

# CIEN AÑOS DE MURALISMO: ENFOQUE COMPARATIVO DE LOS MANIFIESTOS MEXICANOS Y ARGENTINOS (1923-2021)

---

CAROLINE PRÉVOST

Universidad Bordeaux Montaigne, Francia

One Hundred Years of Muralism: A Comparative Approach to Mexican and Argentinean Manifestos (1923-2021)

Cem anos de muralismo. Abordagem comparativa dos manifestos mexicanos e argentinos (1923-2021)

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2021. Fecha de aceptación: 3 de febrero de 2022. Fecha de modificación: 24 de febrero de 2022  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart11.2022.05>

---

CAROLINE PRÉVOST

Estudiante de doctorado en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos - UR 3656 Ameriber, Universidad Bordeaux Montaigne. Profesora del Departamento de Estudios Ibéricos, Iberoamericanos y Mediterráneos, Universidad Bordeaux Montaigne.

[cprevost.univ@gmail.com](mailto:cprevost.univ@gmail.com)

RESUMEN:

A cien años de la realización del primer mural en Latinoamérica y partiendo del postulado de que el muralismo sigue vivo, este artículo propone investigar la evolución de este movimiento artístico e ideológico desde el siglo XX hasta la actualidad. Más precisamente, hemos llevado a cabo un análisis comparativo de una selección de cuatro manifiestos mexicanos y argentinos publicados en 1924, 1958, 2020 y 2021, optando así por un enfoque doble —temporal y espacial— con el objetivo de identificar las rupturas y continuidades entre los proyectos estético-éticos de dos generaciones de muralistas que pintaron en países donde el arte político siempre ocupó un lugar fundamental.

PALABRAS CLAVE:

muralismo, manifiesto, siglo XX, siglo XXI, México, Argentina.

---

*Cómo citar:*

Prévost Caroline. "Cien años de muralismo: Enfoque comparativo de los manifiestos mexicanos y argentinos (1923-2021)". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (2022). 117-136. <https://doi.org/10.25025/hart11.2022.05>

ABSTRACT:

One hundred years after the creation of the first mural in Latin America, and based on the postulate that muralism is still alive, this article proposes to investigate the evolution of that artistic and ideological movement from the twentieth century to the present. More precisely, we have carried out a comparative analysis of a selection of four Mexican and Argentinean manifestos published in 1924, 1958, 2020, and 2021, thus opting for a double approach—temporal and spatial—with the aim of identifying the ruptures and continuities between the aesthetic-ethical projects of two generations of muralists who painted in countries where political art has always occupied a fundamental place.

KEYWORDS:

muralism, manifesto, twentieth century, twenty-first century, Mexico, Argentina.

RESUMO:

One hundred years after the creation of the first mural in Latin America, and based on the postulate that muralism is still alive, this article proposes to investigate the evolution of that artistic and ideological movement from the twentieth century to the present. More precisely, we have carried out a comparative analysis of a selection of four Mexican and Argentinean manifestos published in 1924, 1958, 2020, and 2021, thus opting for a double approach—temporal and spatial—with the aim of identifying the ruptures and continuities between the aesthetic-ethical projects of two generations of muralists who painted in countries where political art has always occupied a fundamental place.

KEYWORDS:

muralism, manifesto, twentieth century, twenty-first century, Mexico, Argentina.

## MARCO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Gracias al apoyo del Instituto Tecnológico de Tláhuac III de México y la labor del Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) se realizó, de forma virtual, entre el 29 de marzo y el 4 de abril de 2021, el Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano que reunió a varias generaciones de artistas latinoamericanos, investigadores, críticos y familiares de muralistas del siglo pasado para afirmar que, diez décadas más tarde, el muralismo sigue vivo tanto en América del Norte como en otras partes del continente. Este evento dio lugar a la redacción de un manifiesto del MMM que busca definir los contornos del muralismo contemporáneo, “una nueva corriente artística que retoma el espacio público como lienzo”.<sup>1</sup>

Es pues en este contexto actual de debates y reflexiones,<sup>2</sup> que demuestra la necesidad de pensar y teorizar una práctica artística urbana no institucionalizada, que surgió la idea de proponer un análisis comparado de una selección de cuatro manifiestos de arte mural: dos textos fundacionales del siglo XX y dos del siglo XXI, publicados además en dos países diferentes para que el enfoque sea doble, es decir temporal y espacial. Hemos decidido centrarnos en dos países, uno ubicado en Norteamérica (México) y otro en el Cono Sur (Argentina). Nuestra primera elección casi es obvia ya que la Ciudad de México fue la cuna del muralismo, que nació en 1921 tras el primer encargo oficial del gobierno, y sigue siendo hoy la “ciudad decana del mural”<sup>3</sup> a escala mundial. Sin embargo, puede resultar más sorprendente poner en perspectiva la producción mexicana con la argentina, así que vamos a justificar más detalladamente esta decisión. Argentina fue el primer país del continente (fuera de Estados Unidos) que vio exportado a su territorio el movimiento muralístico tras el exilio de David Alfaro Siqueiros —uno de los “tres grandes” muralistas mexicanos junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco— a Buenos Aires en 1933.<sup>4</sup> Fue este terreno fértil el que les permitió a los argentinos desarrollar un muralismo nacional que culminó con la creación del Grupo Espartaco en 1959, liderado por Ricardo Carpani.<sup>5</sup> Aún en la actualidad, Argentina es uno de los países latinoamericanos en los que el arte mural está más desarrollado, tanto por la cantidad de obras pintadas como por la capacidad de los artistas de organizar y estructurar el movimiento de forma autogestionada. Existen numerosos colectivos a escala local (Movimiento Formoseño de Muralistas) y nacional (Agrupación de Mujeres Muralistas Argentinas) que fortalecen una importante red de muralistas argentinos en el país y en el mundo. También, es la única nación que cuenta con una formación de muralismo y arte público que otorga un diploma en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, cuya cátedra es actualmente a cargo de la maestra Cristina Terzaghi. Por último, algunos muralistas argentinos han conseguido ocupar cargos en las instituciones

1. Cynthia Arvide, *Muros somos: Los nuevos muralistas mexicanos* (México: La Cifra Editorial, 2017), p.13.

2. La experiencia del Congreso se prolongó, a lo largo del año 2021, con un ciclo de conferencias mensual titulado *El muralismo va: Rutas y perspectivas del muralismo actual*.

3. Jérôme Catz, *Street art: Le guide* (París: Flammarion, 2015), 133.

4. Alicia Azuela de la Cueva, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros de Olvera Street a Río de la Plata”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35 (2008): 109-144.

5. Jacobo Fiterman y Alberto Giudici, *El Grupo Espartaco* (Buenos Aires: Fundación Alon, 2016); Eduardo Bute Sánchez de Hoyos, *El movimiento Espartaco: Vanguardia, arte y política* (Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, 2013).

6. También se publicó el manifiesto en la revista *El machete*.

7. Colectivo formado en 2006 y coordinado por Leopoldo Hernández Castellanos.

8. Colectivo argentino que reúne, desde 2010, a los muralistas Gerardo Cianciolo, Leo Casagerone, Eva Maissa, Tatiana Laurent, Demian Medina, Vanesa Chávez, Mariano Nieto y Diego Candía.

