

**LA LIBERACIÓN DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA**

**JACKELINE TORRES ÁLVAREZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
SAN JUAN DE PASTO  
2011**

**LA LIBERACIÓN DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA**

**JACKELINE TORRES ÁLVAREZ**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar el título profesional  
de Licenciado en Filosofía y Letras**

**ASESORES:**

**Mg. ÁNGELA ROCÍO MORA**

**Mg. FERNEY MORA**

**Lic. JUAN PATRICIO CALDERÓN**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
SAN JUAN DE PASTO  
2011**

“Las ideas y conclusiones aportadas en este trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva de sus autores”,

Artículo 1 del Acuerdo 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del honorable consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación:**

---

---

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

**San Juan de Pasto, 12 Diciembre 2011**

A Úrsula y a Simón, porque son y serán la pasión de mi vida.

## RESUMEN

El Campo Artístico es un tema que siempre ha estado latente en este pensamiento y desde esa pasión nace el análisis y la escritura del trabajo titulado La Liberación del Arte en Latinoamérica.

Y es que a partir de la meditación de los juicios filosóficos occidentales como latinoamericanos se inicia la localización del principio creador del arte, referencia que validará al Arte, al Artista y con ello a la misma obra y las teorías estéticas que surjan. Por eso premeditadamente se ha escogido a artistas que, con su discurso pictórico, representan categóricamente la identidad del ser latinoamericano.

Los Muralistas Mexicanos Diego Rivera y David Siqueiros trazan simbólicamente la memoria y las raíces de nuestro continente. Permean además el sentir histórico de un pueblo marginalizado política, social y económicamente. De igual forma y quizás más puntual es la obra artística pictórica de Oswaldo Guayasamín, un pintor ecuatoriano que, desde sus raíces indígenas, ha incorporado en sus pinturas la temática indigenista, una obra que socialmente expone la transgresión y el dolor a que han estado sometidos los indígenas.

La desbordante creatividad de estos artistas ha abonado un status a sus obras-determinándolas como patrimonio universal. De esta manera, el arte latinoamericano trasciende fronteras geográficas e ideológicas; y en sus obras se atestiguan claramente categorías que conllevan demostrar originalidad, autenticidad, peculiaridad y alteridad, categorías que, sumadas, representan las diferentes identidades del pueblo latinoamericano.

## ABSTRACT

The arts are a subject that has been latent in this mind and that passion comes from the analysis and writing of the work entitled The Liberation of Art in Latin America

And that is from the meditation of the Western and Latino American`s Philosophical trial starts the location of the creative principle of the art, reference to validate the Art, the Artist and thereby to the same work and aesthetic theories that emerge. That's why we have chosen deliberately artists whose pictorial discourses categorically represent the identity of being Latin American.

The Mexican muralist Diego Rivera and David Siqueiros, memory and symbolically, trace the roots of our continent. Also permeate the history of a people feel marginalized politically, socially and economically. Similarly and perhaps more in point is the pictorial artwork Oswaldo Guayasamín, an Ecuadorian painter, who since its indigenous roots, has incorporated in his paintings indigenous issues, a work that exposes the social transgression and the pain that has been over the indigenous people.

The boundless creativity of these artists has created a particular status to their works as a world heritage. Thus the Latin American art transcends the geographical and ideological boundaries; and is that, in their works, are testified clearly, categories that lead to demonstrate originality, authenticity, uniqueness and alterity, which combined, represent the Latin American people different identities.

## CONTENIDO

1. LA LIBERACIÓN DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA	12
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
1.1.1. Antecedentes.	12
1.1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:	13
1.1.3. JUSTIFICACIÓN	14
1.2. OBJETIVOS	14
1.2.1. Objetivo General:	14
1.2.2. Objetivos Específicos:	15
2. ORIGEN DEL ARTE	16
2.1. El Arte desde la óptica de Heidegger	17
3. EL ARTE EN LATINOAMÉRICA	21
3.1. EL EFECTO DEL ARTE EN EL ARTISTA LATINOAMERICANO	22
3.2. LA MEMORIA	22
3.3. MURALISMO Y LATINOAMÉRICA	24
3.3.1. DIEGO RIVERA	25
3.3.2. DAVID ALFARO SIQUEIROS	38
3.3.3. OSWALDO GUAYASAMÍN	42
4. CATEGORIAS FILOSÓFICAS DENTRO DEL SIMBOLISMO PICTÓRICO	49
4.1. DIEGO RIVERA: Peculiaridad	50
4.2. DIEGO RIVERA: Originalidad	52
4.3. SIQUEIROS: Genuinidad en el arte público	55
4.4. GUAYASAMIN: Alteridad.	56
CONCLUSIONES	60
RECOMENDACIONES	61
BIBLIOGRAFIA	62

