

Los Muralistas Mexicanos como Ideólogos de la Descolonización Cultural

Inda Sáenz
Facultad de Psicología
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

En este trabajo propongo que los muralistas mexicanos no solamente fueron artistas extraordinarios que pintaron miles de metros cuadrados en edificios públicos, sino que también, constituyeron una vanguardia intelectual y cultural fundamentalmente descolonizadora. Más de medio siglo antes del auge de las epistemologías de la descolonización, los muralistas produjeron en pintura, en textos propios y en declaraciones un profundo movimiento de descolonización intelectual y cultural que tuvo enormes repercusiones en México y en todo el continente americano.

Apoyo mi argumentación en ejemplos de pintura mural de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Aurora Reyes; así como en textos de Rivera y Siqueiros. Relaciono el trabajo y declaraciones de los muralistas, con artistas y teóricos, que décadas después, coinciden en concebir la producción artística como su propia teoría; este es el caso de Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney y William Kentridge. Por otra parte, expongo ejemplos del pensamiento temprano descolonizador de los muralistas mexicanos y de la corriente posterior de pensadores y sociólogos de la descolonización que surge a finales de los años ochenta del siglo XX, como Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo y Aníbal Quijano, entre otros.

Palabras Clave: muralistas mexicanos; Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros; arte post-revolucionario; descolonización cultural.



The Mexican Muralists like Ideologists of Cultural Decolonization

Inda Sáenz

ABSTRACT

In this work I propose that the Mexican muralists were not only extraordinary artists who painted thousands of square meters in public buildings, but also constituted a fundamentally decolonizing intellectual and cultural vanguard. More than half a century before the rise of the epistemologies of decolonization, the muralists produced in painting, in their own texts and in declarations a profound movement of intellectual and cultural decolonization that had enormous repercussions in Mexico and throughout the American continent. I support my argument with examples of mural painting by Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and Aurora Reyes; as well as in texts by Rivera and Siqueiros. I relate the work and declarations of the muralists, with artists and theoreticians, who decades later, coincide in conceiving artistic production as their own theory; this is the case of Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney and William Kentridge. On the other hand, I expose examples of the early decolonizing thought of the Mexican muralists and of the later current of thinkers and sociologists of decolonization that emerged in the late eighties of the twentieth century, such as Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo and Aníbal Quijano, among others. others.

Keywords: Mexican muralists; Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros; post-revolutionary art; cultural decolonization.



Les muralistes mexicains aiment Idéologues de la décolonisation culturelle

Inda Sáenz

RÉSUMÉ

Dans cet ouvrage, je propose que les muralistes mexicains n'étaient pas seulement des artistes extraordinaires qui ont peint des milliers de mètres carrés dans des bâtiments publics, mais constituaient également une avant-garde intellectuelle et culturelle fondamentalement décolonisatrice. Plus d'un demi-siècle avant l'essor des épistémologies de la décolonisation, les muralistes ont produit en peinture, dans leurs propres textes et dans des déclarations un profond mouvement de décolonisation intellectuelle et culturelle qui a eu d'énormes répercussions au Mexique et sur tout le continent américain. Je soutiens mon argument avec des exemples de peintures murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et Aurora Reyes; ainsi que dans des textes de Rivera et Siqueiros. Je relate le travail et les déclarations des muralistes, avec des artistes et des théoriciens, qui, des décennies plus tard, coïncident à concevoir la production artistique comme leur propre théorie; c'est le cas de Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney et William Kentridge. D'autre part, j'expose des exemples de la pensée décolonisatrice précoce des muralistes mexicains et du courant ultérieur de penseurs et de sociologues de la décolonisation qui ont émergé à la fin des années quatre-vingt du XXe siècle, tels que Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo et Aníbal Quijano, entre autres.

Mots-clés: muralistes mexicains; Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros; art post-révolutionnaire; décolonisation culturelle.



Os muralistas mexicanos gostam Ideólogos da descolonização cultural

Inda Sáenz

RESUMO

Neste trabalho proponho que os muralistas mexicanos não foram apenas artistas extraordinários que pintaram milhares de metros quadrados em prédios públicos, mas também constituíram uma vanguarda intelectual e cultural fundamentalmente descolonizadora. Mais de meio século antes do surgimento das epistemologias da descolonização, os muralistas produziram na pintura, em seus próprios textos e em declarações um profundo movimento de descolonização intelectual e cultural que teve enorme repercussão no México e em todo o continente americano. Sustento meu argumento com exemplos de pintura mural de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Aurora Reyes; bem como em textos de Rivera e Siqueiros. Relaciono o trabalho e as declarações dos muralistas, com artistas e teóricos, que décadas depois, coincidem em conceber a produção artística como sua própria teoria; é o caso de Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney e William Kentridge. Por outro lado, exponho exemplos do pensamento descolonizador inicial dos muralistas mexicanos e da corrente posterior de pensadores e sociólogos da descolonização que surgiram no final dos anos oitenta do século XX, como Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo e Aníbal Quijano, entre outros.

Palavras-Chave: Muralismo mexicano; teoria da pintura em pintura; Escola Mexicana de Pintura, decolonialidade; Guerra Fria Cultural.



Mexikanische Wandbilder als Ideologen der Kulturellen Dekolonisierung

Inda Sáenz

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag stelle ich die These auf, dass die mexikanischen Wandmaler nicht nur außergewöhnliche Künstler waren, die Tausende von Quadratmetern in öffentlichen Gebäuden bemalten, sondern auch eine grundlegend dekolonisierende intellektuelle und kulturelle Avantgarde darstellten. Mehr als ein halbes Jahrhundert vor dem Aufkommen der Epistemologien der Entkolonialisierung haben die Muralisten in der Malerei, in ihren eigenen Texten und in ihren Äußerungen eine tiefgreifende Bewegung der intellektuellen und kulturellen Entkolonialisierung hervorgebracht, die enorme Auswirkungen auf Mexiko und den gesamten amerikanischen Kontinent hatte.

Ich untermauere mein Argument mit Beispielen von Wandgemälden von Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros und Aurora Reyes sowie mit Texten von Rivera und Siqueiros. Ich setze das Werk und die Aussagen der Wandmaler in Beziehung zu Künstlern und Theoretikern, die Jahrzehnte später die künstlerische Produktion als ihre eigene Theorie begreifen; dies ist der Fall bei Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney und William Kentridge. Andererseits präsentiere ich Beispiele für das frühe dekolonisierende Denken der mexikanischen Muralisten und für die spätere Strömung der dekolonisierenden Denker und Soziologen, die Ende der 1980er Jahre aufkamen, wie Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo und Aníbal Quijano, um nur einige zu nennen.

Schlüsselwörter: Mexikanischer Muralismus; Theorie der Malerei in der Malerei; Mexikanische Schule der Malerei; Dekolonialität; Kultureller Kalter Krieg.



Ai muralisti messicani piace Ideologi della decolonizzazione culturale

Inda Sáenz

RIASSUNTO

In questo contenuto, propongo che i muralisti messicani non fossero solo artisti straordinari che dipinsero migliaia di metri quadrati in edifici pubblici, ma costituissero anche un'avanguardia intellettuale e culturale fondamentale decolonizzante. Più di mezzo secolo prima dell'affermarsi delle epistemologie della decolonizzazione, i muralisti produssero nella pittura, nei propri testi e nelle dichiarazioni un profondo movimento di decolonizzazione intellettuale e culturale che ebbe enormi ripercussioni in Messico e in tutte le Americhe. Sostengo la mia argomentazione con esempi di murales di Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Aurora Reyes; così come nei testi di Rivera e Siqueiros. Racconto il lavoro e le affermazioni dei muralisti, con artisti e teorici, che, decenni dopo, coincidono nel concepire la produzione artistica come propria teoria; questo è il caso di Pierre Francastel, Hans Belting, David Hockney e William Kentridge. D'altra parte, espongo esempi del primo pensiero decolonizzante dei muralisti messicani e del successivo flusso di pensatori e sociologi decolonizzanti emersi alla fine degli anni ottanta del XX secolo, come Rubén Bonifaz Nuño, Walter Mignolo e Aníbal Quijano, tra gli altri.