9. David Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”. *El machete* 7 (1924): 1-3; Grupo Espartaco, “Por un arte revolucionario”. *Política* 2 (1958): 10-11; Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”, *Diarioimagen.net*, 8 de febrero de 2021, <https://www.diarioimagen.net/?p=495616>; Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”, Facebook, agosto de 2020, [https://m.facebook.com/nt/screen/?params=%7B%22note\\_id%22%3A384881442680008%7D&path=%2Fnotes%2Fnote%2F&refsrc=deprecatad&\\_rdr](https://m.facebook.com/nt/screen/?params=%7B%22note_id%22%3A384881442680008%7D&path=%2Fnotes%2Fnote%2F&refsrc=deprecatad&_rdr).

Cabe señalar que existen, tanto en México como en Argentina, varios manifiestos contemporáneos, así que hemos seleccionado los textos redactados por estos dos colectivos de gran influencia artística, fundados además por pioneros del muralismo actual, Leopoldo Hernández Castellanos para el MMM y Gerardo Cianciolo —que fue alumno de Ricardo Carpani— para el Colectivo Carpani.

10. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (París: Questions Théoriques, 2013).

11. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* (París: Les Éditions de Minuit, 1989).

12. Alberto Híjar Serrano, *La praxis estética: Dimensión estética libertaria* (Ciudad de México: INBAL, 2016).

13. Ana Longoni, “Vanguardia y revolución: Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los 60-70” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2005); Ana Longoni, “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década”. *Voces en el fénix* 1 (2010): 90-93.

14. Paul Ardenne, *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation* (París: Flammarion, 2002).

15. Viviana Pérez, *El mural como género discursivo: Una propuesta desde la gestión cultural* (La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2018).

16. Matías David López, “Cambio de piel: Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2017).

para hacer oír las demandas de la comunidad artística, tal como Rubén Marcelo Minutoli, que ahora es coordinador general de muralismo dentro del Ministerio de Cultura, o Ángeles Croveto, quien es secretaria de la Unión Nacional de Artistas Visuales.

Así pues, nos proponemos analizar el primer manifiesto mexicano, escrito en 1923 por el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y publicado en 1924 en el número 7 de la revista *El machete*; el manifiesto argentino “Por un arte revolucionario” del Grupo Espartaco, escrito en 1958 y publicado en el segundo número de la revista *Política*;<sup>6</sup> y dos manifiestos contemporáneos redactados por el MMM<sup>7</sup> y el Colectivo Carpani,<sup>8</sup> respectivamente difundidos a través de las redes sociales el 4 de abril de 2021 y el 14 de agosto de 2020.<sup>9</sup>

Para llevar a cabo este estudio comparativo, hemos realizado un análisis semántico y político de los textos, que también hemos puesto en perspectiva con algunas de las composiciones pintadas en los últimos cien años, así como las declaraciones de muralistas recogidas durante entrevistas personales y encuentros científicos. Por último, es evidente que también nos hemos basado en el trabajo de varios investigadores, historiadores del arte, sociólogos y filósofos que se han interesado por los proyectos estéticos que van desde la vanguardia (Peter Bürger,<sup>10</sup> Nathalie Heinich,<sup>11</sup> Alberto Híjar Serrano,<sup>12</sup> Ana Longoni<sup>13</sup>) hasta el activismo artístico contemporáneo (Paul Ardenne,<sup>14</sup> Viviana Pérez,<sup>15</sup> Matías David López,<sup>16</sup> Verónica Capasso<sup>17</sup>) y que nos ayudarán a contestar esta pregunta liminar: ¿Cuáles son las rupturas y continuidades que observamos entre los cuatro manifiestos seleccionados y qué revelan sobre la evolución del muralismo a lo largo de los últimos cien años?

## ARTE POPULAR Y DECADENCIA DE LA CULTURA DOMINANTE

Al leer el manifiesto mexicano de 1923, inmediatamente notamos un discurso maniqueo basado en la dicotomía pueblo/burguesía. La propia construcción sintáctica del texto genera un ritmo binario (“*De un lado [...] del otro lado*”; “*Del lado de ellos, los explotadores del pueblo [...], del nuestro*”), que pone de relieve un conflicto de clases heredado de la Revolución de 1910-1920. Así pues, el orden tradicional de la pirámide social está invertido con un discurso que glorifica al proletariado al mismo tiempo que diaboliza a los burgueses, las élites sociales y culturales del país. Basta ya con identificar el vocabulario que los firmantes del manifiesto emplean para nombrar a esta clase media alta; el tono es despreciativo y hasta vulgar en ciertas ocasiones (“prostitutas y zánganos”; “los claudicadores”; “las sanguijuelas burguesas”). Para retomar las propias palabras de los muralistas mexicanos, la burguesía era el “enemigo común” corrupto (“venden la sangre de los soldados del pueblo”; “jefes militares políticos vendidos a la

burguesía<sup>18</sup>) que había que eliminar para lograr el proyecto revolucionario y la emancipación popular.

Ahora bien, si nos atrevemos a ensanchar nuestro marco geográfico, tomando en cuenta además el hecho de que los artistas circulaban entre el Viejo y el Nuevo Mundo,<sup>19</sup> nos enteramos de que esa polarización de la sociedad, marcada por el rechazo del pensamiento burgués, es un legado de la vanguardia europea —en particular de Dada, cuyo primer manifiesto fue leído públicamente en Zúrich por Hugo Ball en 1916— y cuyos principios fueron:

sostener la singularidad artística, definida contra la burguesía; compensar el elitismo constitutivo de la autonomización del arte; y contrarrestar la pérdida del vínculo social efectivo por la alianza —aunque fuera ampliamente soñada— con un pueblo fuertemente idealizado. Así, a lo largo del siglo XX, la utopía artístico-política de la vanguardia avanzó en busca de la sociedad perdida. Sus logros, escasos y efímeros, se verán obviamente respaldados por el contexto excepcionalmente favorable que constituyó la revolución soviética y sus secuelas, con el movimiento supremacista en la pintura, encarnado por André Breton —contexto cuyos ecos pueden encontrarse en el pos-1968.<sup>20</sup>

Terminada la Primera Guerra Mundial los jóvenes artistas (pintores, escritores, dibujantes, directores de cine) como Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia o Hannah Höch desearon efectivamente hacer *tabula rasa* de la sociedad capitalista moderna y del colonialismo burgués, responsables, según ellos, de los horrores causados en aquella época por el ser humano. Exploraron nuevas formas de expresión tal como el happening, la performance, el collage, la distorsión, recurriendo también al absurdo y la provocación, con fin de poner en tela de juicio la lógica del modelo social, político y cultural vigente. Afiliado a la izquierda radical, el movimiento Dada<sup>21</sup> tomó además un giro deliberadamente ideológico, sobre todo a partir de la Revolución alemana de 1918 —insurrección liderada por la Liga Espartaquista, un movimiento de tendencia comunista-socialista-marxista que inspiró más tarde su nombre al Grupo Espartaco—, de la misma manera que el muralismo mexicano fue de clara orientación marxista. Por cierto, los artistas apoyaron explícitamente, en el manifiesto de 1923, la candidatura “del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba [...] el mejoramiento de las clases productoras.”<sup>22</sup>

Oponerse al arte burgués decadente significaba entonces repudiar el individualismo, el hermetismo y el carácter contrarrevolucionario de los gustos dominantes (“haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de perturbación individualista”). Mientras el simbolismo francés y el impresionismo

17. Verónica Capasso, “Lo político en el arte: Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière”. *Estudios filosóficos* 58 (2018): 215-235; Verónica Capasso, “Arte después de la inundación: La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2018).

18. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, p.1.