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1.</b> Figuras humanas y de animales sobre roca. Foto de Historias de Cronopios.	16
<b>Ilustración 2.</b> Canto a la tierra a los que trabajan y liberan 1926 -1927 Fresco Ex Capilla de La Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México.	25
<b>Ilustración 3.</b> Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre.	26
<b>Ilustración 4.</b> Del ciclo canto a la Tierra – Maduración.	28
<b>Ilustración 5.</b> Del ciclo canto a la Tierra – La constante renovación de la lucha revolucionaria.	28
<b>Ilustración 6.</b> Del ciclo canto a la Tierra – La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra.	29
<b>Ilustración 7.</b> Del ciclo canto a la Tierra – Germinación.	29
<b>Ilustración 8.</b> El hombre controlador del universo 1934.Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.	30
<b>Ilustración 9.</b> El hombre controlador del universo (fragmento).	31
<b>Ilustración 10.</b> El hombre controlador del universo (fragmento).	32
<b>Ilustración 11.</b> El hombre controlador del universo (fragmento).	33
<b>Ilustración 12.</b> El hombre controlador del universo (fragmento).	34
<b>Ilustración 13.</b> El agua, origen de la vida 1951. Ciudad de México.	35
<b>Ilustración 14.</b> El agua, origen de la vida (fragmento).	37
<b>Ilustración 15.</b> El agua, origen de la vida (fragmento).	38
<b>Ilustración 16.</b> Muerte al invasor(fragmento). Escuela de Chillán (Chile).1941-1942.	40
<b>Ilustración 17.</b> Muerte al invasor (fragmento)1941-1942.Escuela de Chillán (Chile).	41
<b>Ilustración 18.</b> El toro y el cóndor (1957).	43

<b>Ilustración 19.</b> Lágrimas de sangre, 1973.	45
<b>Ilustración 20.</b> Los Torturados, 1976-1977.	47
<b>Ilustración 21.</b> La creación de Adán Miguel Ángel. Capilla Sixtina del Vaticano, Italia.	51
<b>Ilustración 22.</b> El agua, origen de vida (fragmento).	53

## INTRODUCCIÓN

Un encuentro para romper todo tipo de concepciones lógicas y liberar las facultades sensitivas ha de ser el propósito inicial de este proyecto, aspiración que será colmada por un viaje fragmentado hacia el pasado para conservar, actualizar y reinventar nuestra identidad; la significación de la realidad histórica, social y política toma un sentido trascendental en todo tipo de expresión artística y, por eso, el tema central que se trata de exponer se dirige puntualmente hacia el arte y sus manifestaciones en Latinoamérica.

Se hace presente la voluntad del artista al contemplar su obra, ¿pero con alguna finalidad?, Como intención inicial, será la de apreciar su creación, a un paso, curiosidad que logra situar al observador en un espacio fríamente lejano o remotamente cercano. Tal cercanía despojará al contemplador de su verdadero interés por conocer la realidad como es en sí misma; la obra como tal se revela ante los ojos ocultos, y en buena hora cobra el sentido excepcional de sorprender.

La finalidad del artista no es solo crear obras; necesariamente, cuando culmina una de sus obras, es inconclusa, puesto que, para que tenga existencia propia, deberá exponerse y proyectarse al mundo; para asumir su territorio, el Arte deberá arrebatarse el hastío espiritual en el que está asumido históricamente el hombre, anunciando a gritos el despertar de una lucidez que se emociona por hacer algo, por crear algo que valga la pena, y entonces el arte estalla hacia su autenticidad.

Esta es una posible lectura referente a la proposición que los Artistas Latinoamericanos ofrecen, y en esencia examinar si en nuestro contexto histórico el Arte ha asumido ese papel emancipatorio, ejercicio crítico de la realidad que despierta conciencias que demuelen y curan las amnesias del espíritu.

# 1. LA LIBERACIÓN DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA

## 1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

### 1.1.1. Antecedentes.

El Arte Latinoamericano es un tema que ha cobrado mucho interés a nivel del mundo, ya sea por sus representantes, sus obras, o por su desarrollo plástico; es un tema que ha sido investigado por historiadores, académicos y hasta los mismos artistas, estudios que arrojan un verdadero interés crítico-analítico desde su origen hasta su máximo progreso. Para el desarrollo del trabajo se acude a este tipo de estudios, que evidencian claramente la autenticidad y el carácter simbólico que tiene el Arte Latinoamericano.

El tema central a investigar tiene que ver con la creación y la expresión artística del artista latinoamericano; y por eso para lograr describir y definir el concepto de Arte, se requiere en primera instancia tener el gusto y la pasión por el tema; para esta tarea, se ha tenido muy presente que, para iniciar esta labor, es necesario ir al concepto base, manifestando de esta forma la importancia y la necesidad de acudir al pensamiento de ciertos pensadores de Occidente, y claro está, pensadores y artistas latinoamericanos, quienes demuestran efectivamente la significación real que tiene el Arte.

A través de tres grandes exponentes del Arte Latinoamericano se identificará la dimensión visual de algunas de sus obras, aspectos que servirán como ficha clave para el desarrollo y la construcción del texto, y contemplar que por medio del arte y el pensar filosófico se identifican vivencias y sentimientos de la realidad cotidiana, cultural, económica y política del ser latinoamericano e idea quizás la presencia de una identidad.

Para el desarrollo final de la temática se ha contemplado analizar algunas categorías de suma importancia, como lo son: originalidad, *genuinidad*, *autenticidad*, *peculiaridad* y *alteridad*, categorías que han sido arduamente investigadas por autores latinoamericanos encaminados a la búsqueda por la identidad del ser latinoamericano. Podemos ver que en el momento de examinar, describir y replantear nuestro pensamiento, se llega al “problema clave” de asumir la búsqueda por lo propio, expectativa que nos sumergirá en la conquista por la memoria de nuestro pasado.

