

La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano

Claudia Mandel

*Docente en diversas universidades del país.
Directora de la Galería de Arte Amón.*

RECIBIDO: 05-06-07 • APROBADO: 02-06-07

RESUMEN

Este ensayo analiza las articulaciones y las tensiones producidas entre las vanguardias estéticas europeas de inicios del siglo XX y su impacto en Latinoamérica. Estudia los casos particulares del modernismo brasileño y el muralismo mexicano. Una primera línea de análisis enfatiza las relaciones interdiscursivas que se dieron –tanto en México como en Brasil– entre los movimientos plásticos y en el campo literario, expresadas en el género discursivo “manifiesto”. La segunda línea de análisis trabaja sobre lo que David Alfaro Siqueiros denominó “juego dialéctico-subversivo”, es decir, un juego que acepta y contradice simultáneamente los postulados del modelo original.

Palabras claves: Vanguardia • Modernismo Brasileño • Muralismo Mexicano • Manifiesto.

ABSTRACT

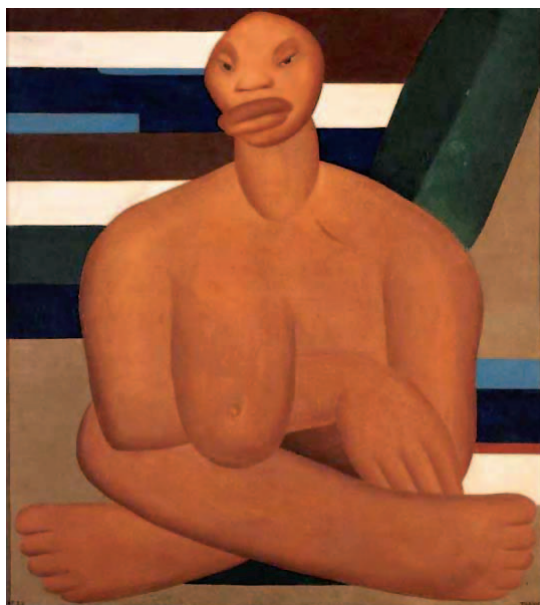
This essay analyzes the articulations and tensions produced between the European esthetic vanguards in the beginning of XX century and their impact on Latin America, studying the particular cases of Brazilian modernism and the Mexican muralism. The first line of analysis, emphasizes the interdiscursive relations which took place in Mexico and Brazil between the plastic movement and literature, expressed in the discursive gender “manifesto”. The second line of analysis studies what David Alfaro Siqueiros called the “dialectical-subversive” role play, which accepts and contradicts the original model postulates.

Key words: : Brazilian • Modernism Mexican • Muralism Manifesto.

En Brasil, como en México, a partir de los años veinte se constituía una forma artística original, en la que dominan dos tendencias estrechamente ligadas: la preocupación respecto a los nuevos lenguajes plásticos vigentes en Europa, y la necesidad de reflejar la tierra natal, es decir, la convivencia del internacionalismo con

un nativismo. El modernismo, en el caso de Brasil, tuvo antecedentes significativos con la exposición de obras en San Pablo de Lasar Segall, 1913, y de Anita Malfatti, en 1917.

La obra de Segall, de origen ruso e israelita, creó el vínculo entre el expresionismo alemán y el



Tarsila do Amaral. *La negra*. 1923.

de América Latina. Sus inicios en la pintura se sitúan en Berlín y luego en Dresde, donde es influido por Die Brücke, pero modificado pronto por la adopción de procedimientos que toma el Blaue Reiter del cubismo. Malfatti, expuso, en 1917, obras *fauves* como *Homem amarelo*, *Estudante russa*, *O farol*, *A boba*, que fueron duramente criticadas por Monteiro Lobato. Sin embargo, no se trató de un movimiento autónomo porque, para su desarrollo, agrupamiento y escasa teorización, estuvo estrechamente ligado a escritores, poetas e intelectuales del campo artístico que, en ese momento, buscaban innovar el lenguaje poético y literario para constituir un frente contra los académicos. La segunda década del siglo se fue convirtiendo gradualmente en escenario del incipiente movimiento modernista brasileño, sobre todo en el eje San Pablo-Río, y que tendría como uno de sus líderes a Oswald de Andrade junto a Mário de Andrade.