19. Rivera por ejemplo conoció al cubista Pablo Picasso en 1914 durante una estancia en París y, en 1938, al surrealista André Breton que permaneció algún tiempo en México.

20. Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique* (París: Gallimard, 2005), 310.

21. Emmanuelle L'Écotais, *L'esprit Dada* (París: Assouline, 1999).

22. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 2.

estaban de moda, buscaron alejarse de la pintura de caballete (“Repudiamos la pintura llamada de caballete”) y de las exposiciones privadas prefiriendo un arte público de gran envergadura (“exaltamos las manifestaciones de arte monumental”<sup>23</sup>), un criterio que también reivindicaron los argentinos (“expresión monumental y pública”<sup>24</sup>) pero que, sin embargo, no mencionan los muralistas contemporáneos. La cuestión de la dimensión efectivamente nunca es planteada y la producción actual demuestra la poca importancia que se le da al tamaño de las obras. Puede ir desde una superficie mural de 149,59 metros cuadrados, como es el caso de la composición más grande del mundo pintada en Posadas (provincia de Misiones, Argentina) en 2019 por un colectivo de cien artistas argentinos e internacionales, hasta una intervención de unos pocos metros de altura en una valla publicitaria. En una de sus conferencias, el muralista mexicano Leopoldo Castellanos incluso declaró: “Nosotros podemos hacer murales con un poco de cemento, con un palito, con lo que uno tenga al alcance y en el soporte que tenga que hacerlo. No tiene que ser un muro”.<sup>25</sup> Se trata de una verdadera evolución con respecto al siglo pasado. La palabra “mural” alude, para los artistas de hoy, más a un proyecto estético-ético que a un soporte determinado. De hecho, es habitual ver murales efímeros pintados en el suelo, paneles o telas durante reuniones callejeras o manifestaciones populares.

Del mismo modo, aunque los primeros muralistas reivindicaron, de manera ineludible, la creación de un arte popular desprovisto de cualquier discriminación social y económica,<sup>26</sup> tenemos que recalcar que la mayoría de las obras del siglo XX se pintaron en espacios interiores. Los primeros murales los creó efectivamente el Dr. Atl<sup>27</sup> en 1921 en espacios cerrados<sup>28</sup> puesto que los materiales utilizados en aquel entonces no eran lo suficientemente resistentes para exponerse al aire libre. Parece que fue Siqueiros quien pintó el primer mural exterior en Los Ángeles y José Clemente Orozco en el suelo mexicano con la *Alegoría nacional* que orna una de las paredes de la Escuela Nacional de Maestros. Ahora bien, el MMM insiste, al contrario, en la necesidad de pintar en la calle, buscando “una total unificación del artista con la realidad de su medio”, mientras que el Colectivo Carpani escribe: “Las paredes son la imprenta de los pueblos, el lienzo de los espacios públicos, en interacción con el entorno barrial o con la comunidad en la que se encuentra el mural”.<sup>29</sup> El muralista efectivamente explora y reinterpreta las ciudades, creando un “arte contextual”<sup>30</sup> conectado con el espacio arquitectónico, urbano y social en el que transitan los ciudadanos. Este rechazo de los espacios cerrados probablemente tiene que ver con el hecho de que, aunque se nutren de la tradición continental iniciada por los mexicanos, los artistas contemporáneos son testigos del florecimiento de una serie de prácticas urbanas internacionales basadas en la confrontación del artista con el espacio urbano,<sup>31</sup> con las que se busca cuestionar la cultura dominante que invade las ciudades<sup>32</sup>

23. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 2. Los murales fueron pintados, por ejemplo, en la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Nacional y la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.

24. Grupo Espartaco, “Por un arte”, 4.

25. Intervención de Leopoldo Castellanos el 30 de marzo de 2021 en el marco del Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano. Ver también su tesis doctoral: Leopoldo Hernández Castellanos, “El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

26. Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la pratique culturelle”, en *L'Amour de l'art: Les musées et leur public* (París: Les Éditions de Minuit, 1966), 33-66.

27. Xavier Moysés, “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea”. *Boletín de monumentos históricos* 4 (1980): 71-88.

28. El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de México por ejemplo.

29. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”; Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”.

30. Ardenne, *Un art contextuel*.

31. Manuel Delgado, “Artivismo y pospolítica: Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns-e* 18 (2013): 68-80.

32. Félix Suazo, “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”. *Curare* 16 (2000): 6-12.

(signos publicitarios, comerciales, símbolos políticos e institucionales) con una estética *underground* que se aleja, además, del mercado del arte.<sup>33</sup> Es el caso, por ejemplo, del grafiti norteamericano de los años 60 que se reapropiaron la comunidad punk mexicana y los chavos banda, en particular en Tijuana, Neza e Itzapalapa, o el estencil que conoció una explosión en Buenos Aires con la crisis de 2001<sup>34</sup> gracias a colectivos como Malatesta o Vómito Attack.

Si nos adentramos ahora más detalladamente en el manifiesto argentino de 1958, nos damos cuenta de que la promoción de un arte público<sup>35</sup> liberado de todo colonialismo cultural también la reivindicó el Grupo Espartaco en condiciones similares (“De la pintura de caballete como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte”<sup>36</sup>). Sin embargo, es interesante observar que los artistas argentinos nunca recurrieron a la palabra “burguesía”, privilegiando en cambio el término “oligarquía” (“La oligarquía, agente y aliada del imperialismo, controla directa o indirectamente los principales resortes de nuestra cultura”<sup>37</sup>), un concepto que nació en la Grecia antigua y cuyas raíces etimológicas “*oligo*” (pocos) y “*arke*” (gobernar) nos llevan a entenderlo como un gobierno que otorga el poder a una minoría de individuos. De igual forma que la burguesía que constituía la clase dominante en México, la oligarquía pertenecía a los estratos altos de la sociedad; no obstante, se distinguía por detener el poder político e incluir, por consiguiente, a los dirigentes del país, mientras que la burguesía era una clase acomodada que dominaba esencialmente las esferas social y cultural. Con esta distinción, observamos una primera ruptura entre el muralismo mexicano y el argentino, que tiene que ver con la oficialidad del movimiento. Cabe recordar que, en México, el muralismo emanó del ámbito ministerial. En 1921 el primer Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, había armado un proyecto cultural basado en la capacidad del arte público y monumental para cumplir con los desafíos de la empresa educadora. Después de diez años de guerra civil el gobierno quiso efectivamente, por un lado, fortalecer el sentimiento de pertenencia a la Nación y, por otro lado, resolver el problema de analfabetismo que había pasado a ser, en aquel momento, una de las preocupaciones mayores del país.<sup>38</sup> Fue en este contexto que Vasconcelos encargó el primer mural, titulado *El árbol de la vida*, a Roberto Montenegro, considerando el arte público como una herramienta pedagógica y accesible a todos. Al contrario, el muralismo argentino de los años 60 nunca consiguió un apoyo estatal. A modo de anécdota, David Alfaro Siqueiros nunca logró obtener autorizaciones del gobierno argentino para pintar paredes de la Capital Federal en 1933. Fue Natalio Botana quien le ofreció una superficie de 123 metros cuadrados en el sótano de su quinta particular en Don Torcuato para que pudiera pintar, junto al Equipo Poligráfico, el mural *Ejercicio plástico*.<sup>39</sup> En las décadas de 1960 y 70 el muralismo argentino se desarrolló a continuación en los espacios universitarios,

33. Hans Cova, *Art et politique: Les aléas d'un projet esthétique* (Paris: L'Harmattan, 2005).

34. Andrea Giunta, *Poscrisis: Arte argentino después de 2001* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

35. Entendemos el arte público en el sentido en que lo define el muralista argentino Marcelo Carpita: “Arte Público, a mi entender, es una expresión estética y cultural multidisciplinaria que se caracteriza por lograr una interacción solidaria entre el artista y la comunidad durante el desarrollo de la experiencia. A raíz de este vínculo la comunidad resignifica la obra y revaloriza la ‘actitud’ del artista por sobre el objeto producido”. Marcelo Carpita, “Muralismo en América, actitud y revolución a través de la solidaridad. 20 años de arte público en Argentina. Visiones de una actitud. Revolución a través de la solidaridad”. *Memorias*, n° especial (2012): 435-445 [¿número de página del que es tomada la cita?].