Parole chiave: muralisti messicani; Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros; arte post-rivoluzionaria; decolonizzazione culturale.



Los Muralistas Mexicanos como Ideólogos de la Descolonización Cultural

Inda Sáenz Romero (1)

INTRODUCCIÓN

UNA TEORÍA DE LA PINTURA EN PINTURA

Proponemos que la pintura mural surgida en la post-revolución constituye una forma de conocimiento; una epistemología materialista, con un sentido de apertura que cuestiona las propias prácticas al mismo tiempo que produce un nuevo conocimiento¹. En particular, Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957) y David Alfaro Siqueiros (Ciudad Camargo, Chihuahua, 1896 – Cuernavaca, Morelos, 1974), comprendieron de esta manera su trabajo desde el inicio del movimiento cultural post-revolucionario en la década de los años veinte del siglo pasado, como exponemos más adelante.

Comenzaré por referir algunos planteamientos de teóricos y artistas, con los cuales coincido, para argumentar el sentido de este texto. El método que seguiré, se va construyendo mediante un diálogo con los autores que encuentro afines con una epistemología materialista, misma que sostuvieron los muralistas al adoptar el marxismo como su brújula ideológica. En este sentido, me resulta útil partir de la epistemología materialista tal como la plantean Nuria Yabkowski y Esteban Dipaola, al afirmar que:

El pensamiento, como el conocimiento, es un ejercicio de producción, y en ese ejercicio se demuestra posible una potencia de creación. Entonces, el pensamiento crea, produce no como forma determinante, no como fundamento último de lo dado, sino como práctica. Así, el pensamiento y el conocimiento son una práctica. ²

¹ Una definición general y eurocéntrica de la epistemología se puede leer en Wikipedia: La epistemología (del griego ἐπιστήμη epistēmē, "conocimiento", y λόγος lógos, "estudio") es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento. La epistemología, como teoría del conocimiento, se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se lo justifica o invalida, así como la definición clara y precisa de los conceptos epistémicos más usuales, tales como verdad, objetividad, realidad o justificación. La epistemología encuentra ya sus primeras formas en la Antigua Grecia, inicialmente en filósofos como Parménides o Platón. En Grecia, el tipo de conocimiento llamado episteme se oponía al conocimiento denominado doxa. La doxa era el conocimiento vulgar u ordinario del ser humano, no sometido a una rigurosa reflexión crítica. La episteme era el conocimiento reflexivo elaborado con rigor. De ahí que el término «epistemología» se haya utilizado con frecuencia como equivalente a «ciencia o teoría del conocimiento». <https://es.wikipedia.org/wiki/Epistemolog%C3%ADa> (consultado el 6 de enero de 2018).

² Nuria Yabkowski y Esteban Dipaola, "Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze Límite, Revista de Filosofía y Psicología, Vol. 7, N° 26, 2012, p. 30.

De acuerdo con lo anterior, el pensamiento y el conocimiento, y podemos agregar, la obra plástica, para el caso que nos ocupa, se construyen a mediada que se realizan; son potencia y creación al mismo tiempo. Nuestra propuesta en este texto, es argumentar que los muralistas post-revolucionarios tenían plena conciencia de que dicha potencia daba fundamento a sus obras, al mismo tiempo que generaban un novedoso discurso plástico descolonizador.

Ambos aspectos: la potencialidad y práctica artística comprendidas como conocimiento y su programa descolonizador de la cultura, anteceden por algunas décadas a lo planteado por otros teóricos y artistas, muchas veces más reconocidos y difundidos en los medios académicos y culturales globales, como veremos a continuación.

El pensamiento vanguardista del movimiento muralista en México, se adelanta con mucho, a las formulaciones de teóricos posteriores; en este sentido, podemos citar al sociólogo Pierre Francastel, quien publica por lo menos cuarenta años después del inicio del movimiento muralista en 1921.

Francastel propone pensar el arte desde su propio lenguaje y no como “un reflejo” o “ilustración” de una teoría, al afirmar que: “Nunca está de sobra repetir que existe un pensamiento plástico, tanto como un pensamiento matemático o económico.”³

Dice el autor francés:

“El pensamiento plástico, que existe al lado de los pensamientos científico o técnico, pertenece, a la vez al dominio de la acción y de la imaginación. El arte no libera al hombre de todas sus sujeciones, no le ofrece el medio de aprehender y traducir en absoluto las sensaciones; constituye una forma de conocimiento y de expresión mezclada a la acción. En el campo de lo imaginario existe también una fusión de lo lógico y lo concreto. A través de las imágenes, el hombre descubre, a la vez, el universo y la necesidad de organizarlo”.⁴

Podemos inferir, que los artistas contemporáneos: David Hockney, británico, y el sudafricano William Kentridge, estarían de acuerdo con Francastel. Gracias a su práctica como dibujante, pintor, investigador de óptica y de la historia de la pintura occidental, Hockney articula sus descubrimientos y reflexiones, tanto en su obra plástica, como en sus libros *El conocimiento secreto* y *Una historia de las imágenes*.⁵ Por otra parte, Kentridge ha desarrollado un extenso trabajo multidisciplinario, así como también ha publicado textos e impartido conferencias con profundas reflexiones sobre su quehacer artístico y político.

³ Citado en Jean-Guy Rens, Vlady. De la Revolución al Renacimiento, México, Siglo XXI editores, 2005, p. 124.

⁴ Pierre Francastel, Arte y técnica, Valencia, Fomento de Cultura. Ediciones Valencia, 1961, p. 466.

Por ejemplo, Kentridge afirma que “el

“el arte es su propia forma de conocimiento.”

Entre sus reflexiones sobre el dibujo encontramos la siguiente declaración:

(El arte) no se limita a complementar el mundo real, y no puede entenderse puramente en los términos racionales de las disciplinas académicas tradicionales. El estudio es el lugar crucial para la creación de sentido: el lugar donde se abandona el pensamiento lineal y los procesos materiales del ojo, la mano, el carboncillo y el papel se convierten en guías de la creatividad. Los dibujos tienen el potencial de educarnos sobre los temas más complejos de nuestro tiempo.⁶

Por otra parte, en el terreno de la teoría y la historia del arte, Hans Belting ha planteado la posibilidad de producir “una teoría de la pintura en pintura.” En su análisis de la obra del pintor renacentista Antonello da Messina, este autor analizó dos versiones de la Virgen de la Anunciación, así como otras obras del pintor siciliano, y basándose en el hecho documentado de que utilizó como modelos a personas de su entorno, Belting dice:

La pintura de Antonello resultaba nada menos que una teoría de la pintura en pintura. Los iconos trataban sobre la representación, pero también sobre la veneración. (...) Antonello conocía la idea teológica del arquetipo, pero replanteó su presencia en la pintura al introducir una presencia doble o antitética. El arquetipo en su pintura mantiene una invisibilidad inmaculada a la vez que, por otra parte, la representación se encuentra comprometida con la visibilidad total que produce la pintura.⁷

Esto es, al reunir en una pintura el icono de adoración invisible y el retrato moderno renacentista, Antonello planteaba una teoría que se formula en pintura, no en palabras ni disertaciones textuales (Fig. 1). En otras palabras, Antonello seguía la tradición de la pintura del icono de adoración medieval informado de la historia, y al mismo tiempo introducía, en la

⁵ David Hockney, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002 y Hockney, David y Gayford, Martin. *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*, Madrid, Siruela, 2018.

