

pintura mural
david a. siqueiros
méxico
revolución mexicana

*wall painting
david a. siqueiros
mexico
mexican revolution*

> DANIEL SCHÁVELZON
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires y CONICET

EL MURAL DE SIQUEIROS EN ARGENTINA. HISTORIA DE SU RESCATE Y RESTAURACIÓN

La pintura, considerada por consenso internacional como la más significativa del muralismo mexicano, está en la Argentina. Es una obra de David Alfaro Siqueiros hecha con la colaboración de Berni, Spilimbergo, Lázaro y Castagnino. Se trata de una pintura mural envolvente que cubrió piso, paredes y techo abovedado en 1933 y luego quedó olvidada por medio siglo. Se describe el mural, su recuperación y los trabajos para sacarlo del sótano donde estaba y las obras para lograrlo, los conflictos que hubo hasta que ahora se ha logrado restaurar el mural para su exhibición. Es considerada una obra de arte excepcional pero, que permaneció fuera de la vista de los interesados, al igual que desconocida su historia y significado.

The Mural of Siqueiros in Argentina. History of the rescue and restoration
What is considered the most significant work of Mexican Muralism can be found in Argentina. It is the work of David Alfaro Siqueiros with the collaboration of Berni, Spilimbergo, Lázaro and Castagnino, a mural painting enveloping the floor, walls and vaulted ceiling, finished in 1933 and then forgotten for over half a century. A description is given of the mural, its restoration and work to remove it from the cellar where it was located, and the conflicts that prevented the mural from being restored for exhibition until now. It is considered an exceptional work of art, but one which was kept out of sight from those interested in seeing it, while its history and significance remained unknown.

En 1928, un militante político mexicano, también artista en los ratos libres que le dejaba su trabajo para el Partido Comunista, llegaba a Montevideo. Bajo el nombre de sr. Suárez se ocultaba David A. Siqueiros, quien poco antes había estado en Rusia invitado por el Partido en un primer evento internacional y tenía por objetivo, de ser posible en ambas orillas de Río de la Plata, organizar uniones de sindicatos de izquierda y participar en un par de eventos, lo que hizo y aún más.

Hasta ese momento había hecho una interesante labor en el arte, aunque era aun muy joven por cierto. Había trabajado como muralista en tres obras que quedaron inconclusas en la ciudad de México, tenía obra de caballete, grabados y dibujos desde muy joven. Y si bien iba haciendo su recorrido de reconocimiento en el arte, su trabajo y su pasión estaban en el movimiento obrero y en la militancia política del más duro comunismo soviético. Había pasado una temporada en Europa, en especial en Francia y España, dedicado al arte, y en compañía de Diego Rivera y las esposas de ambos — Siqueiros estaba casado con Gabriela Amador quien trabajaba para la Embajada Soviética—, viviendo la vanguardia de esos años: dadá, el futurismo y el cubismo (Wolfe 1969). Su arte estaba concientemente politizado y como todos los herederos de la Revolución Mexicana daba al muralismo el papel de trasmisor de ideología, de propaganda, de expresión popular hacia las masas, al exterior o los espacios abiertos de los edificios públicos. Y, salvo alguna experiencia poco clara, eran siempre paredes planas, muros que enfrentar y leer; incluso cuando el mismo Siqueiros se atrevió a pintar una caja de escaleras en 1926, no eran planos que se continuaban entre sí, sino diferentes espacios pictóricos.

Durante la estadía en Montevideo se enamoró de Blanca Luz Brum, viuda con un hijo pequeño, quien también tenía afinidades fuertes con la izquierda política. Ella estaba en la vanguardia de la modernidad, asociada a los grupos intelectuales latinoamericanos, pero sólo acercándose a las izquierdas, tema que estaba descubriendo. Su también muy joven fallecido esposo había sido Juan Parra

del Riego (1923, 1987), poeta de origen peruano, por lo que ella se dirigió hacia Lima a vivir con la familia de él, en donde conoció a su segundo marido, junto con quien militaron en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, el luchador de los derechos sociales del Perú, hasta que fueron expulsados a Chile mientras editaba la revista *Guerrilla*.