### 1.1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:

Para abordar el tema “*LA LIBERACION DEL ARTE EN LATINOAMERICA*” es inevitable cuestionar si el arte libera al hombre, discusión que no solo corresponde a los contenidos estéticos, pues está inmersa en el quehacer cotidiano del hombre; sabemos que la historia de la humanidad ha sido contemplada por la quimera de las ideas; ese querer decir, mostrar, interpretar, liberar, ha imperado siempre en los aposentos del pensamiento, sin importar los modos en el que se ha expuesto.

Podemos ver que la presencia y el quehacer del Arte han sido tema de investigación de muchos pensadores, y para develar muy claramente este contexto abordaremos algunos conceptos del Filósofo Heidegger, de su obra “*El origen del arte*”, quien, además de revelar una comprensión profunda del Arte, nos revela lo *útil* del Arte.

Una vez analizadas, reflexionadas y asumidas las nociones expuestas anteriormente, se encaminará a reconocer qué representa el Arte en Latinoamérica; un impulso elemental para comprender la manifestación del artista latinoamericano tiene que ver con el rescate de la historia del pasado, es decir la “*memoria*”, una huella que desbordará los límites del pensamiento, ruptura o umbral que nos brindará la creación de nuevas simbologías para el pensamiento del hombre latinoamericano.

Para tener más sentido y fuerza en el trazo de este horizonte, bajo el nombre “*La liberación del Arte en Latinoamérica*”, es trascendental beneficiarse del vistazo de que expresa, traza, mezcla y matiza la idea para ser expuesta sobre una imagen, es indiscutible llamar al artista, y para ello hemos recurrido a tres grandes exponentes del arte en Latinoamérica: hablamos de David Siqueiros, Oswaldo Guayasamín y Diego Rivera, quienes en su textura artística nos develarán por medio de sus obras, la agitación social y política que se vivió en ese periodo homogenizante, proceso definitivo que determinará hacia la búsqueda de lo propio y un desborde apasionante por la ruptura, la liberación y reivindicación del pensamiento latinoamericano, nociones que nos encaminan a una identidad, y a una autonomía gracias la exaltación de un imaginario creador. Claramente, es este el resultado propositivo del texto, que corresponderá a la acción reflexiva y a la necesidad de repensar el mundo gracias al artista y, por ende, al Arte.

### 1.1.3. JUSTIFICACIÓN

Este estudio nace por la magia del tema, y poco a poco se fue moldeando según iba adquiriendo algunos conocimientos, nunca suficientes, sobre arte. Reconocer que el análisis filosófico en la línea del arte es muy significativo, ya que da razón de la importancia de las representaciones iconográficas que el ser humano ha tallado a lo largo de la historia, y en el que se adecúa una historia del arte en Latinoamérica colmada de riquezas culturales que influyen directamente a los artistas.

En este esfuerzo, se temió no encontrar algún alcance mayor, pero en el momento de ahondar en la vida y obra de los artistas, se encontró en sus obras rasgos que, a primera vista, son simples y que con un poco de imaginación estos trazos pictóricos contienen elementos iconográficos innegables que identifican nuestro particular bagaje cultural, fruto del mestizaje, el cual persiste en este mundo nuevo.

Lo que pretende este trabajo es resaltar lo que inconscientemente el Ser Humano a través del arte expresa, los sentimientos que acumula en el espíritu. Y en el siglo XX, **esta actividad ha adquirido "auténtica libertad auto-expresiva"** otorgando su verdadero valor.

Y como objetivo central encontrar en el arte latinoamericano, un arte auténtico que busca lo propio, su identidad y que, además, actúa como medio de expresión de los intereses profundos de un grupo social determinado, con el fin de conseguir que despierte a la realidad circundante, puesto que es una obligación del arte y de los artistas resaltar esta realidad.

## 1.2. OBJETIVOS

### 1.2.1. Objetivo General:

Identificar las categorías Filosóficas Latinoamericanas: *identidad, genuinidad, autenticidad, peculiaridad y alteridad*, en el trabajo estético visual de los pintores Diego Rivera, David Siqueiros y Oswaldo Guayasamín, para confirmar la existencia de la identidad latinoamericana.

### **1.2.2. Objetivos Específicos:**

- Relacionar la categoría peculiaridad en la obra de Diego Rivera desde la visión cosmogónica exótica, frente a la visión creadora divina de Miguel Ángel.
- Determinar si la obra de Rivera es original a partir de su ingenio innovador.
- Encontrar lo que señala como auténtico en la obra homérica de Siqueiros.
- Interpretar el relato del indígena a través del discurso pictórico de Guayasamín y la narración de Jorge Icaza.

## 2. ORIGEN DEL ARTE

Para nadie es desconocido que, desde los inicio de la historia humana, existen ciertos rasgos o huellas donde se aprecian manifestaciones que se relacionan hacia los orígenes del arte y es oportuno reflexionar sobre la naturaleza de los registros que emanan de las pareces rupestres; su representación de imágenes constituye narraciones que aluden al trabajo y las actividades económicas del quehacer humano de las primeras sociedades.

Estos registros simulan siluetas con tonalidades grisáceas, rosadas, blancuzcas y a veces verdosas, matices que van de acuerdo a la composición mineral, caracteres que podemos observar en las figuras siguientes, donde se enseñan trazos, diseños simbólicos que se resisten a ser devorados y que reclaman su lugar dentro de la historia de la cultura humana.



