

# ALCANCES EN CHILE DE UN PROCESO MEXICANO: EL CONCEPTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA COMO SÍNTOMA DE MODERNIDAD

**Rodrigo Vera Manríquez**

*Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño*

*Universidad Diego Portales, Chile*

veramanriquez@gmail.com

## Resumen

El concepto de integración plástica, cuyo origen se encuentra en México en la reunión de la pintura mural y disciplinas proyectuales como la arquitectura y el diseño, tuvo distintos canales por los cuales llegó a Chile, sin presentar desarrollos coherentes desde la historiografía del arte tradicional. A partir de un enfoque integrador de disciplinas, donde la Historia de la Cultura Material asume un rol protagónico, el presente trabajo pretende entregar una visión alternativa a este concepto, centrada en la relación entre arquitectura, industria y Estado, expresada en el espacio público hacia las décadas del sesenta y setenta.

Palabras clave: integración, pintura, arquitectura, disciplinas, modernidad.

## Abstract

The concept of plastic integration, whose origin can be found in Mexico in the uniting of mural painting and planning disciplines, such as architecture and design, came to Chile through different channels and without presenting coherent development from the historiography of traditional art. Focusing on the integration of disciplines, where the History of Material Culture plays a leading role, this article seeks to present an alternative vision to this concept, centered on the relationship between architecture, industry and State as expressed in public space in the decades of the sixties and seventies.

Key words: integration, painting, architecture, disciplines, modernity.

## Introducción

Cruces, localidades, o globalidades, o todo lo que refiera de cierta manera a la interacción de varios procesos culturales, en el caso que se presenta a continuación, pueden quedar contenidos bajo el rótulo de ‘integración’. Desde aquí en más, el concepto de integración será una palabra clave en el desarrollo de esta comunicación; integración disciplinar e integración manifestada en el objeto de estudio. La confluencia de varias disciplinas convocadas a plantear un problema que a su vez también se compone de varias aristas.

En el primer caso, de la integración disciplinar, se trata de construir una matriz de análisis que permita el abordaje del objeto de estudio desde una propuesta amplia, pero a la vez novedosa, que se convierta en un aporte al cruce geográfico que el estudio demanda. Es aquí donde las metodologías de la historia del arte sirven como puerta de entrada, pero se agotan al intentar atravesar otros umbrales, lo que trae de vuelta la vieja discusión sobre las teorías y métodos de la Historia –esa con mayúscula– y las historias particulares. Sin el ánimo de entrar en clasificaciones que atentarían contra la idea central de integración, objetivo central de esta entrega, lo cierto es que si hay que aplicar alguna taxonomía válida para el abordaje, se podría decir que la confluencia de la historia del arte, la arquitectura y el diseño, (semiótica, iconografía) sumadas a las viejas pero siempre vigentes teorías de la tradición marxista de la historia de la cultura material, y un enfoque antropológico derivado de autores como Marvin Harris, constituiría el sustento teórico de esta matriz de análisis<sup>1</sup>.

1. Si se tratara de enfocar todo esto en un solo concepto, se podría llegar a concluir que el aporte del historiador inglés Peter Burke y sus teorías sobre la ‘Nueva Historia Cultural’, encierran en gran parte esta construcción interdisciplinar.

La construcción de este entramado teórico se hace necesaria para abordar el objeto de estudio, también integrado por las artes visuales, la arquitectura, la gráfica, el diseño de objetos y el sustento político que da el marco a la idea de modernidad presentada como eje transversal a la localización geográfica del objeto de estudio.

Centrándose en la propuesta de esta entrega, se trata entonces de tomar un concepto que surge en México a partir de la irrupción de la pintura mural en el contexto de los gobiernos que siguieron a la Revolución, y que por una serie de canales de influencia llegó a Chile (también al resto de América Latina) para manifestarse de forma tardía en el desarrollo conjunto de proyectos que siguieron una estructura similar al caso mexicano, (relación arte-política-modernidad) pero que se manifestaron mediante otro lenguaje visual debido al desfase y a los contextos históricos diferidos de ambas naciones. En concreto, la hipótesis queda enunciada de la siguiente manera:

“El concepto de Integración Plástica, surgido en México como la práctica conjunta de las artes visuales y la arquitectura, llega a Chile y se manifiesta en forma tardía por medio del lenguaje visual del arte concreto, comprometiéndose la participación del Estado, la industria nacional, artistas y arquitectos”.