36. Grupo Espartaco, “Por un arte revolucionario”, 4.

37. Grupo Espartaco, “Por un arte revolucionario”, 1.

38. La tasa de analfabetismo alcanzaba un 66,1% a nivel nacional según las “Estadísticas Históricas de México” del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. “El analfabetismo en México 1895 al año 2000”, INEP, 29 de julio de 2021, <http://www.inep.org/biblioteca/17-mexico-social/4-el-analfabetismo-en-mexico-1895-al-ano-2000>.

39. Daniel Gastón Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina: La historia de Ejercicio plástico* (Buenos Aires: Daniel Schávelzon Ediciones, 2010).

culturales y sindicales, como fue el caso del famoso *1° de Mayo* pintado en 1964 por Ricardo Carpani en el *hall* de entrada del Sindicato de Obreros del Vestido de Tucumán y que solo pasó a formar parte del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires con la Ley 1227 sancionada en 2010 y promulgada en 2011. Si retomamos la categorización propuesta por Ana Longoni,<sup>40</sup> en Argentina el muralismo no fue “institucional” sino “militante”, lo cual supone un marco de producción, difusión y conservación muy distinto. Los artistas no respondieron a encargos oficiales sino que pintaron los muros desde una posición militante, poniendo en tela de juicio el orden político establecido.<sup>41</sup>

Ahora bien, aunque el contexto político-cultural es diferente en el México de los 20 y la Argentina de los 60, tanto la burguesía como la oligarquía aparecen en los manifiestos como los verdugos del pueblo. Presentan además características similares, como su tendencia a entretener el eurocentrismo heredado de la colonia o el neocolonialismo estadounidense (“una mentalidad extranjerizante, despreciativa de todo lo genuinamente nacional”; “La oligarquía, agente y aliada del imperialismo, controla directa o indirectamente los principales resortes de nuestra cultura”<sup>42</sup>). Los mexicanos criticaron este cosmopolitismo de la clase burguesa con un tono paródico (“el reinado de lo ‘pintoresco’, del Kewpie norteamericano y la implantación oficial de ‘l’amore è come lo zuccherò’”) que volvemos a encontrar en las composiciones. En el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-1948), pintado por Diego Rivera, aparece por ejemplo, en primer plano, una Catrina, un esqueleto femenino que lleva un gran sombrero de estilo francés con atuendos lujosos. Esta iconografía Rivera la retomó de José Guadalupe Posada y su famoso grabado *La calavera garbancera*, una representación satírica de los mexicanos que imitaban la cultura europea, negando sus orígenes indígenas y considerándose por encima de las clases populares. A través del humor negro Posada quiso representar la igualdad de los seres humanos ante la muerte.

Si bien hemos demostrado que la burguesía y la oligarquía sufren un retrato peyorativo, el pueblo es por su parte objeto de una descripción gradual que va de la glorificación a la divinización (“trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo”<sup>43</sup>). Observamos cómo se hilaba una metáfora carnal en el manifiesto mexicano de 1923 que define a los obreros, campesinos e indios por su corporeidad y, por consiguiente, su fuerza de trabajo (“la sangre de los soldados del pueblo”, “mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno”, “se te rajan las carnes de frío”, “la tierra que laboras”<sup>44</sup>). El tierno tuteo al que recurren los muralistas (“tú, obrero del campo”, “tú, soldado indio”<sup>45</sup>) también contribuye a ensanchar la brecha que separa a las dos clases sociales y condiciona la interpretación ideológica del texto. Los muralistas no se dirigen a la burguesía sino a los hombres revolucionarios que el gobierno busca

40. Ana Longoni, “Muralisme militant”. *Cultures & conflits* 1, no. 1 (2015): 169-186.

41. Los años 60 fueron marcados por un contexto de agitación social liderado por los obreros, los desocupados y los estudiantes: en 1963, la comisión directiva de la Confederación General del Trabajo (CGT) había convocado un plan de lucha que se materializó con una semana de protesta y un paro general de los trabajadores por todo el país; en 1968 empezó el movimiento “Tucumán Arde” en respuesta al cierre de las refinерías de azúcar en el noroeste que había provocado un alto desempleo (ver Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”* (Buenos Aires: Eudeba, 2010 [2002]); Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 [2001]). En 1969 tuvo lugar el Cordobazo, un sublevamiento popular que contribuyó al derrocamiento de la junta militar del general Juan Carlos Onganía cuatro años más tarde.

42. Grupo Espartaco, “Por un arte revolucionario”, 1.

43. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 2.

44. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 1.

45. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 1.

46. Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto”, 2.

educar a través de un proyecto político y didáctico (“una finalidad de [...] educación”<sup>46</sup>), un criterio también reivindicado por los argentinos en 1958 (“el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras en realización”<sup>47</sup>).

Después de habernos fijado en los manifiestos del siglo XX, nos podemos preguntar contra quién se alzan los muralistas contemporáneos. Si comparamos los textos del MMM y del Colectivo Carpani, identificamos un nuevo “enemigo común”, menos personificado y denominado “capitalismo” o “neoliberalismo” (“expresamos nuestro repudio a las formas implantadas por las corrientes neoliberales del sistema capitalista, que desvirtúan la esencia del arte y la cultura con nuevas formas de imperialismo cultural”; “los vicios [...] vinculados al capitalismo financiero, al modelo neoliberal y a los modelos oligarcas agroexportadores y extractivistas”<sup>48</sup>). Los artistas no expresan una posición política clara, como lo pudieron hacer sus predecesores marxistas y peronistas, en tanto no se afilian a un partido político ni apoyan a un gobierno en particular, pero asociamos, a pesar de todo, fácilmente sus reivindicaciones con las ideas de izquierda. De esta manera, podríamos decir que son más bien ciudadanos altermundistas testigos de la transformación de las sociedades occidentales en las que la globalización ha colocado al capital económico por encima de los demás poderes.

## **REVOLUCIONARIO, MILITANTE, TRABAJADOR CULTURAL: ¿CUÁL ES EL ESTATUTO DEL MURALISTA?**

Aunque los muralistas contemporáneos ya no identifican en sus manifiestos al arte burgués u oligárquico como fuente de decadencia cultural, el núcleo del proyecto artístico parece, al fin y al cabo, ser idéntico: crear un arte vinculado con la vida pública y la praxis vital, es decir: una estética que rechaza la autonomía del arte a favor de una producción militante. La pérdida de la dimensión revolucionaria y política del muralismo fue precisamente lo que había provocado el declive del primer muralismo mexicano y riñas entre los propios artistas.<sup>49</sup>

En 1940, el muralismo mexicano —Siqueiros, Rivera y Orozco— había producido ya la parte medular de su obra y empezaba a perder terreno frente a otras manifestaciones pictóricas de carácter marcadamente vanguardista. Ya para entonces, pero sobre todo durante el sexenio de Miguel Alemán, el muralismo había perdido toda la fuerza de su retórica, que el Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios proponía.<sup>50</sup>

La presencia exacerbada del Estado en el encargo de obras efectivamente hizo que desaparecieran progresivamente los contenidos relacionados con la

47. Grupo Espartaco, “Por un arte”, 4.

48. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”; Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”.