Ella volvía al Uruguay cuando conoció a Siqueiros y lo identificó por quién era realmente tras su disfraz militante. Poco después viajaron juntos hacia México en donde permanecerían un par de años viviendo junto con Diego Rivera y su nueva esposa Frida Kahlo, haciendo política, conociendo grupos intelectuales. Él estuvo cinco meses preso, perdieron un hijo con Blanca Luz y luego fueron enviados a la ciudad de Taxco para permanecer allí, alejados de la política. Pero una exposición que Siqueiros hizo en la ciudad de México, ilegalmente, hizo que fuese expulsado del país (Brenner 1929 y 1975). Juntos viajaron a Los Ángeles en donde permanecerían durante el año 1932 y donde se casarían; también pintó tres murales, pero los contenidos ideológicos no fueron del agrado de sus contratistas y no se le renovó la visa y tuvieron que emigrar nuevamente.¹ La relación entre ambos era trágica, un amor apasionado según los documentos, pero de enorme violencia, golpes y alcohol, lo que hizo que ella planificara una separación, lenta pero inexorable. Para ello organizó un nuevo regreso a Montevideo en donde a él lo esperarían para una supuesta exposición monumental. Fue un plan urdido sabiamente por ella que exageraba la obra de su marido, rogaba a sus amigos para que le hicieran un recibimiento y a él le transmitía que lo esperaban triunfante. Hasta que logró que escritores como Waldo Frank intercedieran con Victoria Ocampo, para que se hiciera una exposición en Los Amigos del Arte durante 1933 (Figura 1) (Brum 1933a, 1933b, 1933c, 1933d, 1972; Siqueiros 1974). Esto permitió que él viniera para estas tierras y ella se quedara en Uruguay, en una separación casi definitiva.

En Buenos Aires, Siqueiros escribió en especial para el diario *Crítica* donde su propietario, Natalio Botana, buscaba causar impacto

1. Para los murales, véase Goldman (1974, 2001-2002); sobre la pareja y su diario: Mendizábal y Schávelzon (2003), Schávelzon (2010) y Achúgar (2000).

y que se generaran escándalos con su nuevo tipo de prensa popular (Tálice 1989, Saitta 1998, Abós 2001, Siqueiros 1933a, 1933b, 1933c, 1933d, 1933e). Se puso en contacto con sectores de la izquierda porteña y dio conferencias que terminaron en escándalos. En torno a él se producían disturbios en los que aprovechaba para marcar su línea política estalinista; era un movilizador nato. A mitad de ese año, Botana, como mecenas, le encargó que le pintara en su casa un mural. Pensemos que era el dueño del diario y que, más allá de sus posibilidades económicas y su afán por ser crítico, era un hombre insolente con las instituciones y que le daba valor a todo lo que fuera contra el sistema imperante, a la vez que era miembro de la Democracia Cristiana y financió el golpe de estado de Uriburu en 1930, y luego encumbró al general Justo en el poder.

Siqueiros aceptó el desafío que consistía en pintar el bar que Botana tenía en el sótano, una cava donde se reunía con amigos y políticos. Y no era casualidad que, justo encima de ese sitio, la esposa de Botana, Salvadora Medina Onrrubia —escritora de teatro y anarquista juvenil—, había hecho colocar un mural de casi diez metros comprado en España en 1928. En él figuraban, supuestamente ya que era un delirio producido por su hábito con las drogas, todos sus antecesores hasta la Edad Media española. Eso la hacía sentirse superior a él, a quien le remarcaba sus rasgos negroides y latinoamericanos muy marcados (Botana 1977) que los llevaba a vivir separados.

Para realizar el mural, Siqueiros contrató cuatro jóvenes artistas que ya se destacaban por su obra, también militantes políticos: los argentinos Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y el uruguayo Enrique Lázaro. Entre todos formaban un buen equipo, ya que Lázaro era escenógrafo y Castagnino arquitecto (Figura 2).

El sótano no era una obra simple: el edificio había sido construido por Jorge Kalnay en estilo neocolonial con toques modernistas, pero los propietarios lo decoraron con una profusión obsesiva de azulejos españoles en todos los ambientes, mármoles, baños estilo árabe de gran lujo, enormes arañas y pisos de mármol. Cada centímetro de pared externa o



interna estaba recubierto por escenas históricas españolas, salvo los pocos lugares en que Kalnay había dejado sus decoraciones abstractas que nada tenían que ver con el resto. Todo eso estaba en una enorme quinta suburbana en Don Torcuato, llamada Los Granados de catorce hectáreas con caballerizas, casas para amigos, para la servidumbre y los allegados, sus cinco Rolls Royces, colecciones de faisanes y pájaros raros, una cabaña de troncos, una biblioteca única, un lago artificial y una monumental pileta de natación con una torre que luego se haría famosa gracias a las memorias de Pablo Neruda. Era un muestrario de nuevo rico y mal gusto que, obviamente, no pasó a la historia de la arquitectura. El sótano, que estaba a medio nivel bajo el suelo, había sido pensado para guardar vinos y alimentos, era rectangular con techo abovedado y una entrada de luz desde el exterior por dos ventanas (Figura 3).