Para resolver esta propuesta, se hace necesaria la construcción de un marco conceptual que permita la creación de ciertas categorías y una periodización que ordene el estudio. Para el primer caso, se analizará el concepto de ‘integración plástica’ y luego se establecerán periodos de tiempo que marcan el desarrollo del proceso de transferencia hacia el lado chileno.

De esta forma, se tiene que para la comprobación de una hipótesis que involucra al arte, la arquitectura y el diseño con sus contextos políticos, se debe construir una matriz metodológica que desde distintas disciplinas aborde el objeto de estudio, para así entregar una visión que integre en un solo enfoque los componentes de la investigación. A continuación, se expone de forma general algunas aproximaciones al desarrollo de este trabajo.

### El concepto de Integración Plástica

De las muchas definiciones que este concepto encierra, una de las más completas se le atribuye al arquitecto mexicano Enrique Yáñez (López Rangel, 1986: 128):

La integración plástica a mi juicio debe definirse como la manera de enriquecer la expresión arquitectónica con la participación en las obras de otros artistas que poseen específicas técnicas como son pintores, escultores, mosaiquistas, fotógrafos, expertos en iluminación, en jardinería, etc.



Fig. nº1: Mobiliario tipo diseñado por Clara Porset para el Multifamiliar Miguel Alemán en Ciudad de México. Fuente: El diseño de Clara Porset / Clara's Porset Design: Inventando un México moderno = Creating a modern México. México: Turner, 2006.



Fig. n°2: Trazado lineal del mural diseñado por Juan O'Gorman y ejecutado por María Martner para el balneario Tupahue en el cerro San Cristóbal, 1964. Fuente: Revista de la Construcción n° 26, 1964.

Esta definición trae a la memoria lo expresado por otro arquitecto, el alemán Walter Gropius en el manifiesto de la Bauhaus en 1919. No es casual entonces que dos arquitectos sostengan que las artes consideradas como 'técnicas', en el caso de Yáñez, deben ser complementarias a la arquitectura. Apuntando a la misma idea, pero desde la trincheras de la pintura, el artista Carlos Mérida, quien a su vez en 1953<sup>2</sup> manifestó el agotamiento de las fórmulas de los que consideró "los viejos muralistas mexicanos", en referencia al triunvirato de Siqueiros, Rivera y Orozco, sostenía que la integración plástica:

Se trabaja en colaboración con los arquitectos desde que nace el edificio; se hacen planes, se estudian técnicamente los problemas que habrá que resolver [...] Los resultados no se hacen esperar: la labor plástica queda introducida en el cuerpo arquitectónico como parte de él, no como mera orientación. Si se le retira, se desintegra el edificio como concepción (Guzmán, 1987: 131).

Se evidencia en esta definición una idea menos taxativa que la propuesta por Yáñez, develándose detrás la concepción de un proceso de obra, de una construcción racional como proyecto que parte desde el diseño hasta su concreción en la obra material, donde la pintura o la escultura cumple la función de enfatizar el carácter público de una arquitectura que, para la época que Mérida comenzó su trabajo, no presentaba referencias semánticas acerca de su función. Esto último, trata sobre la llegada del funcionalismo y su implantación en determinado momento, como el canon constructivo en cuanto al desarrollo de la cultura material del estado mexicano. Los edificios heredados del pasado colonial y republicano, representados fundamentalmente por medio del Barroco y del Neoclásico debido a su tradición y presencia urbana, portaban la carga simbólica de ser reconocidos como edificios públicos, los que se convirtieron en el soporte del primer muralismo impulsado por el ministro José Vasconcellos, con una fuerte carga nacionalista e ideológica que proponía resaltar los valores de la Revolución, pero por sobre todo, expresados en un soporte ya predestinado para los pintores que desarrollaban sus obras en los muros de estas añosas construcciones.

Lallegada del funcionalismo, de la mano de Juan O'Gorman y otros nombres de la arquitectura mexicana, implicó un tremendo avance desde el punto de vista del desarrollo de la cultura material del Estado, ya que la ausencia de ornamento, la prefabricación y la estandarización en tipologías formales claramente definidas, aportaron al abaratamiento de los costos y por ende a su masificación. Esta vez, la falta de referencias semánticas del otrora edificio público, se suplía con las tremendas posibilidades que el edificio racionalista, de formas geométricas, paredes lisas y carencia de decoración, presentaba a los pintores para desarrollar proyectos integrados con la arquitectura.