A comienzos de los años veinte, se conformó el grupo “modernista” en el que participaron Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Oswald, Mario, Brecheret, al cual se unieron Menotti del Picchia, John Graz y Regina Gomide Graz. Dos años después, en febrero de 1922, se realizó en el Teatro Municipal de Arte Moderno de San Pablo, una Semana de Arte Moderno, donde se llevan a cabo festivales musicales, conferencias, poemas, exposiciones de arte con la finalidad de instaurar un nuevo lenguaje plástico, poético, musical. La plataforma teórica de la Semana aparece en la revista *Klaxon*, primera revista modernista publicada dos meses después de la Semana, donde surge el ideario del movimiento que tiene todas las características de un manifiesto y, aunque esté firmada por la Redacción, se debe a Mário de Andrade. La revista pretendía representar la época de 1920, abolir el pasado para vivir el presente, lo moderno. Y, en ese ambiente “internacionalista caipira paulista”, en contraste con el ambiente de “exotismo” nacional, rural, conservador de Río de Janeiro, es, según Mário de Andrade, donde conviven artistas plásticos, escritores e intelectuales hermanados en la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional.

En la década de los años veinte persistió la vinculación entre el movimiento literario y el de las artes plásticas. Sérgio Milliet (1950) señala la influencia que ejerció la pintura sobre la literatura. Aclara: “son los escritores quienes siguen al pintor y sus ideas literarias nacen de la presencia de una invención pictórica, del contacto íntimo con ella”¹. Eso ocurre no solo en relación con la fase *pau-brasil* de Tarsila (del 24 al 27) sino, también, en su período antropofágico (de 1928 al 30), cuando su *Abapuru* inspiró a Oswald de Andrade el “Manifiesto Antropófago”.

La mayoría de los artistas modernistas brasileños de los años veinte que rompe con el academicismo, no se formó en una escuela académica, sino que viajó a Europa para iniciarse en el arte, o viajó después de una breve formación en Brasil. Se puede decir que tanto Brasil como México ingresan a la modernidad por la influencia de los centros hegemónicos de ese momento (París y luego EE. UU.) y, simultáneamente por un volverse a sí mismos e inspirarse en las propias culturas autóctonas. Di Cavalcanti, prácticamente autodidacta, sistematiza sus observaciones a partir de su viaje a París y su apreciación por la obra de Picasso, Braque, De Chirico, Grosz y Léger. Su principal tema en su etapa de 1925 al 28 sería la mulata. Rego Monteiro tuvo una formación autodidacta en París que recuerda el rigor cubista y el *art-déco*, y su búsqueda transita leyendas y costumbres indígenas vistas poéticamente. Tarsila se inicia con Zadig y Mantovani en escultura y con Pedro Alexandrino en pintura; más tarde, con Elpons, y ya en París, descubre el futurismo y el cubismo. Tarsila revaloriza aspectos de su propia cultura en una obra paradigmática como *La negra*² de 1923, donde representa una figura con exagerados rasgos de negritud. Otro tanto ocurre con los muralistas mexicanos. Diego Rivera se formó en la

Academia San Carlos y, en 1915, viajó a París en donde toma contacto con el cubismo que Robert Rosenblum denominó como los “satélites parisinos” (Gleizes, Metzinger) y que luego en los murales de la Secretaría de Educación Pública fundiría con el mensaje sociopolítico. David Alfaro Siqueiros ingresó a la Academia de San Carlos en 1911 y dos años más tarde se integró a las escuelas al aire libre de Santa Anita, en las que se privilegiaba el autodidactismo, la espontaneidad y la improvisación. Desde 1919 a 1922 viaja a Europa como agregado cultural. En 1921 publicó, en Barcelona, el Manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”³, en el cual critica las “influencias fofas” del arte *nouveau* y exhorta a los artistas mexicanos a dejarse guiar por las enseñanzas “claras y profundas” de la tradición artística indígena de América:

“La comprensión del admirable fondo humano del “arte negro” y del arte “primitivo” en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de nuestros antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera)... Adoptemos su energía sintética, sin llegar,



Tarsila do Amaral. *O Abaporou*. 1928.

naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”, “primitivismo”, “americanismo”), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera”.