⁶ (The art) “It does not simply supplement the real world, and it cannot be purely understood in the rational terms of traditional academic disciplines. The studio is the crucial location for the creation of meaning: the place that linear thinking is abandonad and the material processes of the eye, the hand the charcoal and paper become themselves the guides of creativity. Drawings has the potential to educate us about the most complex issues of our time”, en: William Kentridge, *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014, (texto en solapa).

⁷ Hans Belting, “El icono invisible y el icono visible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista”, *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, p. 39.

La tesis de Belting me abrió el camino para pensar en otras pinturas, como “una teoría de pintura en pintura”, es decir, no como ilustración de una idea o en relación con un discurso o teoría, sino en sus propios términos de “pintura informada de historia”. Estas condiciones de conocimiento y uso pleno de la tradición pictórica, en la misma obra en la cual se introduce un elemento o concepto nuevo, las encontramos en el muralismo mexicano post-revolucionario, como veremos a lo largo de este trabajo.



Figura1. Antonello da Messina (1430–1479), Vergine Annunziata, 1475-1476, temple y óleo sobre tabla, 42,5x32,8 cm, Munich, Alte Pinakothek.

Al mismo tiempo que recuperamos nociones para comprender “el arte como su propia teoría”, considero que necesitamos poner en revisión el colonialismo cultural en México y en América Latina. De inicio, salta a la vista que los autores y artistas citados (Frankstel, Belting, Hockney o Kentridge), tengan mayor visibilidad y consideración en los medios académicos globales como “teóricos”, que los muralistas mexicanos Rivera y Siqueiros.

La descolonización cultural como programa de la Escuela Mexicana

La necesidad de la descolonización cultural en la educación académica y artística se hace evidente cuando comprobamos, por ejemplo, que en las escuelas de arte y de historia del arte es habitual que se enseñe a partir de textos de autores europeos y norteamericanos considerados canónicos, y que no consideran en absoluto a las vanguardias surgidas en América Latina (un ejemplo sería *La Historia del Arte -The Story of Art-* de Ernst Gombrich), ⁸ mientras que en las

⁸ H. Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon, décimo sexta edición en español, 1997, primera edición en inglés, 1950. Notemos que el título en español enuncia que se trata de “La” historia del arte y no “una” historia del arte.

aulas se repiten los conceptos y clasificaciones de la academia europea y norteamericana.⁹ De igual manera, podemos dar por descontado que en las escuelas de arte y de historia del arte se estudien los textos y declaraciones de los artistas mexicanos como teóricos cuyos planteamientos valdría la pena analizar. Pero, ¿cómo ha ocurrido este borramiento después de un periodo de florecimiento y creatividad extraordinario de las artes en todos los campos en la post-revolución? Podemos adelantar que las posibles respuestas se encuentran en los largos procesos de colonización y descolonización cultural que no se resuelven en episodios históricos puntuales, tales como la Guerra de Independencia, la Guerra de Reforma o la misma Revolución mexicana.

Al terminar la fase armada de la Revolución, entre los años 1920-1940 surgieron dos importantes movimientos vanguardistas: el movimiento muralista y el estridentismo, aunque no abordaremos el estridentismo, por exceder los objetivos de este trabajo, es pertinente señalar que estos movimientos se suelen analizar de forma separada, aunque tienen muchos puntos en común.

Si bien el estridentismo se considera un movimiento literario, algunos de sus miembros más activos fueron también muralistas, grabadores y músicos; o demos mencionar entre ellos a Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y a los hermanos Fermín y Silvestre Revueltas.¹⁰

Elisa Rashkin, una de las mayores estudiosas del estridentismo, describe el contexto de este movimiento, que es obviamente válido también para el muralismo, de la siguiente manera:

Al concluir la etapa bélica de la revolución mexicana en 1920 se inició una época de renovación en el país que abarcó diversos campos de quehacer cultural: educación, teatro, danza, arqueología, artes plásticas, literatura, etc. Al mismo tiempo florecieron múltiples movimientos sociales entre los que sobresalen el de obreros y campesinos, el feminismo, las organizaciones de inquilinos y otros, que reivindicaron los ideales revolucionarios de libertad y justicia social. El poder convocatorio de estos movimientos reflejaba tanto las condiciones de desigualdad que aún perduraban después de la revolución,

⁹ Por ejemplo, y sin demérito el gran trabajo de la historiadora Ida Rodríguez Prampolini, podemos mencionar su libro *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía* (México, UNAM, 1964), escrito para los alumnos de historia del arte y arte contemporáneo de la Facultad de Filosofía de la UNAM, el cual recorre el arte del siglo XX mencionando muy brevemente al muralismo mexicano y el constructivismo de Joaquín Torres García dentro de una categorización de la historia del arte, que sigue, sin ningún cuestionamiento, los modelos académicos lineales de la academia europea y norteamericana.

¹⁰ La historiadora del arte Karen Cordero Reiman propuso ampliar el abanico de las vanguardias al lado del muralismo incluyendo a Las escuelas de pintura al aire libre, el Método Best-Maugard y el estridentismo, ver: "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)", en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991, pp. 53-66.

como el empoderamiento de los sectores oprimidos y la formación de nuevas identidades colectivas.¹¹

Es frente a este contexto que se posicionan los muralistas, cuya visión artística se impregna también de una visión política. Por otra parte, una visión del arte en el contexto social y tomando en cuenta la implicación política de los artistas, como es el caso de los artistas de la Escuela Mexicana: Diego Rivera, David Alfaró Siqueiros, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Aurora Reyes, Arturo García Bustos y Rina Lazo, entre otros, nos permite pensar los hechos históricos y artísticos desde una visión descolonizadora, muy distinta de las categorías despolitizadas que imponen las academias y los sistemas clasificatorios de los museos globales para el estudio del arte moderno.

Por ello, se justifica el recurrir a la historia para destacar, que las vanguardias mexicanas de inicios del siglo XX, en particular el muralismo y el estridentismo, tenían un carácter descolonizador.

En este punto, es necesario mencionar que el impulso descolonizador en la cultura mexicana lo encontramos incluso antes de la Revolución mexicana. La crítica de arte Raquel Tibol realizó un interesante recuento de algunos intelectuales del siglo XIX que expresaron su preocupación por la falta de progreso en el arte en nuestro país, así como por la ausencia de originalidad en la pintura y la escultura, argumentando sobre la necesidad de desarrollar un arte nacional; entre ellos, menciona al pintor Felipe Gutiérrez (1824-1904), a Juan M. Villela, José González de la Torre, Manuel de Olaguíbel, Jorge Hammeken y Mexía, José Martí, Rafael de Rafael, colaborador de *El espectador de México* y a Ignacio Manuel Altamirano. Los cuestionamientos de estos intelectuales son ilustrativos, como refiere Tibol:

La ausencia de originalidad en la pintura y la escultura fue percibida también por Ignacio Manuel Altamirano (*El artista*, 1874). Si había predisposición en los artistas, ¿por qué no acometían la empresa de crear una escuela nacional moderna, vigorosa, vital, y seguían consagrados a la estéril y tediosa imitación servil de modelos extraños y convencionales? Asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América, solicitaba Altamirano; un carácter estético que no estuviera sujeto al gusto de los compradores ni la autoridad de los preceptores. (...) Por la misma época Manuel de Olaguíbel (*El artista*, 1874) pedía un sentimiento nacional en el arte. ¿Para qué? Para conservar la sociedad.