**Ilustración 1 Figuras humanas y de animales sobre roca. Foto de Historias de Cronopios**

Estas composiciones, al momento de apreciarlas, podrían asemejarse a un fenómeno visual repetitivo voluntario, ya que las imágenes son prolongadas, visiblemente con cierta intención de rescatar procesos, presumiendo que las representaciones de lo social sean lo imaginario, los sueños, la fiesta, el rito. Esta variación de signos muy geométricos y matices que muestran la existencia de una libertad en el diseño, rastros que expresan un significado propio de una ideología antigua en sus procesos sociales y sus alternativas de vida en el tiempo y en el espacio.

Se toma el escenario de la prehistoria como síntoma de un florecimiento de formas, de signos que narran sobre el acontecer del hombre en el tiempo. Trazos y matices no tan tenues evidencian indicios de una clara apertura hacia la representación de los fenómenos, destreza que graba memorias en una superficie

rústica y que sirve de guía para futuras lecturas que enmarcan quizás un primer momento de lo que hoy denominamos como arte.

Argumentar exactamente en qué momento se dio el origen al arte es una colozal tarea, puesto que el hombre existe o habita en el mundo hace varias decenas de miles de años, y para tener una visión más clara de lo que se quiere señalar es inevitable acudir a Alejo Carpentier, quien, en los ensayos del libro “Visión de América”, nos narra la historia de una estatua que ha hablado<sup>1</sup>, vestigio que conduce hacia una civilización milenaria, la cultura Olmeca, de quienes sabe muy poco, pero sus monumentales estatuas de piedra presentan asombrosos rasgos que claramente evidencian un desarrollo artístico, y allí precisamente Carpentier apunta hacia la comprensión de un arte alterno que ratifica la presencia de un hombre no occidental, culturas externas que abarcan tiempos más antiguos que la misma civilización europea, y en que se logran plasmar grandes aportes estilísticos por la ejecución y la madurez plástica que conducía a realizar las grandes estatuas de piedra, advirtiendo de esta manera la presencia de un arte milenario en nuestro continente, muy anterior a la civilización europea.

El espacio en el que nos movemos habitualmente, calles, casas, iglesias, parques, avisos, etc., están investidos por matices, figuras y estructuras que muchas veces logran capturar nuestra atención, extrañeza en la que afloran sentidos que contemplan visiblemente lo invisible del mundo exterior, una percepción que no es ajena a nadie y que implica un esfuerzo para darle sentido a lo que se ve, y en que se establece el ejercicio del acto creativo mismo; una contemplación que necesariamente no debe estar ligada solamente al intelectual, al filósofo, o al artista.

## **2.1. El Arte desde la óptica de Heidegger**

Una aproximación a la idea de qué es el Arte nos encamina a la formulación específica de su esencia, y para comprender el sentido real del Arte es necesario reabrir la pregunta desde la noción filosófica; por eso para comprender la concepción del arte actual, Heidegger reaviva un viejo gesto filosófico y, dándole un matiz novedoso, en este contexto, propone una indagación por el origen y la esencia de la obra de arte.

Heidegger relaciona el problema de la definición del arte con el análisis del útil y la especulación filosófica sobre la cosidad de la cosa. El camino que invita a seguir va a dar cuenta de la dificultad que representa caracterizar el status o el estado de la obra de arte y qué es aquello que se lo da.

---

<sup>1</sup> CARPENTIER, Alejo. Visión de América, 96-98.

Si bien las conclusiones se sostienen armónicamente, los ejemplos utilizados y la manera de describirlos hace, por momentos, que el texto sea oscuro e ininteligible. Analicemos su complejidad a los fines de nuestro trabajo.

La explicación de si hay algún arte y cómo puede ser, es un intento por encontrar la esencia del arte; en el lugar donde indudablemente reina el arte, el arte se hace patente en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra que nace del arte?, y quizás en ese indagar qué sea el arte nos los dice la obra. Qué sea la obra lo dice el arte; nos envolvemos en círculo vicioso, pero el sentido común nos obliga a romper ese círculo que atenta contra toda lógica.

Heidegger emplea unos modelos artísticos para la reflexión y los determina como obras terminadas: Los zapatos, de Van Gogh, el templo griego de Paestum, un poema de Conrad Meyer, escritor suizo del siglo XIX, titulado La fuente romana, breve poema que describe una fuente de tres pilas de agua. En cuanto a la música... Hay en el ensayo una mención sobre las partituras y su carácter de objetos. Los ejemplos aportados por Heidegger corresponden a obras terminadas y todas tienen su parte de cosa; así lo formula el filósofo: “El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra (...) y, más adelante, “Los cuartetos de Beethoven yacen en los estantes de las editoriales como las papas en la bodega”.<sup>2</sup>

El objetivo que aborda es encontrar aquello que hace que éstas sean obras de arte. Pero, ¿realmente se puede encontrar algo en común en estas obras? En un punto podríamos decir que todas las obras de arte son productos de la mano humana, pero así también lo son los martillos, los autos y las sillas y no son consideradas obras de arte. Evidentemente, la obra de arte no se puede definir por la mera cosa o en función de su utilidad. Por eso resulta necesario indagar sobre aquello que hace que la obra de arte resulte tal, aquello que se encuentra en la base de toda obra de arte, no importa cuál fuera esta<sup>3</sup>.

Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, cree encontrar no sólo una esencia del arte que funcionará como condición de posibilidad de todas las obras de arte (“la esencia de la obra del arte viene del arte”), circunscribiéndolas bajo un solo concepto, sean estas representativas, realistas, imaginarias, abstractas; sean obras de la literatura, de la plástica o de la arquitectura, contemporáneas o prehistóricas, sino que también cree encontrar en el arte la “esencia” de todo lo real, siendo así, justificadamente, el arte un “origen”.