Figura 1
Siqueiros en Buenos Aires
en 1933.

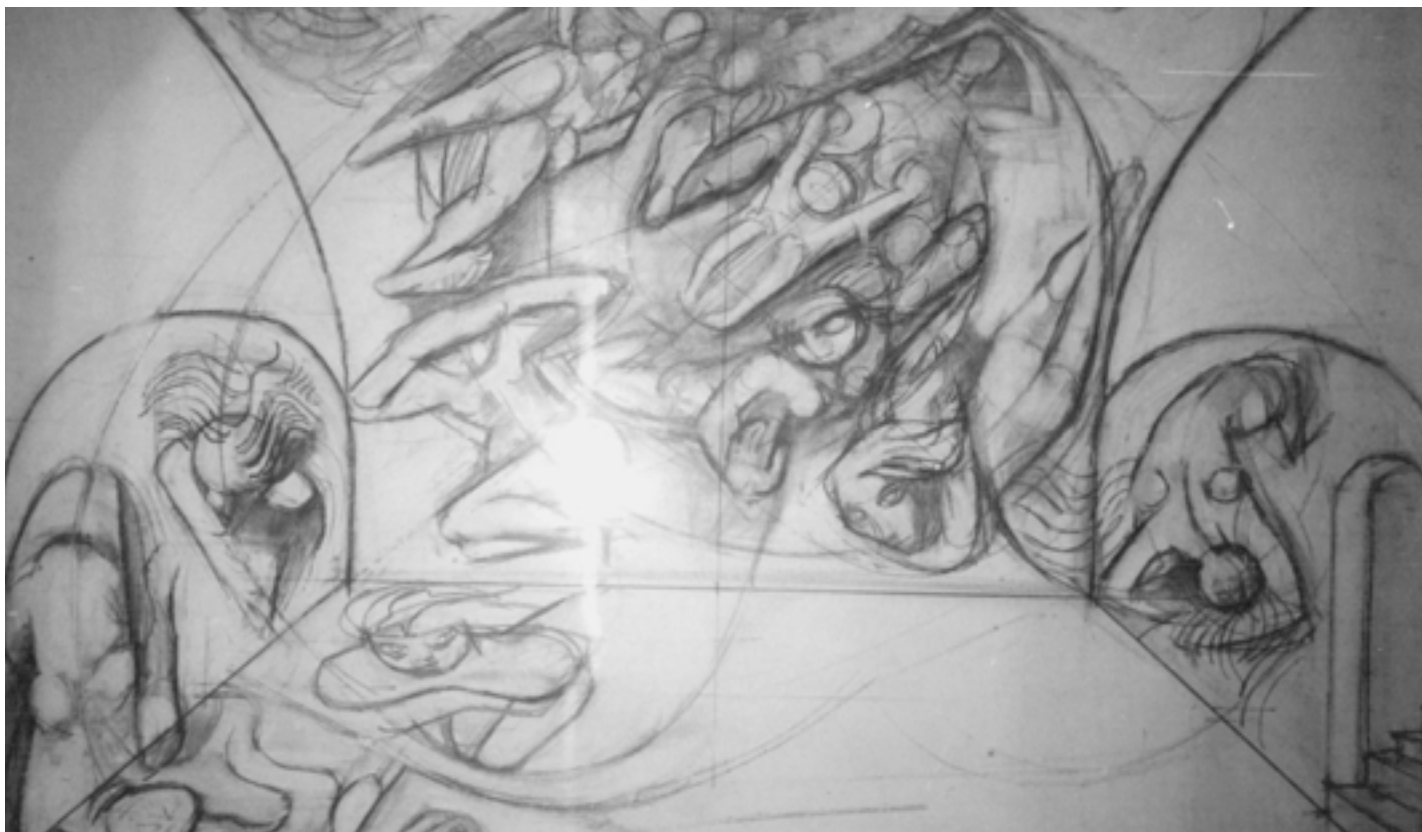


Figura 2
Boceto del mural preparado
antes de iniciarse la pintura
del sótano.