¹¹ Rashkin, Elissa J. "La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social", *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco, Zapopan, núm. 4, septiembre-febrero, 2012, p. 3, <http://www.intersticiosociales.com/index.php/is/article/view/38>.

El arte pensado como elemento estabilizador de una patria en débiles vías de recuperación de sucesivas y brutales agresiones extranjeras, cuando la nueva burguesía, para afianzarse en su espacio social y geográfico, no solo succionaba sino agredía y despojaba al campesinado. Se pugnaba por reformas políticas y sociales y, en consecuencia, se requerían reformas intelectuales y artísticas.¹²

Esta situación tuvo continuidad durante el porfiriato, ya que las artes en general: pintura, teatro, ópera, música y danza, se importaban del viejo continente, se ejecutaban como copias o se ceñían a los cánones europeos.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, Juan José Tablada expresaba una clara consciencia de la enorme carga histórica de la colonización cultural, como escribió en El Universal en 1891:

La Academia de San Carlos no fue nunca fundada con el “grandioso” objeto de educar artísticamente a nuestra raza indígena, sino con el mezquino y exclusivo de difundir las enseñanzas del arte entre los españoles que por entonces residían entre nosotros.

Entre otras muchas prescripciones que componían los estatutos fundamentales de ese establecimiento firmados por Cabrera, Espinosa de los Monteros, Domínguez, Quintana, Morlete Ruiz, Alcívar y Vallejo, hallábanse estas: “Que jamás se admita como discípulo a un hombre de color quebrado; que todo el que pretenda matricularse, compruebe antes que es español; y que si, a pesar de todo, se introdujere alguno que no lo sea, se le eche de la escuela luego que se descubra”.¹³

Por ello, considero que continúa siendo importante investigar y destacar el carácter renovador, experimental y descolonizador en el que colaboraron estrechamente literatos, pintores, músicos y coreógrafos, en el parteaguas del México post-revolucionario que se conoce como Escuela Mexicana.

La historiadora Leonor Morales realizó un interesante análisis del surgimiento y uso del término “Escuela Mexicana” en distintos momentos, definiéndola de la siguiente manera:

¹² Raquel Tíbol, Diego Rivera. Luces y sombras, México, Lumen, 2007, p. 11.

¹³ En: Luis Rius Caso, La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte. México, CENIDIAP, CONACULTA-INBA, 2005, p.11.

La corriente conocida como Escuela Mexicana (que generalmente se refiere a la pintura), comprende el muralismo y la gráfica y surgió a partir de 1921, un año después de subir a la presidencia el general Álvaro Obregón. Esta escuela exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política.¹⁴

LOS MURALISTAS COMO IDEÓLOGOS DE LA DESCOLONIZACIÓN CULTURAL

¿En qué sentido podemos reconocer al muralismo mexicano como un movimiento descolonizador y al mismo tiempo como una “una teoría de la pintura en pintura”?

En las siguientes líneas argumento que las obras de algunos artistas de la Escuela Mexicana (destacadamente Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros), al mismo tiempo que revolucionaban la plástica y sus medios, reflexionaron sobre la pintura y su función social convirtiéndola en un medio extraordinario de concientización, teoría y propaganda. Podemos mencionar también a Pablo O’Higgins, Fermín Revueltas, Juan O’Gorman y Aurora Reyes entre los artistas que produjeron “una teoría de la pintura en pintura.” La declaración que cito aquí de Diego Rivera, es un ejemplo de la consciencia de la novedad y alcance del muralismo post-revolucionario, tanto en su expresión plástica, como teórica y política:

(...) por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a esos muros la epopeya del pueblo, no alrededor de héroes mitológicos o políticos, sino por las masas en acción. A eso, precisamente, se debió la sensación producida por la pintura mexicana en el mundo entero, hecho al que acompañó la definición de un estilo plástico nuevo con conexiones dialécticas anteriores y contemporáneas (como todo el arte humano); la pintura mexicana mural descubrió desde 1921-1922 e inventó el modo de ligar el pasado histórico americano con el presente del mundo, no solo por los asuntos de sus pinturas, sino también por la calidad plástica de ella. Por eso tal pintura, haciéndose profundamente mexicana se hizo al mismo tiempo universal. (...).

¹⁴ Leonor Morales, Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana. México: Universidad Iberoamericana, 1992, p.9.

También por primera vez en la historia, la pintura mural ensayó plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semimítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente es lo que le ha dado un valor de primera categoría.¹⁵

Para mencionar únicamente dos ejemplos de murales de Rivera que responden plenamente al texto citado, tenemos el mural en el Museo del Palacio de Bellas Artes “El hombre controlador del universo” (1934) y “Epopeya del Pueblo Mexicano” en Palacio Nacional (1935), (Figs. 2 y 3).



Fig. 2.
Diego Rivera, El hombre controlador del universo (1934).
Imagen tomada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/>



Fig. 3.
Diego Rivera, Epopeya del Pueblo Mexicano, Escalera monumental del Palacio Nacional, 1935.
Imagen tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Epopeya_del_pueblo_mexicano

¹⁵ La crítica de arte Raquel Tibol -recompone-, con sus propias palabras las ideas que sobre el muralismo mexicano sostuvo Diego Rivera a lo largo de cuatro décadas, en: Diego Rivera. Luces y sombras. México, Lumen, 2007, pp. 161-162.

Siqueiros expone de otra manera su postura teórica y estética en la “Conferencia sobre arte pictórico mexicano” sustentada el 12 de febrero de 1935, en el salón de actos de la Escuela Nacional de Medicina:

Descubrimos entonces que teníamos que componer para un espectador nuevo, el “espectador masa”. Al mismo tiempo encontramos que nuestra composición no podía ser composición académica, simétrica y pacífica sino que tenía que ser una superposición de ángulos que correspondieran a los diferentes puntos espectaculares. Sin darnos cuenta, empezamos a usar el método dialéctico, dijimos entonces: “el marxismo nos da elementos formidables, inclusive para la composición plástica”, y entonces pudimos descubrir que todos los intentos de análisis de forma en las obras y de las formas activas que tanto preocuparan a los cubistas, no era más que un intento de análisis de la dialéctica plástica, solamente que ellos no lo sabían, no sabían que estaban usando elementos marxistas para la composición plástica de la dialéctica materialista; empezaba a usarse una enorme cantidad de cuestiones científicas e ideológicas de todo orden que pudieran ser llamadas revolucionarias en diferentes aspectos.¹⁶

Con estos elementos, propongo aquí pensar al movimiento muralista post-revolucionario como un articulador de las maneras en que se produce “una teoría de la pintura en pintura”, sin separarse de una tradición pictórica y cultural; a diferencia de la postura “rupturista” que plantea la historia del arte en México como una progresión lineal que sigue los cánones académicos europeos y norteamericanos.

Me refiero a la Escuela Mexicana y el arte de la post-revolución que recuperó el arte prehispánico, el arte popular e indígena como legítimas fuentes plásticas e iconográficas, así como a la narración de la historia mexicana creando un imaginario nacional muy poderoso en murales, gráfica, escultura y artes escénicas.

Como vemos en las mismas obras y en las declaraciones de los artistas de la Escuela Mexicana, en el nacionalismo post-revolucionario subyace una profunda consciencia descolonizadora que nutre su producción y postura estética y política.

Siqueiros expresó el carácter de “nuestro movimiento pictórico moderno de México” de la siguiente manera:

¹⁶ Héctor Jaimes, Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes, México, Siglo XXI editores, pp. 41-42.