49. Sara Mariana Benítez Sierra, “La gran controversia Rivera-Siqueiros”. *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI* 4 (2019): 54-65.

50. Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo, 1947-1968* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 18.

ideología comunista y la identidad de las comunidades indígenas. Siqueiros, quien fue probablemente el más comprometido de los muralistas mexicanos, tuvo además que exiliarse en Estados Unidos, Uruguay y Argentina para continuar su activismo político y artístico, lo que tampoco impidió que fuera detenido, encarcelado y expulsado del Partido Comunista. De la misma manera, los muralistas mexicanos actuales demuestran que la recuperación del arte por las élites económicas da lugar a un arte vaciado de su contenido militante y, así, a producciones decorativas (“han tratado de resignificarlo estética y conceptualmente para convertirlo, sin éxito tampoco, en un arte para decorar edificios”<sup>51</sup>). Desde hace algunos años observamos, tanto en México como en Argentina, un aumento de los encargos de murales por parte de tiendas, restaurantes o empresas que utilizan el mural como una herramienta de *marketing*. Por su tamaño, su ubicación en el espacio público y el bajo coste comparado con una valla publicitaria, resulta ser un medio visual eficaz para promocionar un producto o una marca. Algunas multinacionales lo entendieron y no dudan en contratar a muralistas para que reproduzcan imágenes pensadas por las agencias de comunicación. Es por ejemplo el caso de la marca de cerveza Brahma, que le encargó una obra al muralista Pablo Ruarte en 2019, en Haedo, para aumentar las ventas de la bebida. Por cierto, el muralista mexicano Ariosto Otero propone una reflexión terminológica interesante acerca del auge de este arte comercial y decorativo al explicar:

Hay que distinguir que una cosa es el muralismo y otra el paredismo [...]. [H]ay que tener cuidado con el muralismo “decorativo” [...] porque esto no aporta mucho. Se decoran muros, paredes, se usan técnicas, pero no hay un compromiso como debe ser el compromiso del muralista para que esa obra tenga una narrativa y esa narrativa se convierte en didáctica y esa didáctica se convierte en épica y esa épica se convierte en lucha social.<sup>52</sup>

Según él, la *pared* pasa a ser un *muro* cuando se pinta en ella una obra con un alcance social que dialoga con su entorno y que lleva al espectador a reflexionar sobre su propia realidad. Ahora bien, partiendo del postulado de que el sistema capitalista pervierte el proyecto muralístico al someter el arte a la ley del mercado, nos podemos preguntar por qué los muralistas reivindican, al mismo tiempo, un reconocimiento de su arte como trabajo que merece ser remunerado. Es una cuestión que parece haber atravesado los siglos: ya en la época clásica el trabajo manual del artesano solía oponerse al ocio intelectual del artista. Mientras que el primero respondía a una demanda, al producir objetos con una finalidad útil, el segundo creaba una obra original que apelaba al *aisthetikos*, o sea la sensibilidad del ser humano. El mismo Siqueiros había dado su punto de vista acerca de esta distinción que parece ser anticuada y que es sin embargo de candente actualidad:

51. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

52. Conferencia de Ariosto Otero del 4 de abril de 2021, pronunciada en el marco del Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano. <https://www.youtube.com/watch?v=6WEj1cuIAtg>

Sostengo que la pintura y la escultura son a la vez oficios y profesiones, lo que da a estas palabras el significado que comúnmente les atribuimos. Son artesanías porque se hacen con las manos y están sujetas a las leyes materiales establecidas por la experiencia. Son profesiones porque requieren conocimientos objetivos de carácter científico.<sup>53</sup>

Como ya lo recordamos, los “tres grandes”, tanto como algunos otros (Jean Charlot, Xavier Guerrero, Rufino Tamayo), fueron contratados por el Estado mexicano, lo cual significaba que recibían una remuneración y se beneficiaban de un reconocimiento institucional de su práctica con una política cultural que promovía, visibilizaba y protegía la producción. En el caso de la Argentina la situación fue diferente, puesto que los muralistas no trabajaron para el Estado, aunque vivían de sus actividades artísticas adicionales. Pero son los muralistas latinoamericanos de la nueva generación los que han convertido el reconocimiento del arte mural como trabajo en una de las preocupaciones principales del movimiento. Es una cuestión que a menudo surge en los debates, como lo demuestran los manifiestos pero también el temario de las conferencias, congresos y encuentros sobre el muralismo. El salvadoreño Isaías Matta, por ejemplo, declaró durante el Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano:

no existen leyes de protección, discusión y promoción a la obra pública [...] pues no somos considerados trabajadores del arte y la cultura; sin embargo los gobiernos han suscrito convenios internacionales como la Convención Sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, la Hoja de Ruta para la Educación Artística de la UNESCO, los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) adoptados en septiembre de 2015 por las Naciones Unidas.<sup>54</sup>

Retomando los argumentos de Siqueiros, los muralistas contemporáneos reivindican también la dimensión técnica y física de su arte, comparable a la actividad de un albañil, lo que implica cierto coste por la obtención de los materiales (pintura, pinceles, rodillos, andamios, plataforma aérea, hormigonera, equipos de protección) y la mano de obra. A propósito, la primera línea del manifiesto del Colectivo Carpani dice: “nos reconocemos como trabajadores y trabajadoras del muralismo y el arte público”.<sup>55</sup> Los mexicanos también utilizan la palabra “trabajo” para aludir a su producción (“Continuaremos construyendo nuestro trabajo desde un arte con el pueblo, desde el pueblo y para el pueblo”<sup>56</sup>), afirmando que el reconocimiento del muralista como obrero o trabajador cultural no es incompatible con su compromiso político. Es legítimo, sin embargo, preguntarse si el muralista remunerado por una municipalidad, una escuela o

53. David Alfaro Siqueiros, *L'Art et la révolution: Réflexions à partir du muralisme mexicain* (Paris: Éditions Sociales, 1973), 29.

54. Congreso Internacional 100 de muralismo mexicano. <https://www.youtube.com/watch?v=dWCiYwvr-0>

55. Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”.

56. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

cualquier organismo público o privado logra preservar su libertad de expresión y su ética de la misma manera que un artista independiente. La muralista argentina China del Río compartió su opinión acerca de esta paradoja en las redes sociales al declarar:

Lxs artistas comemos pintura [...]. Profesionalizar el arte no es venderse al sistema, no es capitalizar la vida. Hacer de tu quehacer tu sostén es poder seguir haciéndolo y no tener que dejarlo de lado porque la energía se va en otro trabajo. La educación es fácil, si lxs artistas no cobramos, nos vemos obligadxs a laburar de otra cosa. Y laburar de otra cosa implica, la mayoría de las veces, que en la falta de tiempo y el desgaste no haya espacio a la tarea creativa. Y entonces ahí, si no somos nosotrxs, el pueblo, el que hace arte, ¿quiénes son lxs que sí lo hacen?<sup>57</sup>

Si examinamos ahora la producción actual vemos diferentes experiencias. Es posible que haya colaboraciones efectivas en las que el comanditario le deja una total libertad de expresión al artista, asegurándole al mismo tiempo un salario digno pero también un marco normativo de seguridad (cobertura en caso de accidente, material de protección necesario) como lo demanda cualquier oficio.<sup>58</sup> No obstante, a veces la frontera entre arte militante y arte decorativo es más escasa y numerosos son los artistas-activistas que prefieren organizarse bajo una forma autogestionada, colaborando por ejemplo con sindicatos o asociaciones, o incluso contando con la solidaridad de la comunidad barrial para financiar por lo menos el material necesario para la realización de una obra que después formará parte del patrimonio local.

