belkin, pues son sus obras un ejemplo de las repercusiones estéticas y materiales que el arte y las imágenes en general tienen en un momento determinado. Las diferentes posturas que se generan en el entramado político y social de una época convulsa, llevó a intentar ejercer un control y manipulación de los productos culturales, para propagar la desmovilización de toda una región. Es innegable que hubo quienes aceptaron participar en esas medidas, ya fuera por ambición material o por una real convicción de transformación vanguardista. Rufino Tamayo es pleno ejemplo de esta última afirmación, misma que resalta su carácter estético pues siendo un artista surgido a la par de los *Tres Grandes* muralistas mexicanos, el oaxaqueño se decantó por la poética y el expresionismo, para definir sus posturas ideológicas sin caer en el realismo más

³³³ Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editorial Ítaca, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, p. 31.

³³⁴ Diego Lizarazo, *op. cit.*, p. 13.

³³⁵ *Ídem.*

recalcitrante, aspecto que sin embargo no soslaya en ningún momento la invitación a la reflexión en torno a la naturaleza humana.

Por ello, la atención que se puso a las obras de Arnold Belkin nos proporcionó la oportunidad de seccionar la coyuntura social y política en medio de la cual, éste y otros artistas de su generación se desarrollaron. Nuestra intención con este estudio, ha sido la de abonar al estudio de las causas que llevaron a la construcción de un entramado ideológico y político tan importante, que se sigue sosteniendo hoy en día. La imagen de Ernesto *Che* Guevara ha trascendido la muerte y la banalización que simplifica y socaba la trascendencia de sus ideas. Es así que el arte y su interpretación historiográfica “pone en juego la cuestión de los órdenes sociales ideocráticos y el efecto que éstos generan en el arte, cómo tratan de cooptarlo, de hacer que sirva a sus propósitos y, por tanto, de mellar el filo crítico y alternativo, marginal, que había venido definiendo al arte en el proceso de disolución de la modernidad totalitaria.”³³⁶

Belkin se alimentó del desencanto orozquista y del realismo social siqueirista. No es un artista ciudadano en pleno como lo hubiera querido Siqueiros, pues aunque “mantiene ciertas consonancias con un sentido utópico del lugar del artista en la sociedad pero que al mismo tiempo es completamente político y realista,”³³⁷ el canadiense-mexicano no es un militante marxista, ni un intelectual de izquierda. Es un artista que sí se encuentra integrado a la sociedad y que hace del arte público un medio para expresar y denunciar la inconformidad de una época de violencia, al tiempo que encontró el modo de trascender la dialéctica de un realismo socialista, para generar obras de realidad, fragmentos con los que, mediante su estética, consigue responder a las necesidades de su tiempo. “Los mejores momentos de los realismos, indicaba Siqueiros, tenían que ver con grandes momentos de transformación del hombre, y ello se advertía no en formas mecánicas de dar cuenta del lugar del hombre en la sociedad y la política en la que estaba inserto o aspiraba estar.”³³⁸

El artista atendió al paradigma identificado por Siqueiros y encabalgó su arte no solo hacia “las críticas de los males de la escena social contemporánea, sino a la vez,

³³⁶ Jorge Juanes, *op. cit.*, p. 33.

³³⁷ Miguel Ángel Esquivel, *Siqueiros en sus términos. Breviario de un ideario estético*, UNAM, CENIDIAP, Cisnegro, 2015, p. 55.

³³⁸ *Ibid.*, p. 30.

esbozar reformas tan vastas como revolucionarias, sin por ello sentir la necesidad de expresar la forma como vaya a efectuársele.”³³⁹ Asistimos a la manifestación de una nueva forma de expresión estética, la cual se distingue por su carácter post-aurático, que busca abandonar el fetiche de la obra como símbolo de *status* económico, para dar paso a un arte político que “no se debe a que aporte al proceso cognoscitivo pro-revolucionario sino al hecho de que propone un comportamiento revolucionario ejemplar.”³⁴⁰

Así, podemos concluir que, la lectura de la serie titulada *La lección anual de anatomía* se encuentra cargada de narrativas que sirven para ampliar el conocimiento de la región. Las obras no son un mero capricho de mercantilización del Arte-pop, ni tampoco son un indiscriminado intento de aprovechar una coyuntura política para propagar la gloria de un régimen ideológico. Al contrario, es literalmente un descarnado y honesto testimonio que llama la atención a sus contemporáneos, y que nos insta a pensar con mayor profundidad nuestro contexto histórico. Así como el *Che* ha logrado trascender la manipulación simbólica, Belkin y sus obras son trascendentales porque su enfoque contribuye no solamente al estudio del pasado, sino que también es un auxiliar para la lectura del presente de América Latina, mismo que se encuentra ante una oleada de nuevos Estados autoritarios, de migraciones causadas por la violencia y la explotación y de nuevos movimientos sociales que, como en su momento, presentaron resistencia ante la brutalidad.