Se trata, evidentemente, del primer impulso artístico latino-americano no colonial, no dependiente, que no es un reflejo mecánico profesional del arte francés en boga –como acontece, en mayor o menor proporción en todos los países de América, y también en España-, sino más aún, y muy determinadamente, un brote concreto de reforma profunda en el desconcierto del arte contemporáneo universal, independientemente de lo embrionario o valioso que se considere el conjunto, o las partes, de su producción directa, como valor absoluto intrínseco de arte.¹⁷

En su declaración, Siqueiros muestra una clara consciencia de la necesidad de producir una obra que se planteara distinta y originaria con respecto al eurocentrismo dominante en las artes y la cultura, ideas que compartía con otros artistas de la época; sin embargo, es muy posteriormente, que surge la decolonialidad en América Latina como una corriente epistemológica que reflexiona sobre las consecuencias económicas, sociales, culturales y psicológicas de la colonización europea en todos los continentes.

Entre sus iniciadores se considera a los martiniquenses Aimé Césaire y Frantz Fanon.¹⁸ En esta perspectiva se encuentra el sociólogo peruano Aníbal Quijano¹⁹, el filósofo, historiador y teólogo argentino naturalizado mexicano Enrique Dussel²⁰, el semiólogo argentino, el profesor de literatura Walter D Mignolo²¹ y el sociólogo puertorriqueño Ramón Grosfoguel.²²

¹⁷ David Alfaro Siqueiros, No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. México, Segunda edición, 1978, p. 15, (las negritas son de Siqueiros).

¹⁸ Aimé Césaire (Martinica, 1913 - 2008) fue un poeta e ideólogo del concepto de la negritud; entre sus obras más influyentes se encuentra el Discurso sobre el colonialismo publicado en 1950. Frantz Fanon (Martinica, 1925-Maryland, E.U. 1961) fue un revolucionario, psiquiatra, filósofo y escritor cuya obra se considera iniciadora de los movimientos descolonizadores de los años 1960 y 1970; fue miembro del Frente de Liberación Nacional argelino; entre sus obras destaca el libro Los condenados de la tierra, (primera edición en francés, 1961; México, Fondo de Cultura Económica, 1963).

¹⁹ Ver, por ejemplo: Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, Argentina CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, pp. 201-246.

²⁰ Enrique Dussel, Filosofía de la liberación, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

²¹ Ver: Ana Pamela Paz García, "El proyecto des-colonial en Enrique Dussel y Walter D Mignolo: hacia una epistemología otra de las Ciencias Sociales en América Latina". Cultura y representaciones sociales, México, v.5, n. 10, p. 73, pp. 57-81, 2011, en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000100003&lng=es&nrm=iso, (consultado el 22 de diciembre de 2018).

²² Ver: Grosfoguel, Ramón, "Pensamiento descolonial afro-caribeño: una breve introducción", Tabula Rasa, 35, 2020, 11-33, <https://doi.org/10.25058/20112742.n35.01>.

Mignolo propuso el llamado “paradigma otro”, que implica tanto el des-ocultamiento de la colonialidad, como la generación de un pensamiento crítico desde América Latina.

Este autor definió la matriz colonial de poder como una estructura compleja de niveles entrelazados de control de la economía, la autoridad, de los recursos naturales, del género y la sexualidad, de la subjetividad y el conocimiento; de manera que, la “colonialidad del poder” se asienta en la “colonialidad del saber” propio del conocimiento moderno que justificó el colonialismo. De acuerdo con Mignolo:

La colonialidad del poder está atravesada por actividades y controles específicos tales la colonialidad del saber, la colonialidad del ser, la colonialidad del ver, la colonialidad del hacer y del pensar, la colonialidad del oír, etc. Muchas de estas actividades pueden agruparse bajo la colonialidad del *sentir*, de los sentidos, es decir, de la *aeshtesis*. Tardíamente, en el siglo XVIII, la *aeshtesis* fue apropiada por el pensamiento imperial y transformada en estética, sentimiento de lo bello y lo sublime. En el correr de los últimos tres siglos, lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitada al concepto occidental de *arte*. En suma, colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aesthesis*). El control de la economía y de la autoridad (la teoría política y económica) dependen de las bases sobre las que se asiente el conocer, el comprender y el sentir. La matriz colonial de poder es en última instancia una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias.²³

De acuerdo con Lander, la construcción eurocéntrica, piensa y organiza la totalidad del tiempo y del espacio a partir de su propia experiencia, colocando su especificidad histórico-cultural como patrón de referencia superior y universal.

Mediante este dispositivo colonizador del saber, la construcción eurocéntrica parece entonces como la forma "normal" del ser humano, de las formas sociales y saberes; mientras que las periferias colonizadas (léase América, Asia, África, Oceanía) son vistas como arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas, es decir, inferiores.²⁴

²³ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010, p. 12.

²⁴ Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000, p. 10. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/>

De acuerdo con esto, podemos considerar decoloniales a las formas de conocimiento y reconocimiento de esta realidad colonial, que situadas desde fuera, o en los márgenes (sociales o epistemológicos) de dichas definiciones “universales”, se proponen como “otras”, o bien, desafían a la visión eurocéntrica que se pretende única.

Aquí proponemos que, aún cuando no existiera como enfoque epistemológico académicamente sancionado, en la “praxis”, noción de la decolonialidad subyacía en el trabajo y pensamiento de muchos artistas e intelectuales mexicanos a inicios del siglo XX.

Entre los precursores de una visión no eurocéntrica de la historia de México, podemos mencionar a Eulalia Guzmán Barrón (San Pedro Piedra Gorda, Cuauhtémoc, Zacatecas, 1890- México, D.F., 1985), autora de una vasta obra, y a Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, Veracruz, 1923 – CDMX, 2013), poeta y clasicista que inició en 1987 un campo de reflexión transdisciplinario en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) dando frutos por algunos años, y del cual, al día de hoy sobrevive una página electrónica como memoria y archivo: *Seminario de estudios para la descolonización de México*.²⁵

Por otra parte, quisiera destacar la importancia de los vasos comunicantes y las ideas compartidas entre artistas e intelectuales en la primera mitad del siglo XX marcados por la amistad e intereses comunes, siendo éste un enfoque en la investigación reciente en la historia del arte en nuestro país. Eulalia Guzmán fue amiga y asesora de Diego Rivera en temas de historia prehispánica, y también mantuvo una cercana amistad con Aurora Reyes y Concha Michel.²⁶ Y, como señala Rebeca Silva Roa, al investigar e interpretar las fuentes históricas y arqueológicas, se puede encontrar en numerosos textos de Guzmán el fundamento de un pensamiento descolonizador.²⁷ Podemos agregar, que de manera muy notable, se encuentra esta postura en su libro *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac*.²⁸

En la post-revolución hubo un hervidero de ideas nuevas sobre qué era este país, quienes éramos y quienes queríamos ser. Los murales con temas históricos de Diego Rivera *Epopéya del pueblo mexicano* en Palacio Nacional, *Historia del estado de Morelos*, *Conquista y Revolución* en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, el Retablo de la Independencia de Juan O’Gorman en el Castillo de Chapultepec, el mural de Siqueiros *América tropical* en Los Ángeles, California, y

²⁵ Seminario de estudios para la descolonización de México, Coordinación de Humanidades, UNAM: <http://www.descolonizacion.unam.mx/index.html>, (consultado el 12 de agosto de 2022).

²⁶ Ver: Dina Comisarenco Mirkin, “Frida Kahlo and Aurora Reyes. Painting to the Voice of Concha Michel,” *Woman’s Art Journal*, Fall/Winter, 2019, Vol. 40, N, 2, pp. 3-16.