### CREAR UN “ARTE NACIONAL”: DE LO LOCAL A LO GLOBAL

Uno de los objetivos mayores que se desprende de los manifiestos del siglo XX fue la creación de un arte nacional, liberado de todo colonialismo cultural y relacionado con la realidad del pueblo. Tanto en el documento mexicano como en el argentino se menciona la palabra “nacional”, pero esta parece adquirir un sentido diferente según las épocas. En el manifiesto de 1923 es evidente que el término se refiere al espacio geográfico del país (“el arte del pueblo de México”<sup>59</sup>), dado el contexto en el que surgió el movimiento artístico (después de la Revolución los artistas tenían que fortalecer la identidad común, como lo vimos anteriormente). En el caso de la Argentina, identificamos una primera evolución del término que parece utilizarse más bien en el sentido de “continental”, es decir: “latinoamericano” (“El problema del surgimiento de un arte nacional en nuestro país, determina el verdadero alcance que debe tener para nosotros el término ‘nacional’.

57. China Del Río, “Lxs artistas comemos pintura”, *Instagram*, 30 de julio de 2021, <https://www.instagram.com/p/B7kG5iXguPI/>.

58. Después de haber sufrido dos accidentes en 2013 y 2014 Marila Tarabay y Alejandra Zeme cambiaron el nombre de su colectivo Nereidas por Nereidas R, “R” siendo la primera letra de la palabra “revancha”. Desde entonces reivindican un reconocimiento del artista como trabajador para que, por lo menos cuando pinte en el marco de un proyecto municipal o institucional, se le otorgue un seguro, cascos y arnés.

59. Alfaro Siqueiros *et al.*, “Manifiesto”, 2.

Unidad geográfica, idiomática y racial; historia común, problemas comunes y una solución de esos problemas que solo será factible mediante una acción conjunta, hacen de Latinoamérica una unidad nacional perfectamente definida<sup>60</sup>). Ricardo Carpani también explicó esta ampliación semántica del término en su libro *Arte y revolución en América Latina*:

Puede decirse entonces que el arte es, al mismo tiempo, expresión individual, nacional y universal. Individual, porque surge como resultado de una necesidad creativa personal. Nacional, porque el individuo es producto de su sociedad, es decir, de su Nación. Universal, ya que los problemas fundamentales del hombre son universales.<sup>61</sup>

El hecho de que los argentinos consideren el muralismo en un ámbito continental, a diferencia de los mexicanos que solo mencionaban una escala local, probablemente se explica porque el movimiento había echado raíces en el país tras una circulación de artistas (en particular Siqueiros), obras e ideas. Tampoco hay que olvidar que en las décadas de 1960 y 70 el proyecto muralístico empezaba a extenderse en otras partes de América Latina como Chile, Perú y Nicaragua. La voluntad de crear un arte continental que reconoce las similitudes históricas, geográficas, culturales y lingüísticas que comparten las naciones latinoamericanas está vinculada, por otro lado, con el pensamiento de Rodolfo Kusch, al que muchos de los muralistas argentinos actuales se afilian. El filósofo propuso una teoría de la “estética de lo americano”<sup>62</sup> basada en la idea de que la colonización fue acompañada de una negación asimilada de los modos de vida, pensamientos y creencias de las comunidades indígenas. Según él, el “pensamiento causal”,<sup>63</sup> que se refiere al modo de vida europeo racional, analítico y abstracto, causó el olvido del “pensamiento seminal”, impregnado de lo indígena y popular, o sea un modo de vida comunitario en el que la existencia es intrínseca al ciclo de la naturaleza. Así pues, al afirmar que nuestra manera de pensar el espacio-tiempo es reflejada en las artes, recalcó la necesidad de construir un arte americano que recupere las culturas autóctonas, algo que también precisa el MMM (“Por el derecho al arte y la cultura de los pueblos originarios y comunidades indígenas”<sup>64</sup>).

En el manifiesto argentino de 2020 ese vaivén entre lo local y lo global figura aún más claramente con la reivindicación de “una estética con identidad nacional y latinoamericana”.<sup>65</sup> La conjunción establece una relación de complementariedad entre la nación y el continente. Como prueba de esto, los artistas no dejan de viajar para participar en eventos o encuentros de muralismo latinoamericanos al mismo tiempo que acogen residencias de artistas internacionales en su propio país. En tiempos de pandemia notamos que el espacio virtual favoreció

60. Grupo Espartaco, “Por un arte”, 2.

61. Ricardo Carpani, *Arte y revolución en América Latina* (Buenos Aires: Ediciones de la Izquierda Nacional, 1961), 14.

62. Rodolfo Kusch, *Anotaciones para una estética de lo americano* (Buenos Aires: Revista Comentario, 1955).

63. Rodolfo Kusch, “El pensamiento indígena y popular en América”, en *Obras completas II* (Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000), 255-546.

64. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

65. Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”.

esos intercambios transnacionales con, por ejemplo, la organización del Primer Encuentro Virtual de Muralismo y Arte Público en 2020 o el Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano en 2021.

El manifiesto del MMM alude, por su lado, a la escala internacional, al recordar los orígenes del movimiento considerándolo el “parteaguas del arte nacional” que abrió “nuevas rutas del arte público en América Latina esencialmente y en muchos otros países”, antes de declarar más adelante: “Promovemos el respeto a la diversidad artística y cultural, conscientes del carácter multicultural de nuestra nación y de la diversidad de los pueblos del mundo [...]. Como muralistas no somos ajenos a los acontecimientos que se desarrollan más allá de nuestras fronteras [...]. Como creadores de imaginarios históricos, locales, nacionales o mundiales”.<sup>66</sup> De esta manera, el manifiesto mexicano de 2021 se inscribe claramente en una dinámica global. El muralismo contemporáneo aparece como la práctica de un activismo artístico mucho más amplio, representativo del compromiso de una generación que, a pesar de la distancia geográfica, se enfrenta con desafíos planetarios comunes.<sup>67</sup> A diferencia de sus predecesores, el MMM invita además a cada muralista, cualquiera sea su nacionalidad, a firmar el manifiesto. Existe, hoy, una voluntad de homogeneizar<sup>68</sup> y fortalecer el movimiento muralístico a gran escala —se proyecta la creación de una Internacional Muralista en 2023—, probablemente porque, por primera vez, el arte mural conoce un florecimiento simultáneo en la casi totalidad de los países del continente. Como lo estipula el manifiesto argentino del Colectivo Carpani, la llegada de Internet, a principios del nuevo milenio, ha desempeñado, por otro lado, un papel fundamental en el desarrollo de un movimiento transnacional (“Un arte moderno y actualizado, desde sus conceptos plásticos y tecnológicos, comprendiendo el lugar que ocupan las redes sociales en Internet y entendiéndolo como otro espacio público y un territorio cultural en disputa constante por la creación de sentidos”<sup>69</sup>). Ello ha permitido la circulación de una multitud de prácticas urbanas y militantes que ha condicionado el eclecticismo del muralismo latinoamericano actual, nutrido de varias estéticas contemporáneas (el grafiti, el estencil, los happenings, las performances, las instalaciones). A pesar de todo, los muralistas concluyen su manifiesto reiterando su apego al proyecto artístico y político original: “Manifestamos, por último, que el muralismo sigue vigente y en esencia da continuidad al ideario de nuestros maestros y colegas que nos antecedieron a partir de 1921”.<sup>70</sup>

Es interesante detenernos en la primera parte de esta frase —“el muralismo sigue vigente”— que se hace eco al título del Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano, *El muralismo va*, y que supone que, para algunos, el movimiento se terminó con los “tres grandes”. Es por ejemplo lo que afirma el ensayista catalán Eduardo Subirats:

66. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

67. El manifiesto del MMM menciona por ejemplo el capitalismo creciente, el debate ecológico, las cuestiones de inclusión y las preocupaciones de género.