2. Véase Mérida, Carlos. (1953). Los nuevos rumbos del muralismo mexicano. Pachacamac, Buenos Aires.

De esta forma, proyectos como la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM inaugurada hacia 1952, o los proyectos habitacionales del arquitecto Mario Pani como el multifamiliar Presidente Miguel Alemán o el multifamiliar Presidente Juárez, inaugurados casi de forma paralela a la Ciudad Universitaria, concentraron esta idea de integración expresada en la participación conjunta de arquitectos y artistas, que estrechamente colaboraron rescatando, en el caso de Mérida en los proyectos habitacionales, referencias del pasado prehispánico presentadas mediante un lenguaje influenciado por la vanguardia, integrado a la concepción misma del proyecto arquitectónico.

El paso siguiente fue la integración del diseño de mobiliario, con la activa participación de la diseñadora cubana Clara Porset –esposa de Xavier Guerrero– quien desarrolló mobiliario estándar para los multifamiliares de Pani, y otras obras como los muebles para las oficinas directivas y la recepción de la empresa automotriz Automex, o en teatros y escuelas, donde la finalidad del trabajo era la consecución de un proyecto artístico-arquitectónico y de diseño integrado en su totalidad. Esta idea se trasladó a Chile por distintas vías, existiendo varias etapas de influencia.

### Antecedentes en Chile

Para rastrear los antecedentes de este concepto en Chile, sin duda que unos de los remitentes históricos fundamentales es la presencia de los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la ciudad de Chillán, con ocasión de la construcción de la Escuela República de México como parte del plan de ayuda de esa nación a Chile, luego del terremoto que destruyera gran parte de la zona central del país en enero de 1939.

Sin embargo, de una forma más bien intuitiva, desde finales de los años veinte se venía manifestando un impulso a la idea de la decoración con énfasis nacionalista, representados en la arquitectura Art Decó que asumió un carácter local, según lo que en aquel entonces se entendía como “arte nacional”, y con la creación de la Escuela de Artes Aplicadas, al alero de la Universidad de Chile, cuya principal misión se centraba en la formación de artesanos especializados para impulsar las manufacturas en pos de un ansiado desarrollo industrial. Todas estas instancias se enmarcaban en el fuerte régimen presidencialista del General Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y en las decisiones en torno a materias culturales de su ministro Pablo Ramírez, que con una marcada tendencia anti oligárquica, proponían entregar al Estado el rol de promotor de la industria nacional.

Este rol comienza a asumirse con propiedad casi una década después, cuando con ocasión de los planes de reconstrucción post terremoto, en el gobierno del radical Pedro Aguirre Cerda, se crea la Corporación de Fomen-



Fig. nº3: Frontis Escuela México de Chillán. Fotografía: Rodrigo Vera.



Fig. n°4: Detalle mural "De México a Chile" de Xavier Guerrero en la Escuela México de Chillán. Fotografía: Rodrigo Vera.

to de la Producción, CORFO, que va a ser el principal motor de la idea de progreso en Chile desde la década del cuarenta, impulsando la actividad industrial desde el Estado.

En este contexto histórico, la presencia de los muralistas mexicanos antes mencionados, viene a ser vital en el desarrollo de la integración entre artes visuales, arquitectura y proyecto político, ya que la vehemencia del trabajo de Siqueiros –que tuvo como campo de acción varios países de Sudamérica– coincidió en aquel momento con el ánimo de renovación en la plástica chilena, enmarcado en el cambio del escenario político que implicaba la llegada de la izquierda al gobierno y el fortalecimiento de la institucionalidad estatal asumiendo el papel de un Estado benefactor.

Bajo este rótulo que se le ha dado históricamente al periodo de los gobiernos radicales en Chile (1938-1952), se desarrolló un tremendo avance desde el punto de vista de la cultura material, expresado en la construcción de escuelas, hospitales y viviendas sociales, que al analizarlos desde su configuración formal hasta su propuesta social dejan ver la clara influencia del movimiento moderno manifestado en su vertiente racionalista, donde la ornamentación cede su espacio a la estricta geometrización de las fachadas e interiores, solucionando el problema de la construcción masiva por medio de tipologías que se repetían en casi todas las ciudades de Chile, muchos de estos edificios, dignamente presentes hasta el día de hoy.