³³⁹ Shifra Goldman, “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 54.

³⁴⁰ Bolívar Echeverría, “Arte y utopía” en *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010, pp. 149-150.

Bibliografía.

-Documentos Arnold Belkin.

Belkin, Arnold, “A propósito de la destrucción del mural A nuestra generación corresponde decidir”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 53-56.

-----, “¿Arte revolucionario o sentimiento político?”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 150-152.

-----, “Bitácora del mural Todos somos culpables”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 19-26.

-----, “Breve historia de un movimiento”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 41-44.

-----, “Carta a Raquel Tibol 31 de octubre de 1971”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 73-74.

-----, “Carta a Raquel Tibol. Sin fecha 1972”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 76-79.

-----, “Carta a Raquel Tibol. Nueva York, 4 de noviembre de 1973”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 85-87.

-----, “Carta a Raquel Tibol. Nueva York, 13 de marzo de 1974”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 87-88.

-----, *Catálogo para la exposición Historic Battle Scenes: I. The Killings at Kent State*, DuBose Gallery, Houston, Texas, 1974.

-----, “Fragmentos del ser y otras pinturas”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 57.

-----, “Figuración y neohumanismo: una reiteración”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 50-51.

-----, “Interiorismo, Neohumanismo, Nuevo Expresionismo”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 40.

-----, “Los dibujos de la Serie seres terrestres. Texto del catálogo de una exposición en la Galería Misrachi, septiembre de 1962, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 52.

-----, “Mi paso por el Chopo”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 194-197.

-----, “Notas sobre la fotografía en la pintura”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 162-167.

-----, “Notas sobre progresiones e iconologías. Publicado en Excélsior, Diorama de la Cultura, septiembre de 1969, bajo el título ‘Belkin se explica’”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 69-70.

-----, “Notas de mi diario 1971-1975”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 110.

-----, “Nueva Presencia del hombre en el arte moderno”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 27-34.

-----, Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución, Nicaragua, 18 de julio de 1987, documento extraído del archivo personal del artista.

-----, “Un mural destruido”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 201-204.

-----, Notas sobre la fotografía en la pintura. Publicado en Aspectos de la fotografía en México, vol. 1.”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 162-167.

-Ediciones impresas.

Argentina. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, Magdalena Faillace (ed.), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2014.

Aubry Oregón, Kenia Gabriela, “Caricatura política, episodios revolucionarios y prostitutas: una singularidad ideológica vuelta imagen”, en *Ulúa Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, no. 4 julio-diciembre, 2004.

Berger, John, “Che Guevara”, en *The Look of Things. Essays by John Berger*, New York, The Viking Press, 1971, pp. 43-44.

Berger, John, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, traducción de Coro Acarreta, 1998.

Blom, Philipp, “El arte exquisito del doctor Ruysch”, en *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Editorial Anagrama, traducción de Daniel Najmías, 2013.

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, México, Ediciones Minotauro, 1995.

Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Calandra, Benedetta, Marina Franco, “Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas”, en *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, 9-32.

Camacho Navarro, Enrique, “Estudios Latinoamericanos e iconología” en *Nostromo*, año 11, n° 2, otoño 2008-invierno 2009, pp. 33-44.

-----, *Los usos de Sandino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1991.

-----, “Memorias de Costa Rica. Imaginarios en tarjetas postales”, en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, núm. 55, enero-junio, 2012.

-----, “Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana”, en *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, Enrique Camacho Navarro (coord.), México, CIALC, UNAM, 2011.

Carpani, Ricardo, *La política en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Continente 2012.

“Cronología biográfica”, en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 137-152.

Cruz Domínguez, Jorge Alejandro, *Imágenes revolucionarias. Zapata y Sandino interpretados por Arnold Belkin*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2014.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Akal Ediciones, 2000.

De Dienheim Barriguete, Cuauhtémoc Manuel *El artículo 33 de la Constitución y la expulsión de personas extranjeras*, Biblioteca Jurídica Virtual del instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013. Consultado en línea <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3568/17.pdf>

De Luna, Andrés, “Belkin: entre la utopía y la historia”, en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 11-39.

-----, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987.