En ese espacio, Siqueiros realizaría la obra cumbre del muralismo en América, básicamente por poder desvincularse de todo el contenido político e ideológico de su obra precedente y generar una pintura donde puso lo mejor de sí mismo, de su arte y su capacidad creativa. Si lo hizo por decisión propia o por exigencia del comitente, es algo ya imposible de desentrañar. Y sus cuatro compañeros no eran artistas menores, pese a ser más jóvenes que él. Hoy, una larga polémica intenta entender este momento en la vida de Siqueiros (Tibol 2007, Schávelzon 2007a y 2007b). La obra, al quedar libre de las ataduras formales del realismo socialista, se transformó en un canto lírico a su mujer que se separaba de él, en una construcción casi teatral, en una secuencia semi-onírica de una belleza enorme, posiblemente porque desató la capacidad creativa de todos los artistas. El tema que pintarían los cinco allí dentro es, en esencia, la historia pasional de él y su mujer: un burbuja bajo el mar ¿su aislación?, dentro de la cual y en el centro se produce una escena trágica en su vida que fue cuando él le pegó en público a Blanca Luz tan fuerte, que la hizo caer sobre la mesa en un restaurante (Figura 4).

El se pintó vestido con pantalones cortos, a ella desnuda y con cuernos. Obviamente no era posible pintar en el centro del volumen, por lo que se optó por el muro al que se enfrenta quien entra al sótano; allí comienza la narración. Ese suceso, que en su origen se denominó *La tempestad*, desata el que un grupo de mujeres y hombres, que están fuera de la burbuja, miren con diferentes actitudes de asombro lo que sucede; muchas de esas imágenes eran, a su vez, Blanca Luz, incluso de niña. La representación termina con ella que, enroscándose en el agua, saliendo de la burbuja y perdiéndose, se desdibuja mar adentro por siempre. El piso también fue pintado: la primera imagen es ella misma invitando al que entra a mirar la historia, el resto son figuras de ella que pueden entrar a la burbuja para ver parcialmente. Como no posó para la obra sino que llegó al finalizarla, se usaron fotos de diferentes épocas y posturas, que fueron adaptadas a la obra (Berni 1935). Esta narración permaneció oculta, por lo que nunca había sido posible interpretar el mural y su significado, hasta no juntar todos los elementos de la historia de la pareja, lo que se logró al obtener los diarios de ella que