La articulación cosa-símbolo constituye la estructura de lo artístico, pero las obras de arte no son meras cosas, escribió, aunque son cosas también. Pero hay algo

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martín. *Arte y Poesía*, p. 39.

<sup>3</sup> Conocer aquello “que hace a la obra de arte ser arte”, ¿nos dará el criterio para distinguir las obras de arte de aquellas que no lo son?

que se reúne con ese carácter de cosa: eso otro es el símbolo, la suspensión de un mundo al cual pertenecen y a la vez representan, pero no como un retrato representa a su modelo: la representación de mundo es la revelación de un mundo, y no tiene que ver con la representación fiel.

Podemos apreciar el carácter de cosa y su capacidad de abrir un mundo, eso otro cuya presencia percibimos, que es exigible, porque las obras no son meras cosas, el mundo que observamos en su aparecer simbólico cuando tenemos experiencia con alguna obra de arte. Esa estructura le pertenece a todo tipo de obras, de las diversas disciplinas artísticas, solo que el componente mundo, símbolo, puede ser más o menos rico, más o menos intenso, más o menos profundo, más o menos atractivo.

Un problema mayor, real, puede ser el siguiente: no sólo las obras de arte se instalan en una materia desde una propuesta simbólica. Visto el asunto desde el plano de las connotaciones, un automóvil es un objeto material que simboliza muchas cosas en su mundo cultural, más allá de la función útil que cumple.

Lo útil, Heidegger lo contempla como una noción instrumental para buscar la coseidad de la cosa, el ser de la cosa. La noción útil<sup>4</sup> adquiere un sentido de seguridad, confianza; en pocas palabras, un afecto; Heidegger lo ilustra claramente basándose en el cuadro de Van Gogh (en él aparece un par de zapatos de una campesina, según el filósofo), la campesina usa los zapatos, los calza con seguridad; es decir, siente confianza al usarlos y le sirven para proteger sus pies; los zapatos como instrumentos nos remiten no sólo al uso, sino también a la tierra y al mundo, que son los de la campesina, conclusión que se da al observar el cuadro y en el que se contempla la imagen de un par de zapatos desgastados, sucios, casi desechos.

Heidegger nos muestra que en el cuadro de Van Gogh realmente no están los zapatos, lo que esta es una representación de los zapatos mostrando ontológicamente su ausencia; y en el que nos dice que la obra es un útil, puesto que no sirve para la contemplación, ya que el ser del útil se da en la medida de pensar menos en el útil.

Su ser útil se implica en la medida de usarlos, sentirlos, pisarlos; la finalidad de los útiles es desgastarse, malograrse, ya que el uso habitual los consume, el instrumento empieza a desaparecer y por lo cual también la seguridad, la confiabilidad. El ser útil no depende de una simple manufactura a la que se le

---

<sup>4</sup> Según el marxismo, el útil sería el valor de uso y el valor de cambio. El valor de uso es tal porque satisface una necesidad (se usa y se puede consumir al instante); el de cambio sirve para establecer relación comercial, en la que se ejerce la voluntad.

asigna una forma a una materia, el ser útil es su labor manual; al final el instrumento sigue siendo habitual en su genuino ser instrumento.

Heidegger advierte: “*Lo único que debemos de evitar es convertir prematuramente la cosa y la obra en variedades de instrumentos*”; sabemos que una de las propiedades de la obra de arte está consignada por la armonía de materia y forma, materia con forma; forma a la que el hombre le ha dado.

La obra de arte es un ente que posibilita que las cosas tengan sentido, porque es el principio activo que introduce novedad en la historia, siendo la materialización de la voz del ser. El sentido es dado previamente a la voluntad del hombre, es por eso en Heidegger la historia no la “hacen los hombres”, sino el ser por medio del arte. Sin embargo, la interpretación reside en la voluntad humana; el hombre desde la afinidad entre poesía y pensamiento, puede negar el “mandato” o estar a la “escucha” del origen.

La obra de arte es una clave cargada de nuevos sentidos, nuevas formas de pensar lo dado y de crear lo nuevo. Ahora bien, los “mundos”, en *El origen de la obra de arte*, son históricos, se modifican en el transcurso del tiempo; por ello, con “mundo” aquí hacemos referencia a la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, creencias y costumbres; todo aquello de que se nutre tal época, lo que vive un individuo en ella. Lo que instaura el cambio en la historia, la novedad, el traspaso de una época a otra es el arte. El arte es, entonces, un origen.

### 3. EL ARTE EN LATINOAMÉRICA

El tema de Latinoamérica se abordará desde una dimensión de cercanía, que no es ajena para aquellos que conocemos su historia y que hacemos parte de ella, habitamos en su colorido territorio y su musicalidad cultural; dibujar un pueblo al que se lo saqueó de sus fortunas, mas no se aniquilaron sus raíces.

Latinoamérica, un continente que ha sangrando dolorosamente para fortalecer sus raíces, su cultura; es evidente que el acto de dolor, el mundo trágico hace parte de las emociones de un pueblo, que carga indiscutiblemente en su historia. Una fuente de riqueza es el mundo emocional: la alegría, la tristeza, la vida, la muerte, la libertad y la esclavitud son semillas que le dan existencia al ser latinoamericano.