68. Esta homogeneización también se refleja en el análisis que proponemos. Si bien subrayamos algunas diferencias entre los primeros manifiestos mexicanos y argentinos, los textos del siglo XXI casi no contienen elementos divergentes sino más bien complementarios.

69. Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”.

70. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

El muralismo ha muerto. Vamos a decirlo así [...], nuestros queridos artistas hoy se dedican a trabajos que no tienen nada que ver con nuestra realidad, como si viviéramos en el paraíso de pequeñas becas estatales o exposiciones. Existe un desfase entre lo que ocurre en la parálisis intelectual y artística que se da en México, Estados Unidos o Europa.<sup>71</sup>

En la misma dirección, la crítica de arte argentina Raquel Tíbol sostiene:

A más de siete décadas de haber surgido la corriente pictórica del “Muralismo mexicano”, México no ha dado grandes exponentes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros [...]. Hoy hay jóvenes que se dicen continuadores del muralismo mexicano, para ser un continuador tendrían que tener la inhibición de Rivera, el temperamento expresionista de Clemente Orozco, el sentido experimental y profundo de Siqueiros y la capacidad creativa y vanguardista de Rufino Tamayo. A la fecha no conozco a ninguno de “estos” muralistas que se dicen continuadores del muralismo.<sup>72</sup>

La redacción de un manifiesto firmado por una comunidad de artistas internacionales pretende por consiguiente dejar una huella escrita de la existencia de una producción que, en cuanto a ella, es efímera. Es también una manera de inscribirse en un linaje, una tradición mucho más larga que la del muralismo, la de los manifiestos que dieron testimonio, a lo largo de los siglos, de los principios de una corriente o de un movimiento artístico. Es una garantía de legitimidad para una práctica que todavía hoy sufre censura, tiene dificultades para entrar en los libros de texto y los compendios de historia del arte, y no cuenta con el apoyo unánime de los críticos, como lo acabamos de observar.

## MUJERES MURALISTAS Y CONCIENCIA DE GÉNERO

En el imaginario colectivo patriarcal del siglo XX el muralismo se entendía como una labor física y peligrosa que solo el cuerpo y el espíritu masculino eran capaces de ejecutar. El panorama artístico y cultural estuvo por tanto dominado en gran parte por los hombres, mientras que las mujeres a menudo fueron relegadas a la condición de musas o ayudantes. A modo de ejemplo, la segunda esposa de Siqueiros, Blanca Luz Brum, todavía hoy es más conocida por haberle inspirado la sensualidad del personaje desnudo del *Ejercicio plástico* que por su compromiso político,<sup>73</sup> su actividad de periodista en la Secretaría de Trabajo y Previsión peronista o su obra como poeta, novelista y pintora. Rivera también solía rodearse de mujeres que actuaban o bien de modelos<sup>74</sup> para la realización de sus cuadros y murales, o bien de asistentes, como fue el caso de Rina Lazo, ahora considerada

71. “El muralismo ha muerto; hoy los artistas crean lejos de la realidad”, *Jornada.mx*, 29 de julio de 2021, <https://www.jornada.com.mx/2013/06/08/cultura/a03n1cul>.

72. “Lamentan decadencia de muralismo mexicano”, *El universal.mx*, 29 de julio de 2021, <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/456560.html>.

73. Se afilió al Partido Comunista peruano de José Carlos Mariátegui.

74. Trabajó, por ejemplo, con mujeres para su famosa serie de mujeres indígenas cargando alcatraces.

como una de las primeras mujeres muralistas latinoamericanas. Así pues, sería erróneo pensar que las mujeres del siglo pasado no dejaron ninguna producción mural en México o Argentina. Es lo que nos darían a pensar, sin embargo, los manifiestos de la época en los que no aparece mencionado ningún apellido femenino.<sup>75</sup> Gracias al trabajo de algunas investigadoras —podemos por ejemplo mencionar el libro de Dina Comisarenco titulado *Eclipse de siete lunas: Mujeres muralistas en México* y publicado en 2017— la obra femenina empieza a ser rehabilitada y se dan a conocer cada vez más nombres como los de María Izquierdo, Olga Costa o Aurora Reyes,<sup>76</sup> que participaron del proyecto revolucionario y emancipador del muralismo. Los artistas contemporáneos también insisten en la necesidad de rescatar este patrimonio (inter)nacional al invitar, durante el Congreso 100 Años del Muralismo Mexicano, a varios familiares de mujeres muralistas (Electa Arenal, Elena Huerta, Fanny Rabel) para que testimoniaran de su existencia y obra.

La preocupación por la inclusividad aparece en cambio como uno de los ítems centrales de los manifiestos actuales. El Colectivo Carpani recurre por ejemplo, a lo largo de su texto, a la escritura inclusiva (“trabajadores y trabajadoras”; “todas y todos”; “hombres y mujeres”) y se compromete claramente con las problemáticas de género (“nos adscribimos [...] a las políticas inclusivas, de recuperación de derechos e identidad de género; así como también a la lucha del movimiento nacional de mujeres”<sup>77</sup>). Por su parte, el MMM declara: “Seguiremos desarrollando un muralismo desde la inclusión y la conciencia de género”.<sup>78</sup> Esta es probablemente la evolución más importante que podemos observar en los últimos cien años: conseguir la equidad artística en el espacio público y los encuentros de muralismo para romper con la tradición de la “patriarcalización del sistema del arte”.<sup>79</sup> Aunque no existan encuestas oficiales —pues el arte mural contemporáneo no está regulado por las instituciones— Jean Paul Sören Olmedo Ruiz sostiene que “entre 1905 y 1969, se pintaron más de 1200 murales, y menos del 10% de ellos fueron pintados por mujeres”, mientras que la Agrupación de Mujeres Muralistas Argentinas (AMMurA) ha demostrado que el 90% de los murales que adornaron las paredes porteñas en 2018, y que fueron pintados en el marco de iniciativas municipales, son firmados por hombres.<sup>80</sup> La cuestión del género en el muralismo es entonces doble: tiene que ver, por un lado, con el contenido de las obras que es, desde hace poco tiempo, cada vez más feminista, y, por otro, con la visibilización y valorización del trabajo de las mujeres muralistas tanto del siglo pasado como de la actualidad.