Echeverría, Bolívar, “Arte y utopía”, en *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010.

Esquivel, Miguel Ángel, *Siqueiros en sus términos. Breviario de un ideario estético*, UNAM, CENIDIAP, Cisnegro, 2015.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

Gamboa, Fernando, en *Catálogo de la exposición Arnold Belkin Muertes históricas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

Goldman M., Shifra, “Arnold Belkin: un enfoque en la figura”, en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

-----, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989.

Juanes, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editorial Ítaca, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Leal Buitrago, Francisco. “La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur”, en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, núm 15, junio 2003, Universidad de los Andes pp. 74-87.

Lizarazo, Diego, “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en *Ensayos sobre fotografía documental*, Ileri de la Peña (Coord.), México, Siglo XXI, 2008, pp. 11-29.

Mc Phail Fanger, Elsie, “Celebridades, imágenes y pedagogía de la fama”, en *Transnacionalismo y fotografía en América Latina*, Enrique Camacho Navarro, Jorge A. Cruz Domínguez (Coords.), México, UNAM, CIALC, KU Leuven, 2018, pp. 224-253.

Martínez Díaz, Nelson, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, colección Biblioteca de historia, 1986.

Monroy Nasr, Rebeca, “La filigrana en la lectura fotohistórica”, en *La fotografía: imagen y materia, Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 255-268.

Moyssén, Xavier, “La primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VII, Número 28, 1959.

Nocera, Raffaele, “La Guerra Fría en América Latina”, en *La Guerra Fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones internacionales*, Benedetta Calandra, Marina Franco (editoras), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, pp. 35- 50.

Pereyra, Daniel, *Del Moncada a Chiapas. Historia de la lucha armada en América Latina*, Madrid, Los libros de la catarata, 1997.

Piñero, Gabriela A., “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. Abstractos*, Antonio E. de Pedro (Coord.), Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016.

Rojas, José Antonio, *El visionario de la anatomía: Andreas Vesalius*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Pangea Editores, 1991.

Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Sosa, Ignacio, Brian Connaughton (Coordinadores), “Introducción”, en *Historiografía latinoamericana contemporánea*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1999.

Taracena, Berta, “Una década de muralismo”, en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 73-81.

-----, *Francisco Corzas*, México, Colección SepSetentas, núm. 70, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Torres, Ana, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs.*

Abstractos, Antonio E. de Pedro (Coord.), Tunja, Publicaciones del Área de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá, Nuevas Lecturas de Historia No. 36, Suplemento, 2016.

Torres, Ana María, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”, en *Cátedra de artes*, n° 14, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, 81-95.

Ugalde Gómez, Nadia, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, pp. 49-63.

-Artículos de internet.

“Alberto Korda”, 27 de diciembre de 2011. Consultado en línea <http://www.cadadiaunfotografo.com/search?q=korda>

Alvarado Rubio, Mario, “Rivera vuelve a mentir!: falta de argumentos recurre al insulto procaz.”, *Impacto*, México, no. 269, febrero de 1955, pp 10-13. Consultado en línea en el sitio del International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston, 25/11/2018 <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/735253/language/en-US/Default.aspx>

Amsterdam Museum <https://www.hollandersvandegoudeneeuw.nl/en/exhibition>

Artnet, <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/jos%C3%A9-clemente-oro-zco/la-prostituta-ZP4KW9iMkn3428zCNV7Urw2>

“Arte Pop”, <https://historia-arte.com/movimientos/pop-art> y <https://www.euston96.com/arte-pop/>

Alvizuri, Verushka, “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, en *Caravelle* (en línea), 98, 2012, publicado el 1 de junio de 2012, consultado el 17 de junio de 2018. Disponible en: <http://journals.openedition.org/caravelle/1202>

Archivo, Gloriosa Victoria https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gloriosa_victoria.jpg

Bluin Art, https://www.blouinartinfo.com/galleryguide-venues/1200768/past-results/112246?sort=ar_name

Calvo Serraller, Francisco, “Guernica [Picasso]”. Consultado en línea <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/guernica-picasso/78fe64cd-b90c-46f0-aa01-ee43666009d3>

“Cinetismo”, <https://historia-arte.com/movimientos/arte-cinetico> y <http://cinetismoune.blogspot.com/2009/07/concepto-de-cinetismo.html>

Comisarenco Dina, “La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, Tlatelolco, lugar del sacrificio (1989)” en Reflexiones marginales, consultado en línea 26/10/2018. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-memoria-como-forma-de-resistencia-en-el-mural-de-arnold-belkin-tlatelolco-lugar-del-sacrificio-1989/>