Estos rasgos son muy importantes ya que re-crean la figura del latinoamericano y que particularmente le dan ese vigor a su condición de periferia, el ser latinoamericano movido por un exotismo auténtico.

Dentro de la estructura del trabajo, es primordial la noción libertad, puesto que resolverá indiscutiblemente la pregunta ¿si existe una liberación del Arte en Latinoamérica?, en la que se sugiere una reflexión: si existe una libertad, debemos estar seguros de lo que somos, de lo que poseemos y lo que nuestra historia nos ha concedido. Existe una confianza, una satisfacción por revalidar lo que el otro, en este caso el pensamiento europeizante, ha anulado, ha negado.

Desde el aspecto de mundo dominante y mundo dominado, es evidente que hacemos parte de los pueblos oprimidos, pero si estamos en una fase de subalternidad, ¿qué pasa con los fenómenos que hacen parte de la identidad de una cultura?: la expresión, la oralidad, las costumbres, el lenguaje; de cierta forma, la interacción de todos estos elementos eleva a la creación de un saber tradicional acumulado por generaciones, donde el artífice de este movimiento es el mismo pueblo. Un pueblo que se desenvuelve prácticamente en su andar habitual, donde el relato es la vida misma. La palabra, un acto de creación que deviene de ese decir diario, un pensamiento que no ostenta ninguna manipulación, sino que divulga un saber tradicional. El habitante sabe que su origen es su tierra fértil, donde se empujan las montañas y se cruzan los ríos; contempla una vida que le pertenece y no merece ser arrebatada por ninguna lógica externa.

Un pueblo que se manifiesta libremente tiene la posibilidad de elaborar colectivamente su historia, llorar la tragedia y gozarse en la plenitud de un hombre nuevo; la sabiduría popular se manifiesta re-creando constantemente y permitiendo re-identificar a la comunidad.

Entonces, el recurso de este lenguaje será la palabra<sup>5</sup>, que manifiesta y esconde, dibujando lúdicamente una verdad. Y lo mitológico aparece como una realidad sagrada, dando sentido al hombre dentro de su colectividad, donde se identifica culturalmente. El mito re-establece el vínculo de lo que identifica y funda una nueva “instalación” renovadora.

### **3.1. EL EFECTO DEL ARTE EN EL ARTISTA LATINOAMERICANO**

No importa cuán trágica o sentida sea la realidad del pueblo latinoamericano, lo que interesa es la resistencia que ha sostenido para conservar su cultura. Y una forma precisa para dar cuenta de la realidad material del pueblo es el arte, y más precisamente quien lo efectúa.

La tarea que lleva a cabo el artista es la apertura de la sensibilidad del mundo, de las cosas, además posibilita una comprensión de la historia, sumida por proyectos políticos progresistas, con intereses externos, que excluyen y marginan.

El arte, el artista y la obra son un horizonte liberador para las culturas periféricas, una apertura distinta, original, y que se inscribe un ámbito emocional y se constituyen nuevos modos de pensar sobre la realidad. Por eso la mirada de los artistas oscila entre un adentro (lo propio) y un afuera (Europa), generando un arte donde esos dos polos, aparentemente contradictorios, estarán en estrecha relación. Interesa, entonces, que el arte recobra una función crítica.

El arte, además de darle existencia a la vida misma y a la historia, es la manifestación fervorosa de un pueblo que tiene memoria y que se deja transformar por la mirada creadora del artista.

### **3.2. LA MEMORIA**

Y si hablamos directamente del artista latinoamericano, este opta por un recurso excepcional para concebir la historia: hablamos sobre la “memoria”. El artista, en un momento de vacío, de silencio, recurre al pasado y toma de él alguna herida que no cicatrizó, la necesidad de re-crear relatos que no pasan de ser simples narraciones, sino más bien despiertan un interés reflexivo que ahonda en la existencia del individuo y de la sociedad.

---

<sup>5</sup> El habla popular dice, entonces, la palabra común, pero esconde, detrás, la gran palabra, que completa al sujeto viviente (...) Por eso es el silencio de lo inexpressable que se prolonga en el gesto o en la ceremonia del rito, o se reitera en la costumbre. Y en tanto lo popular es también un símbolo que nos afecta a nosotros, encarna además la culpa que se cierne sobre nuestro decir culto. Es la culpa de haber escamoteado, el saber que dice la gran palabra por la palabra común...

Georg Lukács<sup>6</sup>, en su texto “El alma y las formas”, traza un ensayo estético filosófico, en el que interpreta a la memoria como “la gran lucidez” frente al ejercicio del olvido, frente a la ausencia de las palabras en las palabras, y a la profundidad de esta ausencia saturada de patologías”. Este es un gesto de inconformidad frente a la instauración de una vida moderna, cuando la vida humana se reduce a condiciones cosificadoras, capitalistas; una fantasía destructora que se empecina por borrar la historia de la vida misma. La necesidad de socorrer al pasado, con el objeto de repensar las circunstancias de una sociedad; no se trata de ambientar una mera copia del pasado y sumarla a la lista de la historia; más bien se trata de poner bajo el juicio crítico del arte el silencio de la historia.

Se puede decir que la memoria es el umbral donde se consigue ubicar bajo sospecha los modos de interpretación de un tiempo social, reconocer las desinterpretaciones desveladas de quienes ejercen los discursos y establecen la historia; son los mismos que bajo normas y dispositivos disciplinarios ponen barreras a la crítica y silencian calladamente.