²⁷ Ver: Rebeca Silva Roa, Eulalia Guzmán Barrón: Perspectivas no eurocéntricas para la interpretación del mundo prehispánico, tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias, en Metodología de la Ciencia, Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales, Instituto Politécnico Nacional, 2008.

²⁸ Eulalia Guzmán, *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac*, México, Libros Anáhuac, 1958.

Morelos, Conquista y Revolución en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, el *Retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman en el Castillo de Chapultepec, el mural de Siqueiros *América tropical* en Los Ángeles, California, y muchos más, podemos considerarlos como “teorías de la pintura en pintura” con un fuerte sentido histórico y político descolonizador.

Otro ejemplo de la manera en la cual los artistas de la Escuela Mexicana configuraron nuevas lecturas de la historia de México, es el mural *Constructores de la cultura nacional* (Fig. 2) de la pintora y poeta Aurora Reyes (Hidalgo del Parral, Chihuahua, 1908 – Ciudad de México, 1985), quien plasmó, en ésta y otras obras, no solamente su visión histórica descolonizadora, sino que también reivindicaba el papel de las mujeres en la forja de la cultura mexicana.

En este mural, retrata a la historiadora Eulalia Guzmán, al lado del poeta Nezahualcóyotl, Diego Rivera, Sor Juana Inés de la Cruz, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Juan Ruiz de Alarcón, Ramón López Velarde, Silvestre Revueltas y Concha Michel, entre otros personajes destacados.



Fig. 4.

Aurora Reyes, *Constructores de la cultura nacional*, (fragmento mural), 1962. Auditorio 15 de mayo del SNTE, temple, 334.40 m2. Foto David Herrera Piña.

Los murales mencionados, como “teorías de la pintura en pintura” anteceden varias décadas a las tesis de Rubén Bonifaz Nuño, quien expresa en el siguiente texto las ideas que dieron fundamento al Seminario de estudios para la descolonización de México en 1987:

A partir de la conquista española, los mexicanos hemos padecido los efectos de una colonización impuesta al principio, y luego, al parecer consentida por nosotros mismos. Los extranjeros, desde ese punto, han venido a definirnos en aquello que somos como seres humanos, mediante juicios acerca de nuestra cultura.

Desde el momento en que el mundo prehispánico sufrió el intento de ser totalmente suplantado por el de la cultura occidental, hemos padecido, de algún modo por medio de la educación, que una injustificada definición se nos imponga: somos los conquistados, los vencidos. Acaso hemos llegado a creerlo, y eso ha determinado mucho de nuestra historia, nos ha determinado como pueblo, ha venido a obstaculizar el establecimiento de un concepto preciso de nuestra nacionalidad.

Lo único que tenemos como indisputablemente nuestro, lo que nos individualiza en el mundo actual, es el mundo prehispánico, creado por nuestros antepasados indígenas: el mundo de esa cultura, existente en sí como creación humana con carácter y valores propios.²⁹

Las ideas de Bonifaz Nuño podrían fundamentar una toma de posición necesaria en la actualidad frente al impulso homogenizador que promueve la “globalización”, y que no es sino una forma más de colonización económica y cultural.

El poeta y filósofo escribe sobre las manifestaciones artísticas prehispánicas medio siglo después de la efervescencia artística post-revolucionaria las siguientes líneas:

(...) si en la noción occidental el universo está hecho para servir al hombre, en la noción prehispánica el hombre se hizo para servir al universo. (...).

Lejos, pues, toda actitud de soberbia posesión; el hombre es el poseído por el mundo, a fin de que éste cobre realidad y mantenga su armonía que, en última instancia, será la del hombre mismo, que habrá encontrado en la participación y el servicio la significación de su propia existencia.³⁰

²⁹ Presentación del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México, mecanoscrito s/f, p.1, <http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/pdf2.pdf>, (consultado el 12 de agosto de 2022).

³⁰ Rubén Bonifaz Nuño, El humanismo en México, p. 43-44.

Según la interpretación que hace el filólogo Mario Humberto Ruz Sosa del *Popol Vuh*, ya en el texto maya se dice que los hombres fueron formados para servir a los dioses, y mutuamente, en una actitud de correspondencia que marca la relación de los pueblos prehispánicos con la naturaleza.³¹

Bonifaz Nuño propone la existencia de un humanismo prehispánico, que resulta muy afín con la filosofía que subyace a la Escuela Mexicana, al recuperar las raíces culturales originarias de México como fuentes descolonizadoras y regeneradoras.

Por otra parte, podemos reconocer el sentido humanístico que dieron a su trabajo los artistas como educadores en las Misiones Culturales, el muralismo, el estridentismo y el Taller de la Gráfica Popular; su trabajo sería incomprensible, y aún más, no se habría siquiera producido, sin el espíritu de “servir al pueblo de México” que les animaba.

En relación con los cambios tecnológicos en la primera mitad del siglo XX, que incluyen a los medios de reproducción como la fotografía y el cine, podemos comprobar que, antes que el intelectual alemán Walter Benjamin, Siqueiros había planteado cuestiones similares sobre el papel del artista en la nueva sociedad.

La investigadora Paulina González Villaseñor cuestiona el poco conocimiento y difusión de los importantes escritos de Siqueiros, por ejemplo, de su conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* impartida en el John Reed Club de Hollywood en Los Ángeles en 1932, en comparación con la difusión que tienen los escritos del autor alemán en los medios académicos. González Villaseñor muestra que:

“Adelantándose a lo escrito por Walter Benjamin, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros teorizó sobre la posición revolucionaria del artista, mientras se cuestionaba la situación en que se encontraban los medios de producción dentro del movimiento del proletariado de la época.”³² Sin duda, los murales de Siqueiros son “una teoría de la pintura en pintura”.

En su aproximación al mural de Los Ángeles: *América tropical* de 1932, Shifra Goldman menciona que Siqueiros consideró siempre su arte como herramienta política y vehículo del pensamiento revolucionario: los conceptos inseparables de la estética. La autora menciona:

³¹ Leonardo Huerta, “Preservación del orden cósmico”, Gaceta UNAM, 10, junio, 2019, <http://www.gaceta.unam.mx/cuerpos-vegetales-y-espíritus-animales-en-la-concepcion-maya/> (consultado el 10 de junio, 2019).

³² Paulina González Villaseñor, “Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros”, Discurso visual, N. 40, julio-diciembre, 2017, p. 18.

A Siqueiros le intrigaba particularmente el movimiento. Tiempo después, desarrolló pinturas sobre superficies curvas con figuras de exposición múltiple donde el espectador en movimiento cumplía la función de un "switch" que echa a andar la obra, una idea pictórica reforzada por su encuentro con el cineasta pionero Sergei Eisenstein en 1931. El espectador, en vez de recibir pasivamente las imágenes, sustituye el papel activo de la cámara cinematográfica.³³

En 1932 Siqueiros pintó dos murales en Estados Unidos: en la Chouinard School of Art, *Mitin obrero* y en la calle Olvera *América tropical* (Fig. 5).

Las reflexiones de Siqueiros sobre esta experiencia las vierte en la conferencia mencionada que impartió en el John Reed Club de Hollywood. El muralista llama Revolución Técnica Pictórica (RTP) al conjunto de sus descubrimientos y experiencias que incluyen el uso de la cámara fotográfica, el proyector eléctrico y los recursos del cine como el montaje y la imagen en movimiento.

Siqueiros fue muy consciente, no solo del valor del uso de la fotografía como boceto y materia prima a partir de la realidad, sino que concibe a la pintura como "matriz fotogénica" con la facultad de ser reproducida como instrumento de educación y agitación política.³⁴

Muchos años más tarde, el pintor británico David Hockney se aproxima a las ideas de Siqueiros al afirmar que, una de las mejores funciones de la fotografía, es precisamente reproducir pinturas, no "la realidad."³⁵

En cuanto a la temática del mural *América Tropical*, Siqueiros narra que le fue encargado por el señor Furneso, dueño de Plaza Center de la ciudad de Los Ángeles.