## CONCLUSIONES

El manifiesto es un documento fundacional que, desde 1886,<sup>81</sup> les permite a los artistas y escritores comunicar un proyecto estético y político a sus

75. Tenemos que recordar, sin embargo, que el Grupo Espartaco contaba con la presencia de una mujer, Elena Diz.

76. Margarita Aguilar Urbán, “Los murales de Aurora Reyes: Una revisión general”. *Crónicas* 13 (2008): 32-44.

77. Colectivo Político Ricardo Carpani, “Manifiesto 2020”. Existen colectivos que se dedican a explorar esas problemáticas como la Asamblea de Muralistas Rosario que reúne a mujeres y a personas LGBTQ+ o las organizaciones platenses TRAMO (Trabajadorxs Muralistas Organizadxs) y Awkache.

78. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

79. Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (México: Siglo XXI Editores, 2019).

80. “AMMURA, la Agrupación de Mujeres Muralistas de Argentina”, *Murales Buenos Aires*, 30 de julio de 2021, <https://muralesbuenosaires.com.ar/2018/09/20/ammura-la-agrupacion-de-mujeres-muralistas-de-argentina/>.

81. El primer manifiesto estético fue el de Jean Moréas para el movimiento literario simbolista, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. Sin embargo, los manifiestos en el sentido de declaración pública y política existen desde el siglo XVI.

contemporáneos. Para las generaciones posteriores constituye además un archivo muy precioso y revelador de las transformaciones culturales relativas a una época determinada. Los órganos de difusión, que garantizan la transmisión y circulación de las ideas, también son indicadores interesantes de las líneas directrices de los textos. Tanto los muralistas mexicanos como los argentinos del siglo XX utilizaron las revistas militantes (*El machete* y *Política*) a la hora de crear precisamente un arte monumental revolucionario, mientras que los muralistas actuales difunden sus manifiestos gracias a las redes sociales, afirmando así el alcance transnacional del nuevo movimiento.

Ahora bien, nuestro análisis ha revelado muchas similitudes entre los manifiestos del siglo pasado y los de hoy, tanto en la forma como en el contenido, lo que demuestra el deseo de los artistas por inscribirse en una larga tradición artística e ideológica que le confiere legitimidad a un movimiento renovado que aún está lejos de ser plenamente reconocido por los historiadores del arte, críticos, académicos y las instituciones. A pesar de todo, los muralistas son conscientes de la profunda modernidad de su práctica, que no deja de evolucionar a medida que nacen nuevas generaciones de artistas (“este año se cumplen 15 años del nacimiento de nuestro nuevo Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) como una continuidad del movimiento histórico con la participación de ya cuatro generaciones de muralistas en México, desde los discípulos de los grandes muralistas hasta la generación de jóvenes que actualmente comienzan a hacer del muralismo su ruta”<sup>82</sup>).

En resumidas cuentas, aunque el manifiesto manuscrito pasó a ser un archivo virtual, sigue siendo una herramienta esencial para los artistas comprometidos que tienen un proyecto estético-ético y desean formar parte de un movimiento generacional de activismo artístico.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Urbán, Margarita. “Los murales de Aurora Reyes: Una revisión general”. *Crónicas* 13 (2008): 32-44.
- Alfaro Siqueiros, David. *L'Art et la révolution: Réflexions à partir du muralisme mexicain*. París: Éditions Sociales, 1973.
- Alfaro Siqueiros, David *et al.* “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”. *El machete* 7 (1924): 1-3. <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

82. Movimiento de Muralistas Mexicanos, “Manifiesto”.

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. París: Flammarion, 2002.
- Arvide, Cynthia, *Muros somos: Los nuevos muralistas mexicanos*. Ciudad de México: La Cifra Editorial, 2017.
- Benítez Sierra, Sara Mariana. "La gran controversia Rivera-Siqueiros". *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI* 4 (2019): 54-65.
- Bourdieu, Pierre. "Les conditions sociales de la pratique culturelle". En *L'Amour de l'art: Les musées et leur public*. París: Les Éditions de Minuit, 1966, 33-66.
- Bürger, Peter. *Théorie de l'avant-garde*. Traducido por Jean-Pierre Cometti. París: Questions Théoriques, 2013.
- Bute Sánchez de Hoyos, Eduardo. *El movimiento Espartaco: Vanguardia, arte y política*. Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, 2013.
- Capasso, Verónica. "Arte después de la inundación: La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2018.
- Capasso, Verónica. "Lo político en el arte: Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios filosóficos* 58 (2018): 215-235.
- Carpani, Ricardo. *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones de la Izquierda Nacional, 1961.
- Carpita, Marcelo. "Muralismo en América, actitud y revolución a través de la solidaridad. 20 años de arte público en Argentina. Visiones de una actitud. Revolución a través de la solidaridad". *Crónicas*, no. especial (2012): 435-446.
- Catz, Jérôme. *Street art: Le guide*. París: Flammarion, 2015.
- Colectivo Político Ricardo Carpani. "Manifiesto 2020". Facebook, agosto de 2020, [https://m.facebook.com/nt/screen/?params=%7B%22note\\_id%22%3A384881442680008%7D&path=%2Fnotes%2Fnote%2F&refsrc=deprecated&\\_rdr](https://m.facebook.com/nt/screen/?params=%7B%22note_id%22%3A384881442680008%7D&path=%2Fnotes%2Fnote%2F&refsrc=deprecated&_rdr).
- Cova, Hans. *Art et politique: Les aléas d'un projet esthétique*. París: L'Harmattan, 2005.
- De la Cueva, Alicia Azuela. "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros de Olvera Street a Río de la Plata". *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35 (2008): 109-144.
- Delgado, Manuel, "Artivismo y pospolítica: Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-e* 18 (2013): 68-80.
- Fiterman, Jacobo y Alberto Giudici. *El Grupo Espartaco*. Buenos Aires: Fundación Alon, 2016.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 [2001].

- Giunta, Andrea. *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2019.
- Grupo Espartaco. "Por un arte revolucionario". *Política 2* (1958): 10-11. [http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/manifiesto\\_grupo\\_espartaco.html](http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/manifiesto_grupo_espartaco.html)
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París: Les Éditions de Minuit, 1998.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard, 2005.
- Hernández Castellanos, Leopoldo. "El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Híjar Serrano, Alberto. *La praxis estética: Dimensión estética libertaria*. Ciudad de México: INBAL, 2016.
- Kusch, Rodolfo. *Anotaciones para una estética de lo americano*. Buenos Aires: Revista Comentario, 1955.
- Kusch, Rodolfo. "El pensamiento indígena y popular en América". En *Obras completas II*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000, 255-546.
- L'Écotais, Emmanuelle. *L'esprit Dada*. París: Assouline, 1999.
- Longoni, Ana. "Vanguardia y revolución: Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los 60-70". Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Longoni, Ana. "Muralisme militant", *Cultures & conflits* 1, no. 1 (2015) : 169-186.
- Longoni, Ana. "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década". *Voces en el fénix* 1 (2010): 90-93.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: Eudeba, 2010 [2002].
- López, Matías David. "Cambio de piel: Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2017.
- Movimiento de Muralistas Mexicanos. "Manifiesto". *Diarioimagen.net*, 8 de febrero de 2021, <https://www.diarioimagen.net/?p=495616>.
- Moyssén, Xavier, "El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea". *Boletín de monumentos históricos* 4 (1980): 71-88.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo, 1947-1968*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

- Pérez, Viviana. *El mural como género discursivo: Una propuesta desde la gestión cultural*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2018.
- Schávelzon, Daniel Gastón. *El mural de Siqueiros en Argentina: La historia de Ejercicio plástico*. Buenos Aires: Daniel Schávelzon Ediciones, 2010.
- Suazo, Félix. "Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas". *Curare: Espacio crítico para las artes* 16 (2000): 6-12.