El arte es un territorio donde reaparece y revive la conciencia social receptora, una fuente segura para contar, discutir y representar el pasado, y justamente Ivonne Pinni, en su texto “Fragmentos de Memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado”, indica: “Esa intención de reactivar el valor simbólico de ciertos hechos no es una simple mirada curiosa al pasado, es la posibilidad de volver a pensar utopías. Sugiere Camnitzer que es posible resistir las memorias prefabricadas, si mantenemos viva la conciencia de la utopía. La utopía es sobrevivir... es que el arte sirve para algo. No es la utopía como un final, perfecto y congelado. Es la utopía como un flujo; como un proceso intermitente y con un sentido preciso... Es la utopía del individuo asumido, orgulloso y por ende recordado”<sup>7</sup>. La memoria aparece ligada a la subjetividad, pero también a la identidad, “de allí que la aproximación a un mismo evento pueda generar procesos mentales y emocionales diversos y ser múltiples las historias que tienen la palabra”<sup>8</sup>.

Estas es una memoria que se deja transformar por medio de la mirada creadora del artista, para “conservar, actualizar y reinventar al pasado”; es quizás la mejor forma de hacer un mundo mejor. La necesidad de romper con un sistema que domina, origina nuevas posibilidades de interpretar; aquí precisamente se presenta el arte como un instrumento de combate motivado por la fuerza interior que lleva el artista, fuerza que es equilibrada por el valor mismo que carga la obra, y con la voluntad de ser contemplada le concede, si se quiere, un sentido que brille y que deslumbe a una conciencia social.

---

<sup>6</sup> Nicolas, Casullo, Modernidad y Cultura Crítica, p. 39.

<sup>7</sup> Luis Camnitzer, “El individuo olvidado”, en Catálogo de la Bienal de la Habana, p. 31.

<sup>8</sup> Ivonne Pinni, Fragmentos de Memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado, p. 2.

Y a partir de una visión metafórica, las utopías, literarias, pictóricas, poéticas, son verdaderas imágenes o cuadros en los cuales las sociedades e individuos han plasmado una visión sobre lo que “debería ser y hacer” una sociedad para perfeccionarse. Este concepto de utopía, que hemos tomado como punto de partida, es lo bastante amplio como para alcanzar muchas y diversas doctrinas e ideologías, pasadas y presentes, que se pueden ver plasmadas principalmente en el mural mexicano.

La vitalidad del Arte es el querer hacer siempre algo que trascienda y que rompa con todos los enigmas que la lógica formal ha instituido, y deja en claro que, por medio del arte, la obra y el artista se pueden originar, reinventar: expresiones, simbologías, relatos, pensamientos, aportes propios que hacen distinguir la identidad de una cultura.

### **3.3. MURALISMO Y LATINOAMÉRICA**

El muralismo desarrollado en México se convierte en uno de los medios para relatar a las sociedades latinoamericanas; en las obras de representantes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Oswaldo Guayasamín, entre otros, se favorece la monumentalidad para darle la importancia y la trascendencia a la idea de identidad nacional, una identidad que se fortalece por la grandeza de las obras desarrolladas por estos artistas, cosa improbable si se hubiera hecho en medios tradicionales, como la pintura sobre lienzo en un bastidor de medidas normales, ya que no tendría el impacto que tuvo gracias a sus dimensiones.

El movimiento muralista es el fenómeno artístico más importante del arte mexicano del Siglo XX, tanto que su desarrollo y su influencia rebasaron su territorio; artistas de otros países usaron la técnica implementada por los mexicanos para plasmar las luchas sociales de países como Cuba, Nicaragua, Paraguay, Argentina, Puerto Rico, por hablar de países latinoamericanos, hasta países europeos como Alemania, Italia, Irlanda, España, y orientales, como Japón, Irán y muchos otros.

La corriente pictórica desarrollada por los muralistas nació como medio para documentar hechos históricos del pueblo mexicano después de la revolución a través de imágenes, acontecimientos, luchas político-sociales, asuntos religiosos y culturales, aunque una de las críticas que recibió este movimiento fue el hecho de que los campesinos, obreros e indígenas a los que se exaltaba en los murales nunca constituyeron el verdadero público de este trabajo.

El muralismo, además de ser una tendencia política, se convirtió en una tendencia estética que se diferenciaba profundamente del desarrollo artístico europeo, e hizo énfasis especial en la figura humana y en el color.

Esta manera de expresar los hechos históricos de los pueblos oprimidos tuvo una relevancia en los acontecimientos del siglo pasado, y en países que tuvieron que afrontar las mismas dificultades que la sociedad mexicana sufrió en la revolución.

Ahora, para hablar detenidamente de los exponentes del muralismo, es importante hacerlo desde sus obras; a continuación un breve acercamiento a las temáticas que desarrollaron, encontrando similitudes y símbolos que caracterizaron al muralismo y que perduran hasta nuestros tiempos.

### 3.3.1. DIEGO RIVERA



Ilustración 2: Canto a la tierra a los que trabajan y liberan 1926 -1927 Fresco Ex Capilla de La Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México

**El canto a la tierra, a los que trabajan y liberan**, es el fresco que cubre por completo todos los muros y los techos de la Capilla de Chapingo; se lo compara con la iconografía y la interacción de la arquitectura de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o con la Capilla Arena de Giotto; este fresco es desarrollado entre 1926 y 1927, en una capilla levantada sobre restos de pirámides aztecas, que sirve como paraninfo de la Universidad.