De la Grange Bertrand, “El insólito viaje de las manos del Che”, 14 de octubre de 2007 consultado en línea 10 de julio de 2018. https://elpais.com/diario/2007/10/14/internacional/1192312809_850215.html

Nates, Óscar Colorado, “El instante decisivo de Henri Cartier-Bresson”, 9 de noviembre de 2011, consultado en línea 05/06/2018. <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>

“Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario”, en la velada solemne en memoria del comandante Ernesto Che Guevara, en la Plaza de la Revolución, 18 de octubre de 1967”. Consultado en línea 10 de julio de 2018. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f181067e.html>

Efron, Sarah, “A wandering Holocaust mural: Arnold Belkin’s Warsaw Ghetto Uprising is still looking for a home more than a decade after the artist’s death”, publicado en el diario Globe and Mail de Toronto, Canadá, 20 de diciembre de 2004. Consultado en línea. <https://web.archive.org/web/20110302080045/http://sarahefron.com/stories/belkin.shtml>

“El reportaje de Marc Hutten (AFP) ante el cadáver del Che el 10 de octubre de 1967”, publicado en el portal en línea de CubaDebate, 9 de octubre de 2017. Consultado en línea 03/07/2018. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/10/09/el-reportaje-de-marc-hutten-afp-ante-el-cadaver-del-che-el-10-de-octubre-de-1967/>

“Explosión del vapor La Coubre”, publicado en EcuRed, consultado en línea 04/06/2018.
https://www.ecured.cu/Explosi%C3%B3n_del_vapor_La_Coubre

“Fallece el periodista Marc Hutten, que inmortalizó al Che en su lecho de muerte.”, 20 de marzo de 2012. Consultado en línea <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/03/20/fallece-periodista-marc-hutten-que-inmortalizo-al-che-en-su-lecho-de-muerte.shtml>

“Federico Rico Lebrun”, http://www.sullivangoss.com/rico_Lebrun/ consultado en línea 12/10/2018

Fitzpatrick, Jim <https://www.jimfitzpatrick.com/product-category/che-guevara-poster-print/>

“Freddy Alborta”, 20 de marzo de 2018. Consultado en línea <http://www.cadadiaunfotografo.com/2018/03/freddy-alborta.html>

Galería Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>

Gilbert Tormo, María, “Kairós, el instante decisivo”, en THÉMATA, Revista de Filosofía No. 51, 2015, p. 230. Consultado en línea, 20/05/2018 <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/53736>

Google Art Project https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francisco_Goitia_-_Zacatecas_Landscape_with_Hanged_Men_II_-_Google_Art_Project.jpg

Guevara de la Serna, Ernesto, “Discurso pronunciado por el comandante Ernesto Guevara como representante de la República de Cuba en la Asamblea General de las Naciones Unidas (11 de diciembre de 1964”’. Consultado el línea 17 de julio de 2018. <https://360letras.wordpress.com/2015/12/07/385/>

Hernández Ríos, María Luisa Guadalupe Tolosa Sánchez, “La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo”, en Revista digital Discurso Visual, septiembre-diciembre 2011. Consultado en línea 28/10/2018. <http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoriostolosa.htm>

“Hoy en la historia: Levantamiento de la prisión de Attica comienza”, 9 de septiembre de 2008. Consultado en línea

<http://www.encontrandodulcinea.com/articulos/2009/Septiembre-/Hoy-en-la-Historia--Levantamiento-de-la-prisi-n-de-Attica-comienza-.html>

Hutten, Marc, “Ante el cadáver del Che Guevara”, Consultado en línea en la página de 24matins.es, <https://www.24matins.es/topnews/america/ante-el-cadaver-del-che-guevara-el-reportaje-de-la-afp-en-1967-25279>

invaluable.com. <https://www.invaluable.com/auction-lot/antonio-rodriguez-luna-intriga-firmada-y-fechad-105-c-fd648ec9f9>

Korda, *Guerrillero heroico*, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heroico1.jpg>

La espina roja, <http://espina-roja.blogspot.com/2012/12/los-construtores-del-pintor-comunista.html>

“La Coubre”, publicado en Wikipedia, consultado en línea 04/06/2018. https://es.wikipedia.org/wiki/La_Coubre

La Coubre, dolorosa cicatriz del terrorismo contra Cuba, 4 de marzo de 2015, consultado en línea, 04/06/2018. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2015/03/04/la-coubre-dolorosa-cicatriz-del-terrorismo-contra-cuba/>