Lo significativo de este documento es que Siqueiros establecía su deseo de nutrir su propia expresión con las formas del arte indígena. Es así, como la modernidad, ya sea en México o en Brasil, surge a partir del deseo de crear una síntesis entre los diversos componentes. No es un proceso de sincretismo por adición o yuxtaposición de los diversos trazos culturales, como afirma Oliver Debroise, sino una metamorfosis. A diferencia del arte europeo, que tiene una lenta maduración y conserva una continuidad de pensamiento teórico, los artistas latinoamericanos, combinan, yuxtaponen y sintetizan, expresando una realidad y

valores totalmente diferentes de los originales. Es el concepto de antropofagia de Oswald de Andrade: comemos la cultura europea, la deglutimos y producimos otra creación distinta e independiente.



Anita Malfatti. *A boba*. 1917.

Al seleccionar y devorar el saber europeo, se lo reelabora y se lo vuelve algo propio. Paralelamente al objetivo de Siqueiros, Oswald de Andrade intenta una revisión cultural del Brasil mediante de la valoración del elemento primitivo. En 1924, elaboró el "Manifiesto Pau Brasil" que ya contiene la propuesta del movimiento antropofágico, asimilando las cualidades de lo extranjero para fundirlas con las nacionales y produciendo una síntesis dialéctica que resuelve el conflicto de la dependencia cultural, formulada mediante el binomio nacional/cosmopolita.

El 1.º de mayo de 1928, Oswald de Andrade publicó en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, el "Manifiesto Antropófago", síntesis del pensamiento del modernismo brasileño y cuyas fuentes de inspiración fueron Marx, por la idea de revolución social; Freud y Breton, por la recuperación del elemento primitivo en el hombre civilizado; y Montaigne y Rousseau, por la revisión de los conceptos de "bárbaro" y "primitivo". El Manifiesto comienza con la afirmación: "Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente". Oswald privilegia aquí, las dimensiones revolucionarias y utópicas por sobre las estéticas y desplaza el objeto estético por el sujeto social y colectivo. Al tomar contacto con las vanguardias europeas y reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno, quedan eliminadas las diferencias que planteaba el dilema nacional/cosmopolita y se revierte la tradicional relación colonizador/colonizado. La frase *Tupi or not tupi*, parodia de la duda de Hamlet, sintetiza muy bien esta tensión dialéctica.

Oswald transforma al buen salvaje en el mal salvaje que, en el ritual antropofágico, al devorar al europeo, convierte al Tabú en Tótem. El indio incorporaría así los atributos del enemigo, eliminando las diferencias y desacralizando al patriarca, símbolo de la sociedad capitalista.

Estos planteos utópicos y revolucionarios, en detrimento de los estéticos formales, también se pueden rastrear en el "Llamamiento al Proletariado"⁴, hoja volante publicada por *El Machete*, el 10 de agosto de 1924:

Cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario. Queremos ayudar al proletariado de la región mexicana en su lucha contra la burguesía. No omitiremos esfuerzo ni sacrificios. Dedicaremos nuestras actividades particularmente a combatir la



Diego Rivera. *La creación*. 1923-24.

prensa burguesa, que ha conseguido inculcar en la conciencia de muchos hombres de buena fe del gobierno actual prejuicios contrarios a nuestra labor revolucionaria.

El "Manifiesto Pau Brasil" y el "Manifiesto Antropófago" se propusieron revalorizar lo propio desde un programa vanguardista.