La idea de este señor, relata el muralista, era la de "un paraíso donde las frutas colgaban de los árboles y no se necesitaba trabajar, con un clima perfecto, una cosa maravillosa; pero entre nosotros había pintores que jamás se habían puesto a pensar qué es *América Tropical*".³⁶

Después de una discusión colectiva con el grupo de pintores que ejecutarían la obra, Siqueiros

³³ Shifra Goldman, "Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles", en *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N. 8-9, 2005, p. 57, traducción de Ana María Kobeh (artículo originalmente publicado en *Art Journal*, 33, num. 4, verano de 1974).

³⁴ Paola, Uribe, "Siqueiros. La fotografía en la pintura.", *Reflexiones marginales*, 2013, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2013/03/30/siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/> (consultado el 19 de agosto, 2022).

³⁵ Ver: Hockney, David. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002. Sin embargo, a pesar de que en los últimos años Hockney ha pintado en grandes formatos (MUNAL, 2015: "Bigger trees near warter or/ou peinture sur le motif pour le nouvel age post-photographique", conformada por 50 lienzos), y de que ha visitado nuestro país y expuesto su obra en el Museo Tamayo (El gran teatro de David Hockney, 1984), así como en el Museo de Arte Moderno, por lo que presumimos, conoce el arte mexicano, en sus textos y declaraciones no hace ninguna referencia a Siqueiros en sus reflexiones sobre fotografía, ya sea por desconocimiento o por razones ideológicas.

³⁶ Héctor Jaimes, *Fundación del muralismo*, p. 46-47.

Después de una discusión colectiva con el grupo de pintores que ejecutarían la obra, Siqueiros resultado de su visión, nada parecida a la que imaginaba el patrono:

(...) esas regiones enormes con una naturaleza atormentadora, donde los indios, los negros, los blancos y los mestizos sufren la explotación más espantosa que pueda imaginarse; el Brasil con las concesiones por noventa años a la Ford para explotar el caucho; América Tropical son todas las haciendas donde los chamulas ganan doce centavos diarios, esa espantosa explotación que nosotros conocemos; pero se trataba de simbolizar gráficamente, no en lenguaje hablado y teníamos que hacer la síntesis de las cosas, muy concreta, exacta, simbolizar realísticamente y al mismo tiempo dar la lógica de un argumento.”³⁷

Por muchos años el mural quedó en el olvido. Como afirma la historiadora Guillermina Guadarrama: “La atmósfera represiva en Estados Unidos durante la segunda mitad de la década de 1930 y la Guerra Fría colaboraron a su abandono.”³⁸



Fig. 5.

Roberto Berdecio frente al mural América Tropical poco después de su finalización en 1930. Imagen tomada de: <https://www.discoverlosangeles.com/es/am%C3%A9rica-tropical-la-historia-de-un-%C3%ADcono-de-los-%C3%A1ngeles>

³⁷ *Ibidem* p. 47.

³⁸ Según refiere Guillermina Guadarrama, hacia 1965 la crítica de arte Shifra Goldman promovió el rescate del mural por medio de Siqueiros y del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los chicanos y varias otras instancias gestionaron otras restauraciones; en 2006, el Instituto Paul Getty colaboró en la última restauración. Ver: Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP, INBA), 2010, p. 43-47.

Por otra parte, el muralismo, la gráfica y la escultura conformaron el imaginario nacional en la post-revolución, pero también tuvieron una dimensión internacional; en el exterior han sido fuente de inspiración para numerosos artistas y colectividades.

De acuerdo con Leticia Álvarez, los factores sociológicos durante la Depresión en la década de 1930, hicieron que no solo el arte, sino también las ideologías políticas de izquierda marxista de los artistas mexicanos se extendieran por los Estados Unidos.³⁹

Los murales realizados por Rivera, Siqueiros y Orozco en los Estados Unidos, influenciaron la obra de artistas como Philip Guston, Robert Motherwell, Isamu Noguchi y Jackson Pollock,⁴⁰ entre muchos otros; así como también, influyeron en los artistas afroamericanos William Walker, Charles White y Elizabeth Catlett. Al respecto, Shifra Goldman afirma:

El modelo de la vanguardia mexicana lanzado en 1922 por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (y otros), así como el taller de Gráfica Popular en 1937, se contarían entre las “tácticas” y “estrategias” a las que recurrieron los artistas afroamericanos que miraban al sur, hacia Latinoamérica, en busca de inspiración, de un esfuerzo conjunto y un lenguaje formal revisado para contener su cambiante sentido de sí mismos.⁴¹

En Europa la obra de los muralistas también tuvo repercusión, para dar un ejemplo, la filósofa e historiadora del arte Blanca Gutiérrez Galindo realizó una interesante investigación sobre la influencia del muralismo mexicano en la República Democrática Alemana entre 1949 y 1989.

En este rescate, destaca el papel del artista republicano español Josep Renau, amigo y colaborador de Siqueiros.⁴²

Como mencionamos, además de su vasta obra, los pintores de la Escuela Mexicana, en particular Rivera y Siqueiros, reflexionaron y escribieron profusamente para exponer sus ideas estéticas y políticas.

Sin embargo, desde el final de la década de los años cincuenta, este poderoso movimiento cultural sufrió una campaña de ataques y desprestigio declarándolo “anacrónico”, “nacionalista

³⁹ Leticia Álvarez, *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*, tesis de maestría en Historia. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001, p.ii.

⁴⁰ Ver por ejemplo: Ellen G. Landau, *Mexico and American Modernist*, New Haven, Yale University Press, 2013.

⁴¹ Shifra Goldman, “La Escuela mexicana y su influencia sobre los artistas afroamericanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)”, en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*. México, CENIDIAP-TAI, CONACULTA/ INBAL, 2000, p.185.

⁴² Blanca Gutiérrez Galindo, (ed.). *El arte de la República Democrática Alemana, 1949 – 1989*, México, UNAM/IIIE, 2017.

anquilosado”, “panfletario”, “narrativo”, etcétera, por algunos críticos, historiadores y artistas como parte de la Guerra Fría Cultural. Aunque hay una creciente bibliografía sobre este tema, al respecto se ha investigado poco en México.⁴³

Como parte de la Guerra Fría Cultural, hubo una tendencia a desacreditar lo dicho por los muralistas reduciendo sus posturas plásticas y políticas a frases, que por regla general se descontextualizan, como la famosa: “No hay más ruta que la nuestra” de Siqueiros.

Por fortuna, en años recientes, autores como Eduardo Subirats cuestionan dicha visión reduccionista en la historiografía mexicana y norteamericana.