Ante esta oportunidad que significaba el impulso estatal a la arquitectura racionalista, sobre todo en edificios educacionales, y bajo la influencia de Siqueiros, en 1945 un grupo de pintores muralistas chilenos plantea al Ministerio de Educación la idea de decorar con murales los interiores de las escuelas construidas por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales<sup>3</sup>, plan que se ejecutó de forma exigua en solo tres establecimientos, y que se desechó por el alto costo que implicaba.

Sobre otros proyectos no concretados, vale la pena señalar la intención del mismo David Alfaro Siqueiros de elaborar un mural para el interior del edificio del Hogar Modelo Pedro Aguirre Cerda (1943), perteneciente a la Institución Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres, construcción de claro lenguaje racionalista que finalmente no contó con la participación del muralista mexicano, pero que en su frontis alcanzó a lucir el sobrerrelieve "El vuelo del cóndor", obra del escultor nacional Tótila Albert. Destaca en este caso la renovación que imprime Albert –que retornaba a Chile luego de cursar estudios en Europa– a la escultura chilena, en una síntesis formal heredada del Art Decó, que en esta

3. Creada en 1937, la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales (SCEE) fue la entidad que tenía como misión centralizar la construcción de escuelas a lo largo del país. Funcionó mediante la participación de capitales estatales y privados hasta el año 1987.

obra en particular se combina con un lenguaje arquitectónico heredado de las propuestas de Le Corbusier y la Bauhaus.

Por su parte la pintura chilena, que desde su postura académica se mostró siempre reticente a la práctica de su expresión mural, seguirá ligada a lo figurativo y a la fuerte influencia cezanniana que demostraban en su obra la mayoría de los artistas que completaban su formación en el viejo continente.

Esta sucesión de variaciones sobre el mismo tema en cuanto al desarrollo de la pintura, pudo haber tenido un punto de inflexión hacia 1953 con la presencia de otro grande del muralismo mexicano que se encontraba en ese momento en Chile, el célebre Diego Rivera, cuando se redacta el Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena firmado por una serie de artistas que tenían como intención “El impulso hacia la conformación de un Arte Plástico Nacional, tanto en su proceso creador mismo, como en los aspectos de investigación, formación y divulgación artística” (Castillo, 2006: 63). Esto comprendía el compromiso de un arte social que representara los intereses del pueblo, como se había desarrollado en México el proceso que consolidó al muralismo como la manifestación artística por excelencia del régimen revolucionario, y que en la búsqueda amplia de su función social, buscará la integración con otras disciplinas, como la arquitectura, para que de esta manera la práctica artística dejara de ser un patrimonio de la burguesía y se pusiera al servicio de la sociedad completa.

Los alcances de este proyecto han tenido gran repercusión en la historiografía del arte mexicana, pero en el caso de Chile ni siquiera la aparición de un grupo de artistas que levanta un manifiesto de integración plástica bastó para consolidar el concepto al interior de la escena chilena, y los nombres de quienes firmaron, duermen a la sombra de otros artistas que la historiografía ha considerado más relevantes para el periodo, ya que el alcance e influencia de este manifiesto es evaluado como bastante escaso.

### **La madurez en la ejecución y la influencia del Arte Concreto**

La llegada del lenguaje de la abstracción geométrica a Chile, expresado en el trabajo del Grupo Rectángulo liderado por el pintor Ramón Vergara Grez e iniciado hacia mediados de la década del cincuenta, va a marcar una irrupción desde el punto de vista de la tradición figurativa, pero será contrarrestado por ésta misma en el desarrollo del arte chileno. Su rendimiento se puede verificar desde otra mirada, la que se propone en este estudio y que aborda de forma conjunta el desarrollo del diseño, el arte y la arquitectura.



Fig. nº5: Escuela de niñas de Vicuña, construida por la Sociedad Constructora de Establecimientos educacional en la década del cuarenta. Fotografía: Rodrigo Vera.



Fig. nº6: Composiciones de las fachadas de la Unidad Vecinal Providencia elaboradas en cerámica y diseñadas por el artista Abraham Freifeld. Fotografía: Rodrigo Vera.