Impacto de las vanguardias europeas en Brasil y México

Tarsila, en su obra San Pablo⁵ (fase "Pau Brasil"), recurre al cubismo para estructurar sus

imágenes, suma la atmósfera tropical y refleja la influencia de Léger en su admiración por el progreso al pintar ferrocarriles, trenes y ciudades modernas donde se entrecruzan elementos de la modernidad con elementos del trópico. También, en Diego Rivera, el referente último es el cubismo, que le confirió el sentido de equilibrio, orden, armonía y construcción. En el mural *La creación*⁶, que pintó en 1922, encargado por Vasconcelos para la Escuela Nacional Preparatoria, aplicó la simetría y el planismo que observó en los mosaicos bizantinos, cuyo interés provenía del cubismo sintético que practicó entre 1913 y 1917, en donde incorporó a la arquitectura armónicamente sin competir con ella y vinculada a valores clásicos.



Diego Rivera. Hombre, controlador del universo. 1934.

En ambos artistas, el factor común es la economía y la racionalidad. En otro mural de Diego Rivera⁷, aparece la admiración por el progreso, que aparecía en Tarsila, y la confianza en la máquina, que contribuiría al mejoramiento de la humanidad.

El expresionismo, si bien es un movimiento que influencia a los tres muralistas, Orozco es su referente último. José Clemente Orozco empezó como caricaturista y es el más cercano a la obra de Guadalupe Posada. En *La Trinchera*⁸,

las formas puntiagudas de las figuras recuerdan a las de los expresionistas alemanes, Kirchner y Heckel.

La influencia del expresionismo de Dix y Beckman aparece en Rivera, quien realiza una fuerte crítica social al exagerar los defectos de la burguesía y las virtudes del pueblo en el mural *La noche de la burguesía*, realizado en el segundo piso de la Secretaría de Educación Pública (1923-28).

A Siqueiros se lo suele identificar con el futurismo por el uso de formas geométricas para dinamizar la superficie de sus composiciones, el uso de diagonales, líneas fuerza, curvas y formas abstractizantes. Y, además, por el empleo de



José Clemente Orozco. *La Trinchera*. 1922-27.

técnicas novedosas y materiales relacionados con la industria del automóvil como, por ejemplo, la piroxilina sobre *masonite*, que permite que los murales sean transportables y exteriores.

Uno de los aspectos de tensión entre el modernismo brasileño y el muralismo mexicano, es que este último es un arte público monumental al servicio de la Revolución Mexicana, que expresa un fuerte compromiso social, cuyo antecedente moral y ético era Guadalupe Posada, y que tanto Rivera como Siqueiros pretendían encarnar. La apertura propiciada por el Estado brindó el marco institucional para la elaboración del proyecto muralista mexicano. La joven república, luego de la revolución, necesitaba un arte grandioso, capaz de conmover e impresionar a las multitudes. El fresco, practicado ya por las culturas precolombinas y estudiado por los dos muralistas en Italia, pareció la técnica por excelencia. A diferencia de los pintores modernistas brasileños, los muralistas, en el Manifiesto del 9 de diciembre de 1923, y publicado en *El Machete*, N.º 7 de 1924, llamaban a crear un arte monumental: "Repudiamos la pintura de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública"⁹.

Otro elemento diferenciador es la intención de crear un arte didáctico, de propaganda política y que promueva a la acción:

*"Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate"*¹⁰.

Otra cuestión que marca una oposición, está dada por la militancia política radical y activa en el Partido Comunista Mexicano, al cual se incorporó Rivera y, posteriormente Siqueiros, en 1923, y en cuyo seno fundaron el sindicato de artistas.

El proyecto muralístico fue notoriamente influido por el humanismo clasicista de la política educativa de Vasconcelos, antes de orientarse hacia un arte cívico nacional, popular, político y revolucionario. Vasconcelos, nombrado por Obregón secretario del Ministerio de Educación Pública, en 1920, sostiene que el concepto clave de la revolución

es la enseñanza que puede, mediante un plan educativo nacionalista, limar los conflictos entre los mexicanos y producir la homogeneización de todos los habitantes.