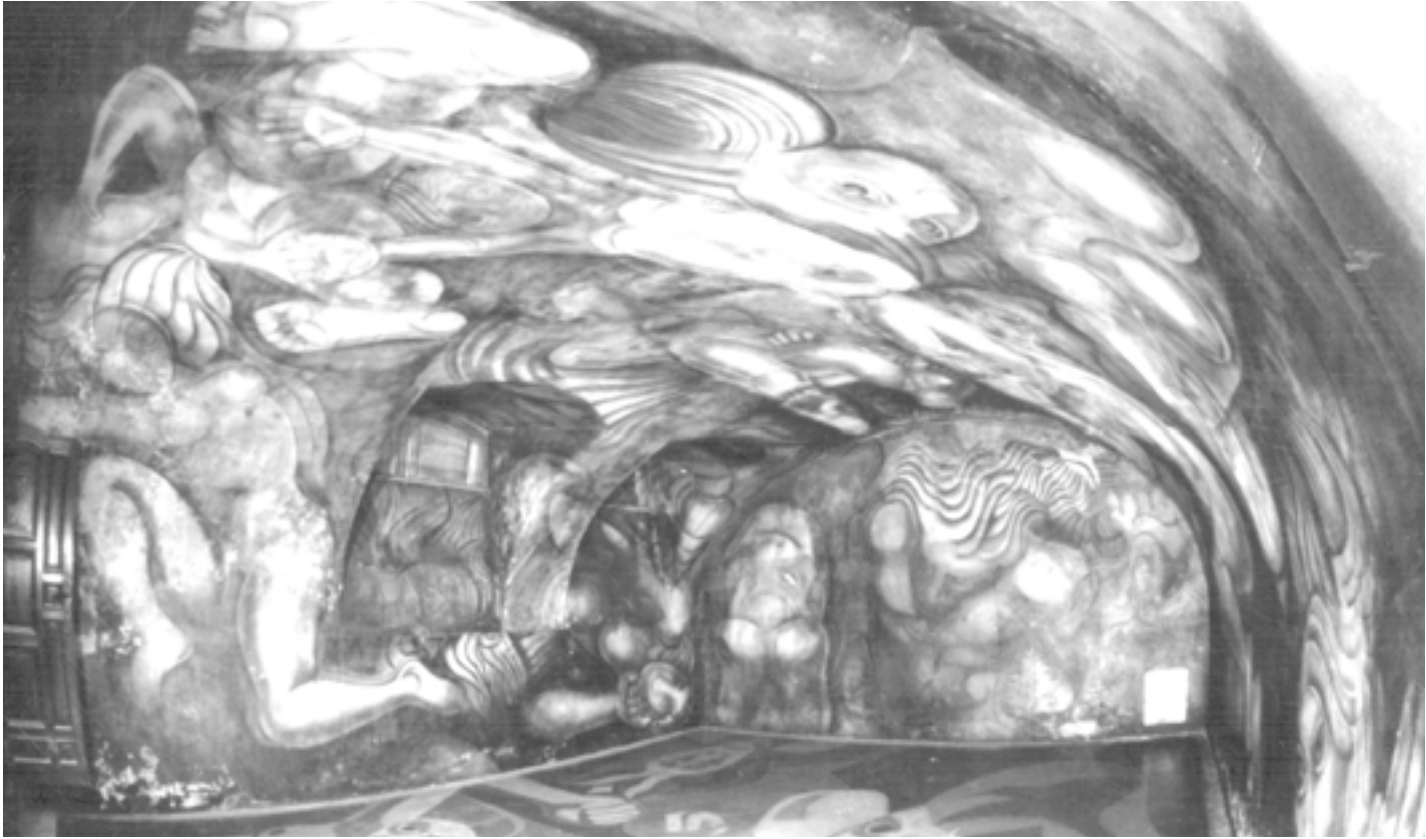


Figura 3
El interior del sótano antes
de que fuera desarmado para
retirarlo (foto Aldo Sessa).

habían permanecido olvidados en la isla de Róbinson Crusoe (ex Juan Fernández) en medio del Pacífico, donde vivía su familia. Los pocos libros que recordaron este mural dijeron todo tipo de cosas, hasta que era pornográfico; sólo la historia, la limpieza y la restauración lograron permitirnos verlo y entender su dimensión estética (Figura 5 y Figura 6).

El mural quedó terminado en diciembre de 1933, se inauguró en una fiesta en la que Pablo Neruda narró que tuvo una aventura sexual, junto a Federico García Lorca, con Blanca Luz en la torre de la pileta (Neruda 1976). Pero Siqueiros tuvo que irse del país a los pocos días por participar en una manifestación política y ella se quedó con Botana. Eso duró poco porque luego se fue a Chile junto a un poeta reconocido y seguiría sus aventuras para no volver a cruzar sus caminos nunca más. Botana moriría en un accidente de auto en Jujuy no mucho después y todo quedaría, para la década de 1950, abandonado. Los terrenos comenzaron a fraccionarse, y la casa y su mural pasaron al olvido. Ni la familia quería acordarse de esa historia compleja, ni Siqueiros quería recordar su único mural no politizado, en especial des-

pués de haber ido a la guerra Civil Española y de haber intentado asesinar a Trotsky en México. Para él, fue entendido como un retroceso en su militancia, como una debilidad, como la única vez que pintó algo que no transmitía un mensaje ideológico; pero, para el arte, fue un laboratorio experimental de técnicas nuevas para proyectar en los muros, realizadas por cinco artistas de primera línea y por un Siqueiros de quien no conoceríamos sus capacidades plásticas sin esta obra. Por otra parte, al hacer un mural envolvente de piso a techo, una verdadera burbuja en la que se penetra, produjo una obra única del muralismo nunca repetida ni por él ni por otros.