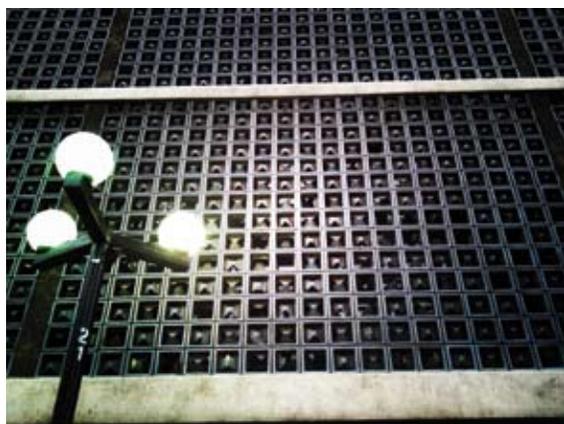


Fig. nº7: Quiebravistas cerámicos del Instituto Nacional José Miguel Carrera (1964). Fotografía: Rodrigo Vera.

Se debe partir reconociendo que la llegada de las tendencias racionalistas se verifican primero en la arquitectura y luego, con bastante desfase, en la pintura, por lo que la integración entre ambas será fruto de un largo proceso que incluso se desvincula de las técnicas tradicionales para quedarse principalmente con aspectos como la forma y el color.

A modo de ejemplos, se puede observar el proyecto de la Unidad Vecinal Providencia, en la comuna del mismo nombre, que implicó la participación conjunta de arquitectos (Carlos Barella e Isaac Eskenazi) con un artista visual: Abraham Freifeld. Este último resolvió la decoración de las fachadas mediante la utilización de cerámicas de colores en composiciones geométricas, que se complementaban con la creación de estructuras metálicas creadas a lo alto del edificio que seguían ritmos visuales cinéticos con la interacción de la luz solar. Otro caso es la construcción del paso bajo nivel del Cerro Santa Lucía, en donde las bases del concurso obligaban a la presentación de sociedades conformadas por artistas e industrias, en un claro panorama de integración de arte y arquitectura en el espacio público, pero también de la intención del Estado de fomentar la práctica del arte como una instancia social, lo mismo que en la industria. La empresa de Industrias Reunidas de Mármoles y Refractarios, IRMIR, se adjudicó el concurso en sociedad con el Grupo de Diseño Integrado, conformado por los artistas Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati y Carlos Ortúzar. Esta industria de cerámicas tendrá una activa participación en el cambio del escenario urbano del Santiago de los años sesenta y setenta, en el contexto del proceso de industrialización en Chile impulsado por los gobiernos radicales y que en el tiempo de esta integración correspondió a los mandatarios Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende Gossens.

Los diseños cerámicos se definían por medio del abandono de lo figurativo, buscando la modulación por medio de formas geométricas que proyectaban efectos de luz y sombra, y permitían componer en el repertorio concreto del color y la forma.

El incremento de la demanda llevó a esta industria a adquirir más infraestructura, específicamente hornos que no solo aceleraban el proceso de fabricación, sino que también daban la oportunidad a los arquitectos de crear sus propios modelos, como en el caso de la Constructora Descó, responsable de la construcción del Instituto Nacional José Miguel Carrera, donde el arquitecto a cargo, José Llambías, mandó a diseñar los quiebravistas a pedido.

Además de las composiciones geométricas, las paredes asumían condiciones cinéticas que se advertían en el tránsito vehicular, todo esto expresado en el espacio público y mediante la integración conjunta de las artes visuales y la arquitectura, pero también de la industria y el apoyo estatal.



Fig. nº8: Vista panorámica del paso bajo nivel del Cerro Santa Lucía en Santiago, proyecto llevado a cabo por la CORMU y diseñado por el Grupo D.I. (Carlos Ortúzar, Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial) en 1970. Fotografía: Rodrigo Vera.

## Conclusiones

La participación del Estado se puede evaluar a partir del alcance de las instituciones creadas, que permitieron la relación entre un proyecto político y la posibilidad de un desarrollo artístico, repercusión bastante amplia si se piensa desde el punto de vista de la arquitectura racionalista y la construcción de viviendas, escuelas, hospitales y una serie de edificios públicos que siguieron fielmente las tipologías heredadas de los planteamientos del movimiento moderno. Otra lectura puede entenderse como una falta de apoyo a proyectos como el presentado en 1945 al Ministerio de Educación que pretendía decorar mediante murales las escuelas públicas, esto si solo se evalúa tomando como parámetro la práctica de la pintura mural.