Este autor ha dedicado varios libros y ensayos a exponer y desmontar la retórica clasificatoria e ideológica que sistemáticamente desacredita al arte latinoamericano en los medios académicos norteamericanos como una estrategia que intenta disminuir su valor plástico, simbólico y humanístico.⁴⁴

Y, podemos agregar, que sin duda intenta neutralizar su potencia descolonizadora. Este autor afirma que Alfred H. Barr, líder del proyecto institucional del abstract art desde el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, propuso que solo el “estilo internacional”, el arte abstracto como composición “plástica pura” podía legitimarse como moderna; y de esta manera, dice Subirats:

El dictado gramatológico de un lenguaje internacional racionalmente constructivo y lingüísticamente uniformado no solo enterraba la tradición no menos moderna del realismo expresionista de Munch, Grosz, Dix, Beckmann... y del propio Picasso. También silenciaba el arte latinoamericano de un Orozco o de Tarsila do Amaral. Toda referencia a la realidad natural o histórica, cualquier forma de experiencia simbólica y dramática de la realidad social o natural, toda reflexión sobre las memorias y las emociones humanas, y cualquier expresión de protesta política fueron relegadas sin contemplaciones por la nueva museografía al cuarto oscuro de la propaganda, el autoritarismo, el estatismo y la antimodernidad.⁴⁵

⁴³ No abundaré aquí sobre el tema; sin embargo, me limito a proporcionar unas pocas referencias directamente relacionadas con la Guerra Fría Cultural en nuestro país: Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, University of Minnesota Press, 2013. Edición en español: *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2016; David Fuente, *La disputa de la “ruptura” con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018; Orlando Suárez Suárez, *La Jaula Invisible*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986; Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>; Inda Sáenz, “La plástica mexicana como campo de batalla en la Guerra fría cultural”, *Memoria. Revista de Crítica Militante*, Número 279-280. Año 2021-3/4, <https://revistamemoria.mx/?p=3458>.

⁴⁴ Ver: Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, y también, *Una última visión del paraíso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁴⁵ Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito*, p. 60.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Bajo una nueva luz, falta mucho por investigar sobre la potencia descolonizadora del movimiento muralista post-revolucionario.

La dificultad de reconocer a los muralistas como pensadores, como intelectuales e ideólogos que produjeron “una teoría de la pintura en pintura”, tiene su raíz en el dictado gramatológico que señala Subirats en las líneas arriba citadas; pero también, la descalificación de sus obras y el menosprecio a lo dicho por los mismos creadores en sus propios textos y declaraciones públicas, se basa en el pretexto de sus militancias políticas, obviamente marcadas por los contextos y acontecimientos históricos a los que hubieron de responder y frente a los cuales tomaron posición.

Sin duda, las descalificaciones que se repite en los medios académicos y museísticos han sido producto y consecuencia de la Guerra Fría Cultural.

Durante décadas se les ha reprochado a los muralistas el ser “nacionalistas” u “oficialistas”, mientras que, por el contrario, el sentido de su trabajo fue y sigue siendo esencialmente descolonizador, y al mismo tiempo internacionalista.

Por ello, resignificar los logros del muralismo post-revolucionario ayudaría a reintegrarles su pleno valor. Y, ampliar la consciencia social sobre su importancia, también podría promover la conservación y restauración de la obra mural (en un buen número en riesgo de perderse por falta de cuidado o restauración), como parte de nuestra memoria histórica y patrimonio cultural.



Referencias

- Álvarez, Leticia, *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*, tesis de maestría en Historia, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001.
- Belting, Hans, “El icono invisible y el icono visible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista”, *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 29-45.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.
- Bonifaz Nuño, Rubén. “El humanismo prehispánico”, en Bonifaz Nuño, Rubén (coord.), *El humanismo en México en vísperas del siglo XXI*, México, UNAM, 1987.
- Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, (1950), Madrid, Ediciones Akal, pp. 13-91, 2006.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, (primera edición en francés, 1961), México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Fox, Claire F., *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, University of Minnesota Press, 2013. Edición en español: *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2016.
- Francastel, Pierre, *Arte y técnica*, Valencia, Fomento de Cultura. Ediciones Valencia, 1961.
- Fuente, David. *La disputa de la “ruptura” con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.
- González Villaseñor, Paulina. “Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros”, *Discurso visual*, N. 40, julio-diciembre, 2017.
- Goldman, Shifra, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles”, en *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N. 8-9, 2005, pp. 43-61, traducción de Ana María Kobeh, artículo originalmente publicado en *Art Journal*, 33, num. 4, verano de 1974.

- Goldman, Shifra, “La Escuela mexicana y su influencia sobre los artistas afroamericanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)”, en Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario. México, CENIDIAP-TAI, CONACULTA/INBAL, 2000, pp.185-204.
- Gombrich, H. Ernst, La historia del arte, Nueva York, Phaidon, 1950, décimo sexta edición en español, 1997.
- Grosfoguel, Ramón, “Pensamiento descolonial afro-caribeño: una breve introducción”, Tabula Rasa, 35, 2020, pp. 11-33, <https://doi.org/10.25058/20112742.n35.01>.
- Guadarrama Peña, Guillermina, La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP, INBA), 2010.
- Gutiérrez Galindo, Blanca (ed.), El arte de la República Democrática Alemana, 1949 – 1989, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017.
- Guzmán, Eulalia, Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac, México, Libros Anáhuac, 1958.
- Hernández, Edgar Alejandro, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, periódico Excélsior, 06/07/2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>.
- Hockney, David, El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.
- Hockney, David y Gayford, Martin, Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador, Madrid, Siruela, 2018.
- Huerta, Leonardo. “Preservación del orden cósmico”, Gaceta UNAM, 10, junio, 2019, <http://www.gaceta.unam.mx/cuerpos-vegetales-y-espiritus-animales-en-la-concepcion-maya/> (consultado el 10 de junio, 2019).
- Jaimes, Héctor, Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes, México, Siglo XXI editores, 2012.
- Kentridge, William, Six Drawing Lessons. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.

Landau, Ellen G, Mexico and American Modernist, New Haven, Yale University Press, 2013.

Mignolo, Walter. Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

Morales, Leonor. Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana. México: Universidad Iberoamericana, 1992.

Paz García, Ana Pamela. "El proyecto des-colonial en Enrique Dussel y Walter Mignolo: hacia una epistemología otra de las Ciencias Sociales en América Latina". Cultura y representaciones sociales, México, v.5, n.10, p.73, pp.57-81, 2011, en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000100003&lng=es&nrm=iso, (consultado el 22 de diciembre de 2018).

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, Argentina CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, pp. 201-246.

Rens, Jean-Guy. Vlady, De la Revolución al Renacimiento, México, Siglo XXI editores, 2005.

Rius Caso, Luis. La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte. México, CENIDIAP, CONACULTA-INBA, 2005.

Rodríguez Prampolini, Ida. El arte contemporáneo. Esplendor y agonía, México, UNAM, 1964.

Sáenz, Inda. "La plástica mexicana como campo de batalla en la Guerra fría cultural", Memoria. Revista de Crítica Militante, Número 279-280. Año 2021-3, octubre, 2021, <https://revistamemoria.mx/?p=3458>.

Seminario de estudios para la descolonización de México, Coordinación de Humanidades, UNAM: <http://www.descolonizacion.unam.mx/rubenbonifaz.html>, (consultado el 12 de agosto de 2022).

Silva Roa, Rebeca. Eulalia Guzmán Barrón: Perspectivas no eurocéntricas para la interpretación del mundo prehispánico, tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias, en Metodología de la Ciencia, Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales, Instituto Politécnico Nacional, 2008.

Siqueiros, David Alfaro. No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. México, Segunda edición, 1978.

Siqueiros, David Alfaro. “Los vehículos de la pintura dialéctico- subversiva”, en Tíbol, Raquel. Palabras de Siqueiros, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Suárez Suárez, Orlando. La Jaula Invisible, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Subirats, Eduardo. El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Subirats, Eduardo, Una última visión del paraíso, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Tíbol, Raquel, Diego Rivera. Luces y sombras. México, 2007.

Uribe, Paola, “Siqueiros. La fotografía en la pintura,” Reflexiones marginales, 2013, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2013/03/30/siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/> (consultado el 19 de agosto, 2022).

Yabkowski, Nuria y Dipaola, Esteban, “Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze, Límite, Revista de Filosofía y Psicología, Vol. 7, N° 26, 2012, pp. 29-40