Entre los años 1920 y 1924 implementa su pensamiento estético universalista, mezcla de misticismo y pragmatismo, influido por Croce, Bergson y Nietzsche. Convoca a Rivera, en 1922, para decorar la Escuela Nacional Preparatoria, sede del Ministerio de Educación, donde dio forma a los ideales neoclásicos de su comitente mediante alegorías de mitos cristianos y signos ocultistas, con reminiscencias a un simbolismo y un sintetismo tributario de Gauguin.

Entre 1923 y 1928, Rivera pintó los murales de la Secretaría de Educación Pública con la temática de la vida de la sociedad mexicana en relación con las causas y las consecuencias de la revolución, en donde celebró el triunfo revolucionario y los progresos nacionales en la agricultura, la industria y la educación, en obras como *Tintoreros*, *El Telar*, *El Trapiche*. En el mismo sitio, Siqueiros realizó murales sin ninguna relación entre sí, pintados en los tres niveles del cubo de la escalera del llamado Colegio Chico. En el primer tramo, pintó *Los Elementos*, que guarda una deuda de estilo y composición con el Renacimiento italiano y cuya figura femenina remite a Miguel Ángel. En los murales inconclusos *El entierro del obrero* y *Llamado a la libertad*, abandonó las particularidades renacentistas y optó por los aportes del arte indígena prehispánico –la escultura olmeca y azteca– observables en la fisonomía de las figuras: amplia frente, pómulos pronunciados, ojos oblicuos, nariz y labios prominentes del estilo olmeca. Las citadas obras constituyen la expresión plástica de las actividades político-sindicales de Siqueiros en las que exhortaba a obreros y a trabajadores indígenas a rebelarse contra sus opresores y constituir un frente unificado en el partido Comunista.

Análisis de las semejanzas y diferencias entre el muralismo mexicano y las vanguardias europeas

Mari Carmen Ramírez (1997) propone a Siqueiros como el postulador teórico de un nuevo paradigma de vanguardia artística en México, partiendo de las premisas esenciales de las vanguardias europeas e invirtiéndolas en función de las necesidades propias del contexto mexicano.

La postura orientadora de Siqueiros se presenta como una responsabilidad que tiene como finalidad superar las limitaciones de nuestro contexto “excéntrico”, entendido como los condicionantes que escapan a los postulados centrales del contexto hegemónico europeo. Peter Bürger (1985) sitúa el surgimiento de la vanguardia en el marco de la consolidación del capitalismo, de la sociedad burguesa y de la cultura mecanizada. El propósito de las vanguardias es negar la autonomía del arte, producto de la sociedad burguesa con su consecuente falta de función social en ella, y reintegrar el arte a su praxis social donde los objetivos del arte y de la vida coexistan armónicamente.

La diferencia del modelo ex-céntrico mexicano radica en varios factores: la inexistencia de un campo artístico autónomo, la semiprofesionalización de los artistas, la carencia de un mercado de arte burgués y la ausencia de propuestas de ruptura contra los cánones académicos. Es en la etapa de 1921 a 1925, que el muralismo aplica exitosamente el paradigma de vanguardia excéntrica como un intento de unificar el proyecto modernizador del nuevo estado y su consecuente afán por elaborar un arte nacional y las aspiraciones vanguardistas de los jóvenes pintores.

Según Siqueiros, la deuda con el modelo europeo no implica una copia, sino un juego que él denomina “dialéctico-subversivo”, es decir, un juego que acepta y contradice, simultáneamente, los postulados del modelo original. Este juego dialéctico, Siqueiros lo expresa como una tendencia sincrética, como un deseo de totalidad, de conjugar elementos dispares como son los binomios clasicismo/dinamismo, tradición/modernidad, universal/local, los cuales generan un modelo híbrido ya sea conceptual como culturalmente. La idea de proyectar lo híbrido para configurar un nuevo arte, entra en tensión con uno de los pilares fundamentales de las vanguardias postuladas por Bürger: la fragmentación. En el modelo de Siqueiros, su deseo de totalidad, rechaza la idea de fragmento, valor inherente a la vanguardia europea, y contradice los principios fundamentales del modelo original.