Instituciones creadas en la segunda mitad de la década de los sesenta, como la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), incentivaron la práctica de una arquitectura que a su vez fuera un aporte al espacio público, muchas veces proponiendo proyectos que incluían la práctica artística en su ejecución. Lo mismo para la Corporación de la Vivienda, CORVI, que apostó por una estandarización de las viviendas que se desarrollaron en todo el territorio nacional.

De esta forma, se puede sostener que el concepto de integración plástica se verificó en Chile como una integración del arte, la arquitectura y el diseño, con la participación de la industria y el apoyo estatal, pero manifestado mediante el lenguaje visual del arte concreto, siguiendo los lineamientos de la modernidad ideológica que propugnaba por el desarrollo de las artes y la industria, manifestadas en la vanguardia racionalista europea, luego en Latinoamérica, y específicamente en el caso de Chile, con cierto retardo debido a las condiciones políticas de proyectos políticos fragmentarios, y de la excesiva tendencia al arte figurativo. Esta intención de modernidad, se vio truncada desde este punto de vista por la llegada de la Dictadura y el cambio del paradigma económico hacia una economía de libre mercado que privatizó gran parte de las industrias estatales, y cedió al mercado las propuestas arquitectónicas y artísticas, sumado al éxodo de la mayoría de los artistas que habían participado en los proyectos antes mencionados. Esta situación, que merece un análisis más detenido, cierra el presente capítulo de la transferencia del concepto de integración plástica, intención que en su desarrollo claramente deja ver la necesaria participación de una coherencia en los lenguajes visuales, apoyados por un proyecto moderno derivado desde instancias estatales. El mercado abre otras posibilidades, pero que escapan al análisis propuesto en esta investigación.



Fig. nº9: Detalle del mural de Ricardo Yrarrázabal en las Torres de Tajamar (1964), proyecto emblemático de la CORVI. Fotografía: Rodrigo Vera.

## Referencias bibliográficas

- Bellange, Ebe. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago: CESOC, Ediciones Chile-América.
- Burian, Edward. (1997). *Modernidad y Arquitectura en México*. México: Gustavo Gili.
- Castillo, Eduardo. (2006). *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho libros.
- Eslava, Ernesto. (1943). *Pintura mural: Escuela México de Chillán*. Santiago de Chile: Escuela Nacional de Artes Gráficas.
- Espinosa Campos, Eduardo. (2005). Carlos Mérida. Aportaciones a la integración plástica. Obtenido el 20 de diciembre de 2010 desde <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne04/agora/agoespinosa.htm>>
- Guadarrama Peña, Guillermina. (2005). El mural Velocidad, un caso de desintegración... ¿de integración plástica? Obtenido el 20 de diciembre de 2010 desde <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne04/confrontacion/confguada.htm>>
- Guzmán, Xavier [et al.]. (1987). *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. México: INBA-Cenidiap-DIDA.
- Jünemann, Alfredo. (1999). *Arquitectura del inicio del modernismo: oficina Gustavo Mönckeberg y José Aracena, arquitectos: la arquitectura educacional, 1920-1950*. Proyecto de Investigación DIPUC No.99/09C. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- López Rangel, Rafael. (1986). *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: Dirección General de Publicaciones y Medios.
- Maldonado, Tomás. (1993). *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Noelle, Luis. (2001). Integración plástica y funcionalismo. El edificio del cárcamo del sistema hidráulico Lerma y Ricardo Rivas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. vol. XXIII, nº 78: 189-202.
- Olivares Correa, Marta. (2005). Reflexiones sobre integración plástica. Obtenido el 20 de diciembre de 2010 desde <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne04/agora/agoolivares.htm>>
- Porset, Clara. (2006). *El diseño de Clara Porset / Clara's Porset Design: Inventando un México moderno = Creating a modern*. México: Turner.
- AA.VV. (2009). *Presencia de América Latina. Mural Casa del Arte Universidad de Concepción Chile*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio y Cortes López, Claudio. (2007). Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Universum*, vol. 22, nº 2: 254-274.