Antes de irse de Buenos Aires, publicó, a nombre del grupo, un folleto en que trataba de darle al mural un sentido diferente. Decía que —siguiendo las ideas del cineasta Sergei Eisenstein— lo había hecho para ser filmado y proyectado a las masas, pese a su carácter privado y cerrado, que en realidad era un ejercicio para el cine (Karetnikova 1991, Debrouse 1996 y 2000), cosa que tiene aside-ro, aunque nunca se lo filmó. Pero proyectarle al pueblo para impulsar una *revolución social*, el cuerpo desnudo de su mujer, no



Figura 4
Escena central del mural después de ser restaurada, con Siqueiros a la derecha y su mujer cayendo por un golpe.

parece la decisión más acertada, sino una justificación antes de volver a su partido en México, quienes no podían ver el mural para juzgarlo. Es cierto que había implementado algunas novedades: siguiendo la tradición iniciada en Estados Unidos pintó con soplete mecánico, usó pinturas industriales y proyectó las figuras con diapositivas sobre los muros para lograr deformaciones intencionales imposibles con modelos vivos, la búsqueda del movimiento y las vibraciones en el agua (Figura 7).

Todo eso sí era de vanguardia en Argentina, y las imágenes de mujeres desnudas en el aire o en el agua implicaban una libertad quizás osada. Pero de vanguardia a lucha política hay mucha diferencia, eso no había manera de disimularlo (Sarlo 1988).

Así la casa y el mural quedaron olvidados, cambiaron de dueños que no lo entendieron hasta que llegó la hora de la demolición. En 1989 era inminente su destrucción por decisión judicial para pagar a los acreedores de una quiebra. Ahí fue cuando un restaurador de autos antiguos, Héctor Mendizábal, vio

su importancia y su valor económico e inició un trabajo de equipo para rescatarlo: contrató una empresa de ingeniería (Jorge Fontán Balestra y Tomás Del Carril 1990 y 1994), a un conocido restaurador mexicano —Manuel Serrano—, un grupo de inversionistas y a especialistas en diversos temas conexos, con quienes se decidió la operación: extraerlo y retirarlo. Y para hacerlo no había otra solución en ese momento que cortarlo en cinco partes, previa separación de los pocos milímetros de la pintura de sus muros portantes y hacerle una estructura externa de soporte, luego guardarlo en contenedores especialmente preparados y estudiar las posibilidades de exhibición. Paralelamente se hizo una carta de compromiso en 1991, con el Estado nacional, para que el mural no saliera del país.²

Por desgracia, una vez que el mural estuvo fuera del sótano de la casa, los intereses de terceros y la consecuente quiebra de la empresa hicieron que se iniciaran una serie de juicios y peleas legales que llevaron veinte años y aun no se resuelven. Mientras

2. No fue tomado en cuenta por medios periodísticos que hacían hincapié en que el mural se iba del país, que lo compraba México o Estados Unidos, todo parte de una orquestada campaña a favor de un grupo de presión.





tanto, el mural estuvo inmovilizado en un depósito fiscal. Parte de los grupos de interesados lanzó una ofensiva a través de los medios de comunicación, llegando incluso a la televisión y el cine, con la cual se acusaba a la otra parte del abandono del mural y su destrucción, en lo cual entraron políticos de turno para figurar en los medios. Esto generó confusión en el público, a quien se le decía que el mural se iba del país o que se estaba destruyendo, lo que era mentira ya que aun está en perfecto estado, pero lo opuesto era difícil de demostrar. El Estado —en cualquiera de sus formas— no había hecho nunca realmente nada, y cuando quiso hacerlo fue peor, por la falta de experiencia en la gestión de este tipo de situaciones. Durante el gobierno de Duhalde sí se lo declaró “patrimonio nacional” por presión de los medios de comunicación, pero el presidente lo vetó. Más tarde, el Estado que había vuelto a decidir que se mantendría al margen mientras durara la puja entre privados, nuevamente inició una declaratoria desde el Congreso, esta vez por presiones internacionales, en especial

Figura 5

Sistema utilizado para sacar el mural del sótano después de desbastar los muros y reemplazarlos por una estructura liviana de acero en 1989.