Ramírez (1997) plantea una contradicción en el modelo de vanguardia excéntrica, dada por la tensión en que oscila Siqueiros entre los polos clasicismo y dinamismo. Entre los años 1921 a 1924, su producción se caracteriza por los parámetros del clasicismo, que aplica en el anexo de la Escuela Nacional Preparatoria con el objetivo de elaborar un arte nacional y revolucionario. A partir de 1932, desarrolla los parámetros del arte dinámico, que se resumen en el mural Retrato de la Burguesía en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, en 1940.

En consonancia con los propósitos de la vanguardia europea, el objetivo que mueve a Siqueiros es abolir la tradición académica ligada a la burguesía, establecer un punto de partida nuevo para el arte y para el futuro. Siguiendo la tradición original de las vanguardias en elaborar manifiestos, Siqueiros escribe el manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicado en *Vida Americana*, en 1921, donde hace sentir la oposición clasicismo/dinamismo:

“Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y la escultura sus valores desaparecidos, aportándole a la vez nuevos valores! ¡Como los clásicos realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros, volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a ‘motivos’ arcaicos que nos serán exóticos: ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”¹¹.

y expresa el espíritu futurista:

“amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones estéticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden)”¹².

La paradoja de Siqueiros consiste en querer devolverle a la pintura y a la escultura los elementos que la caracterizaron tradicionalmente en el pasado burgués, y alejar así de lo que proponían las vanguardias. Y también, en la forma en que caracteriza al futurismo, que solo podrá servir de ejemplo cuando aporta nuevas fuerzas emotivas, y no cuando intenta “aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable”. Con esta afirmación, está legitimando su fe en el legado artístico de la “tradición” que precedió a la vanguardia, producto de su lectura de Severini relativas al oficio técnico de la pintura, la vuelta al “oficio” del arte representado por la regla y el compás. El tema del clasicismo en Siqueiros está ligado a la necesidad de descodificar una lectura del “universalismo” desde la perspectiva ex-céntrica.

A partir de 1932, el contacto con los avances tecnológicos de los Estados Unidos, reactivó su

interés por el dinamismo de la vida moderna y corresponde al deseo de articular el arte y el público de masas desde la lucha izquierdista. Del mismo modo que los futuristas concebían el espectador dinámico, Siqueiros desarrolló el arte dinámico y la idea del mural como espacio escénico polidimensional y espectáculo de masas empleando la técnica del montaje cinematográfico, a través de Eisenstein.

El intento de reconciliar el equilibrio estético, propio del clasicismo, con el amor por la mecánica moderna del futurismo, configura el modelo híbrido de vanguardia ex-céntrica que Siqueiros arma en México. La síntesis de tradición/modernidad, implícita en el clasicismo dinámico de Siqueiros, posee antecedentes en el proyecto de crear un arte nacional ideado por Gamio y Vasconcelos, basado en la fusión de elementos universales (patrimonio cultural europeo) y locales (lo mexicano, considerado como una síntesis de razas, clases sociales y culturas en vías de identidad nacional). Los artistas mexicanos, a diferencia de los europeos, se negaron a romper con la tradición de un pasado riquísimo, el cual había que actualizar desde una posición distinta a la europea.