<http://liblamp.uwm.edu/omeka/SPC2/exhibits/show/classictext/dante/lebrun>

<http://www.mark-rothko.org/orange-red-yellow.jsp>

<http://www.mark-rothko.org/rites-of-lilith.jsp>

<http://www.mark-rothko.org/untitled-black-on-grey.jsp>

Museo de Artes Visuales de Uruguay, <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=4018>

Museo de Louvre, 10/06/2018. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/intervention-sabine-women>

Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/y-no-hay-remedio/b9016433-4418-489a-9909-03de9adc54e1>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Museum of Modern Art (MOMA), <https://www.moma.org/collection/works/67168>
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Consultado en línea, <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?letter=d&artist=david-jacques-louis-1>

Noval, María Helena, “Arnold Belkin y Emiliano Zapata: los zapatas de Belkin”, consultado en línea 26/10/2018 <https://novalmariahelena.blogspot.com/2010/04/arnold-belkin-y-emiliano-zapata-los.html>

Pinacoteca di Brera, Italia, <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/>

Ponce, Roberto, “1968 el año que moldeó a una generación”, en Revista Proceso 2152, 21 de enero de 2018. Consultado en línea <https://www.proceso.com.mx/520162/1968-el-ano-que-moldeo-una-generacion>

R. Michelson Galleries, <http://www.rmichelson.com/artists/leonard-baskin/drawings/379-death-among-the-thistles-6x8jpg/>

Rivera, Diego, “Yo no miento!: mis afirmaciones en el mural, son exactas.”, *Impacto*, México, no. 268, enero de 1955, pp. 201-21. Consultado en línea en el sitio del International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston, 25/11/2018 <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/734401/1anguage/es-MX/Default.aspx>

Ro Gallery http://rogallery.com/Belkin_Arnold/belkin-biography.html Consultado en línea 07/06/2018

Saldaña Benítez, Fernando, “Arnold Belkin (1930-1992): la función social del arte”, consultado en línea 26/10/2018 <http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2015/08/arnold-belkin-1930-1992-la-funcion.html>

Sánchez Ambriz, Mary Carmen, “La extraña historia de las manos del Che”, 10 de octubre de 2017, consultado en línea 10 de julio de 2018. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=13681>

Sandoval, Marco, “La misteriosa pintura de Francisco Goitia”, Cultura Colectiva, septiembre 22 2015. Consultado en línea <http://culturacolectiva.com/la-misteriosa-pintura-de-francisco-goitia/>

Sauras, Javier, “R.U.R. (Robots Universales Rossum, Karel Čapek: el origen de la palabra robot.” Consultado en línea 15 de julio de 2018. <https://www.fabulantes.com/2013/02/rur-karel-capek/>

Schober, Barbara, *Holocaust Commemoration in Vancouver, B.C.1943-1975*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Artes, Universidad de Columbia británica, Vancouver, 2001. Consultado en línea <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0090437>

Taller de Arte e Ideología, “¿No hay más ruta que la nuestra?”, en Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América, 8-9, 2010 <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17258> Originalmente en Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario, Consultado en línea 08/07/2018

The Warnock Library. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Palo Alto, California, Octavo Corp., 2001. <https://www.worldcat.org/title/de-humani-corporis-fabrica-basel-1543-the-warnock-library-on-the-fabric-of-the-human-body/oclc/830660997>

Tibol, Raquel, “La verdadera historia de la Confrontación 66”, originalmente publicado el 1º de noviembre de 1986 en la Revista Proceso, artículo consultado en línea <http://www.proceso.com.mx/144780/la-verdadera-historia-de-la-confrontacion-66-i>

-----, “Canadá Asume a Arnold Belkin”, en Revista Proceso, 16 de mayo de 1998. Consultado en línea, 25/10/2018. <https://www.proceso.com.mx/178128/canada-asume-a-arnold-belkin>

Uribe, Paola, “Siqueiros, la fotografía en la pintura, publicado en el portal Reflexiones Marginales”, consultado en línea 30/07/2018. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/>

Velásquez Rivera, Edgar de Jesús, “Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional” en Convergencia Revista de Ciencias Sociales, [S.l.], n. 27, ene. 2002. ISSN 2448-5799. Disponible en: <<https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1723>>.

Vincent, Mauricio, “El otro Korda”, 7 de diciembre de 2008, consultado en línea, 25 de junio de 2018, https://elpais.com/diario/2008/12/07/eps/1228634814_850215.html

Vivencias plásticas, <https://goyovigil50.com/2009/10/26/rico-lebrun-1900-1964/>

WikiArt Visual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>