Figura 6

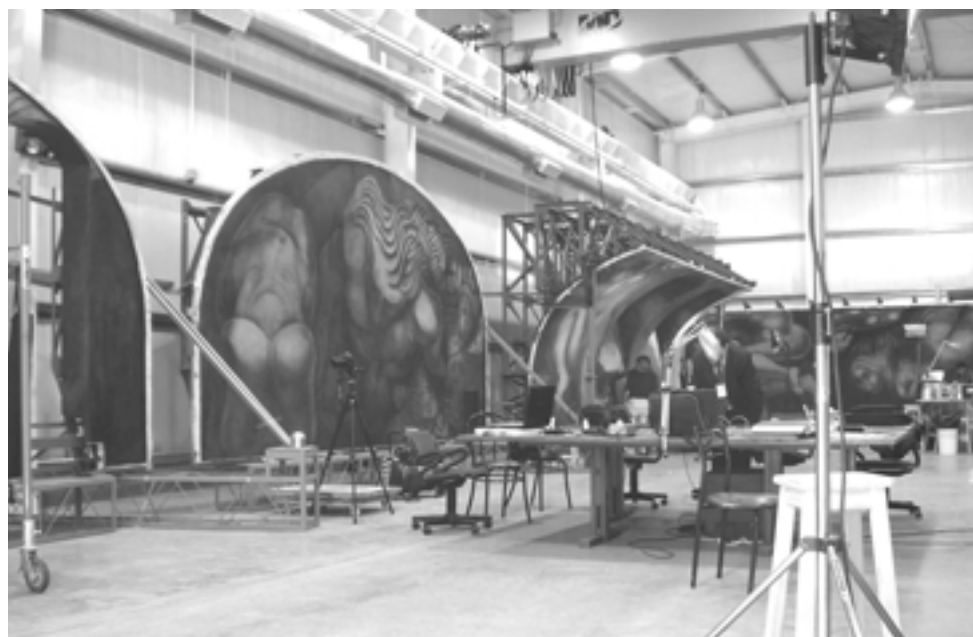
Fragmento de la bóveda del techo mientras es instalada para la restauración.

Figura 7

Detalle de una de las manos, nótese la vibración lograda con doble sombreado para mostrar que la imagen toca la burbuja de aire bajo el agua.

Figura 8

El mural en proceso de restauración.



de México.³ Éste fue un paso sustancial para que el mural pudiera ser apreciado por toda la comunidad. Y para ello y mostrando por primera vez interés real en el tema, con un compromiso que iba más allá de veleidades de turno, y que el gobierno de México ofrecía hacerse cargo de la restauración sin otra intención que preservarlo, se formó una comisión nacional para pedirlo prestado a la Justicia, restaurarlo y exhibirlo. Esto se logró con la buena voluntad de todas las partes; se obtuvieron los fondos para estas operaciones a través de la Presidencia de la Nación y el mural fue sacado del depósito y trasladado a una construcción para restaurarlo en su interior bajo la dirección del Taller Tarea de la Universidad de San Martín (UTN 2007, 2008). Allí se hizo el trabajo durante 2009, a la vez que comenzaban las obras del edificio que lo iba a albergar: el Museo de Casa de Gobierno en la zona del antiguo Patio de Maniobras de la Aduana de Taylor (Figuras 8, 9 y 10). Hoy se espera que se complete la obra de arquitectura para que el mural comience a ser bajado a su lugar que, esperamos, sea el definitivo y toda la sociedad pueda verlo y disfrutarlo ■



Figura 9
Restauración del sector de muro y las ventanas.

Figura 10
Proceso de restauración de una de las mitades de la bóveda del techo.