Siqueiros enfocó esta paradoja de modelo de vanguardia ex-céntrica en la obra *Los Elementos*, en donde formas estáticas se entrecruzan con formas dinámicas y, temáticamente, mezcla una alegoría con referencias a la Capilla Sixtina con símbolos de los elementos que originaron la cultura mexicana. En contraposición al modelo de la vanguardia europea, en cuanto a lo nuevo opuesto a la tradición, el legado de la tradición mexicana, pasaría a ser el elemento "nuevo":

"Tal inversión apunta, así, hacia el perfil transformador que habrá de adquirir la vanguardia mexicana a resultas de sus vínculos con el proyecto nacionalista posrevolucionario. Al sumir creativamente la estructura conflictiva de la sociedad y su dependencia absoluta

*de modelos externos, la vanguardia que surge de este contexto se convertiría en el inobjetable agente activo de un cambio social. Un agente transformador capaz de invertir la destructividad de una vanguardia aniquiladora e insociable, como la original en 'el arte constructivo' suyo en busca de una utopía artística y social para México"*¹³.

Otro aspecto de inversión de la vanguardia europea se da en relación con el objetivo didáctico que tiene el muralismo de elaborar un arte para el pueblo. Siqueiros rechaza la postura individualista y autorreferencial de las primeras vanguardias en pos de un arte de contenido humanista vinculado a su praxis política. En el primer Manifiesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores¹⁴ redactado por Siqueiros en 1922 y publicado un año después en *El Machete* escribe:

"Proclamamos que en este momento de cambio social de un orden decrépito a uno nuevo [...] el arte no puede ser más la expresión de satisfacción individual que es hoy, sino que debe aspirar a convertirse en un instrumento de lucha, y de educación para todos".

Notas

1. E Sérgio Milliet. En: *Catálogo de Tarsila, 1918-1950*. M. A. Moderna de San Pablo. Diciembre.1950.
2. Tarsila. *La negra*. 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo.
3. Miguel Ángel Muñoz. *Documentos de las artes plásticas en México* (ficha de cátedra), Pág. 9.
4. Miguel Ángel Muñoz. *Op. Cit.*, p.13.

5. Tarsila, *San Pablo*, 1924, óleo sobre tela, 67 x 90 cm. Colección Pinacoteca del Estado de San Pablo.
6. Diego Rivera. *La creación*, 1923-24, encausto y pan de oro, 7.08 X 12.19 cm. Anfiteatro.
7. Diego Rivera. *Hombre, controlador del universo*, 1934, fresco, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
8. José Clemente Orozco. *La Trinchera*, 1922-27, fresco, 6.00 x 552 x 16.700 cm. Escuela Nacional Preparatoria, México.
9. Miguel Ángel Muñoz. *Op. Cit.*, p.10.
10. *Ibíd.*, p.10.
11. *Ibíd.*, p. 9.
12. *Ibíd.*, p. 9.
13. Mari Carmen Ramírez. "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia". En: Olivier Debrouse. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare, INBA. 1997. Pág.139.
14. *Ibíd.*, p.140.

Bibliografía

- AMARAL, ARACY
1978 *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ANDRADE, OSWALD DE
"Manifiesto antropófago". HISTAL enero 2004.
<http://www.histal.umontreal.ca/espanol/>

documentos/manifiestoantropofago.htm.
(Consultado el 05 de junio 2007).

ARESTIZÁBAL, IRMA
1997 *Tarsila, Frida y Amelia*. Madrid-Barcelona: Fundación "La Caixa".

BÜRGER, PETER
1985 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

GIUNTA, ANDREA
1995 "Estrategias de la modernidad en América Latina". En: *Beyond the Fantastic*. Contemporary Art Criticism from Latin America. Londres: Internacional Visual Arts.

GONZALO MELLO, RENATO
1995 *José Clemente Orozco*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas.

HURLBURT, LAURANCE P.
1991 *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. México: Editorial Patria.

MUÑOZ, MIGUEL ÁNGEL
2000 *Documentos de las artes plásticas en México. Historia del Arte Americano II*. Ficha de cátedra. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2000 *Cronología de las artes plásticas en México. Historia del Arte Americano II*. Ficha de cátedra. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

RAMÍREZ, MARI CARMEN
1997 "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia". En: Debrouse, Olivier. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: Curare. INBA.