3. Actualmente si bien la ley se logró en 2010, está nuevamente en juicio por errores técnicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABÓS, Alvaro.** 2001. *El tábano: vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica* [Buenos Aires: Sudamericana].
- ACHÚGAR, Hugo.** 2000. *Falsas memorias: Blanca Luz Brum* [Buenos Aires: Siglo XXI].
- BERNI, Antonio.** 1935. "Siqueiros y el arte de masas", *Nueva Presencia* (enero), Buenos Aires.
- BOTANA, Helvio.** 1997. *Memorias: tras los dientes del perro* [Buenos Aires: Peña Lillo].
- BRENNER, Anna.** 1929. *Idols behind altars* [Boston: Beacon Press].
- . 1975. "La exposición de David Alfaro Siqueiros [1932]", en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica), 23-28.
- BRUM, Blanca Luz.** 1933a. *Atmósfera arriba, 20 poemas* [Buenos Aires: Ediciones Tor].
- . 1933b. *Blanca Luz contra la corriente* [Santiago de Chile: Ediciones Ercilla].
- . 1933c. "24 de junio es la fecha", *Contra*, 4, agosto.
- . 1933d. "El soldado habla", *Contra*, 5, septiembre.
- . 1972. *En brazos de su pueblo regresa Perón* [Buenos Aires: MOPASA].
- DEBROISE, Olivier.** 1996. *Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta. Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes).
- . 2000. "La pantalla vertical", en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar 1918-1968* (Madrid: Centro Cultural Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), 227-234.
- GOLDMAN, Shifra.** 1974. "Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles", *Crónicas*, 8-9 (México), 45-46.
- . 2001-2002. "Las criaturas de la América Tropical: Siqueiros y los murales chicanos en Los Ángeles", *Revista de Bellas Artes*, 95 (México), 38-46.
- PANELO GELLY, Raúl.** 1992. *A los alumnos de los primeros cursos* (Mendoza: Idearium).
- KARETNIKOVA, Inga.** 1991. *Mexico according to Eisenstein* [Albuquerque: University of New Mexico Press].
- MENDIZÁBAL, Héctor y Daniel SCHÁVELZON.** 2003. *El mural de Siqueiros en la Argentina* [Buenos Aires: El Ateneo].
- NERUDA, Pablo.** 1976. *Confieso que he vivido, memorias* [Buenos Aires: Losada].
- PARRA DEL RIEGO, Juan.** 1923. *Antología de poetas americanas* (Montevideo: C. García Editor).
- . 1987. *Cartas* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura).
- SAITTA, Sylvia.** 1998. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920* [Buenos Aires: Sudamericana].
- SARLO, Beatriz.** 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* [Buenos Aires: Nueva Visión].
- SCHÁVELZON, Daniel.** 2007a. "El de Ejercicio Plástico, un Siqueiros enamorado", [Nota de R. Manzanos], *Proceso*, 1606 (México), 66-69.
- . 2007b. "Ejercicio Plástico, respuesta a Raquel Tibol", *Proceso*, 1608 (México), 67-68.
- . 2010. *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio Plástico* [Buenos Aires: Fundación YPF].
- SIQUEIROS, David Alfaro.** 1933a. "La revolución técnica en la plástica", *La Prensa*, 1 de junio [Buenos Aires].
- . 1933b. "Plástica dialéctico-subversiva", *Contra* (julio), 3 [Buenos Aires], 4.
- . 1933c. "El XXIII Salón como Expresión Social", *Crítica* (20 de septiembre) [Buenos Aires].
- . 1933d. "Es una expresión de obras imitativas de gente snob", *Crítica*, 22 de septiembre [Buenos Aires].
- . 1933e. "El XXIII Salón como Expresión Social", *Crítica* (20 de septiembre) [Buenos Aires].
- . 1974. *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo).
- TÁLICE, Roberto.** 1989. *100.000 ejemplares por hora: memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana* [Buenos Aires: Corregidor].
- TIBOL, Raquel.** 2007. "El erótico: Ejercicio Plástico no es una historia de amor", *Proceso*, 1607 (México), 60-62.
- UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA NACIONAL (UTN).** 2007. *Implantación definitiva del mural* [Buenos Aires: Universidad Tecnológica Nacional, Dirección General de Construcciones].
- . 2008. *Lineamientos preliminares para el proyecto de restauración del mural Ejercicio Plástico* [Buenos Aires: Universidad Tecnológica Nacional, Dirección General de Construcciones], [documentos varios].
- WOLFE, Bertram.** 1969. *The fabulous life of Diego Rivera* [Nueva York: Stein & Day publ.].

RECIBIDO: 24 mayo 2010.

ACEPTADO: 5 septiembre 2010.

CURRÍCULUM

DANIEL SCHÁVELZON es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1975. Tiene una maestría en Restauración de Monumentos Arqueológicos y está doctorado en Arquitectura. Ha fundado el Centro de Arqueología Urbana (FADU-UBA) y el Área de Arqueología Urbana en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que dirige. Ha publicado cerca de cincuenta libros sobre temas de arqueología histórica y arte de América latina. Sus publicaciones sobre el Mural de Siqueiros han servido para su difusión y de esa forma se ha logrado salvarlo para su exhibición. Por su trabajo ha recibido premios y becas incluida la Beca Guggenheim. Es investigador principal del CONICET.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos y CONICET |
Centro de Arqueología Urbana, Pab. 3, piso 4,
c1428BFA Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4704-5643

E-mail: dschav@fadu.uba.ar