Para Diego Rivera, las obras debían ser fuente de inspiración para los trabajadores mexicanos, pretendiendo, entonces, que sus murales tengan una connotación social, esa inspiración que nace de los mismos problemas sociales

que, para la época, respondían a la reforma agraria mexicana; pero que también hace preguntas acerca del hombre, su evolución, el desarrollo y la sociedad.

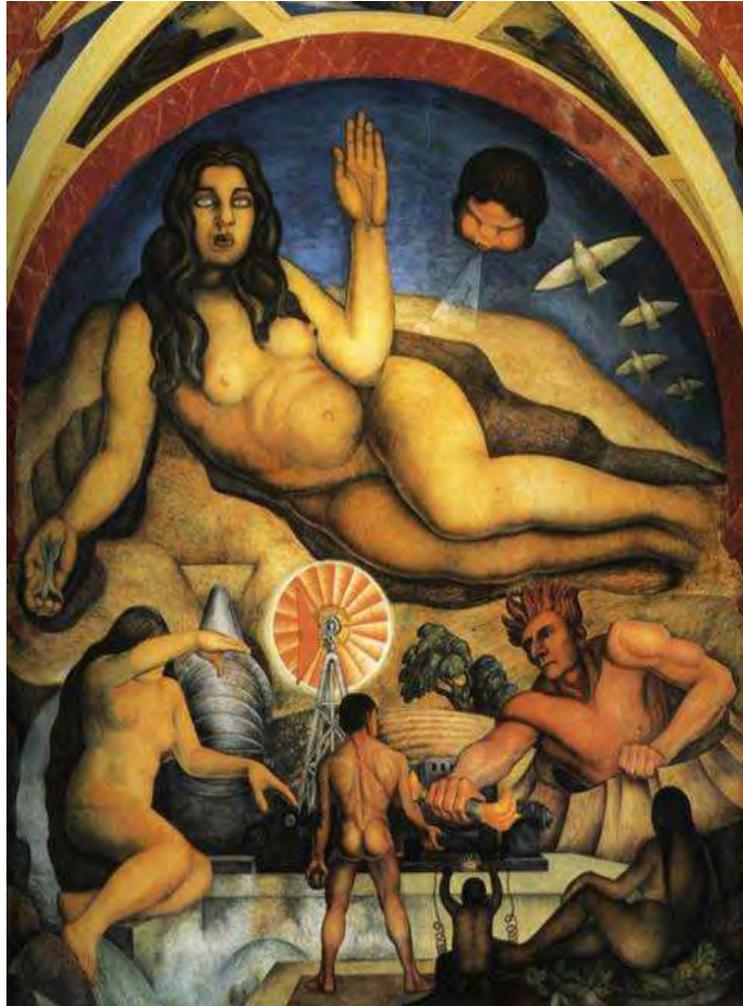


Ilustración 3 Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre.

La parte frontal del fresco llamado **Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre**, desnudo que tiene como parte central a una mujer recostada sobre la tierra, que se acerca a la madre tierra y que con sus manos es capaz de controlar los cuatro elementos, esta mujer recostada sobre la tierra es su primera esposa embarazada Guadalupe Marín, la necesidad de representar su propia vida, los hechos y acontecimientos normales de la gente real, empezando por él mismo; el Arte Latinoamericano tiene como propósito la reivindicación de las historias pequeñas, de las historias que no se cuentan como procesos relevantes de sociedades en busca del progreso, la historia de los vencidos, la historia de los hombres olvidados; esa reivindicación se torna evidente y es el primer paso para

la ruptura con las concepciones de las artes del mundo; lo latinoamericano se expresa como una lucha constante, como el acercamiento a lo que somos, el regocijo de nuestras identidades distintas, de nuestro mestizaje, que se combina con la carga ancestral de los pueblos y de la posibilidad de ser diferentes; esa misma intención se muestra en los muralistas y, en general, en el Arte Latinoamericano, propender por el ser y su humanidad, su realidad y su historia, antes que encantarnos por sueños surrealistas, o por la glorificación de los objetos, como sucedía en el Arte Europeo, y en los Estados Unidos.

El fresco narra cómo la relación hombre-naturaleza, es interrumpida por el quiebre entre la sociedad y la naturaleza, que deberían ser uno solo, pero que, a causa de la explotación del hombre y de los recursos que le brinda entra en un estado de defensa, lo aleja de su origen y la armonía que debe existir entre la naturaleza y el hombre, el muralismo, gracias a los empastados que se utilizaban para pintar, muestra la pasión por el acto mismo de pintar, que le da fuerza a los trazos que forman las figuras humanas, el espectador es sometido, entonces, a una suerte de catarsis al verse reflejado en las diferentes imágenes que se pintan en este fresco; para Rivera, utilizar concepciones del mundo y de la naturaleza que tuvieran que ver con antiguas culturas y movimientos religiosos, es muy claro para expresar la fe revolucionaria; además de hablar de la revolución de los hombres reprimidos, también hace referencia al hecho probable de que el hombre se estaba introduciendo en los ideales de progreso que, para la época, estaban siendo desarrollados en Europa, como lo muestra con el molino de viento y las máquinas que se imponen sobre la naturaleza, y que, para él, será más importante retornar a la memoria y el efecto que causa en las realidades que se vivían en la época.

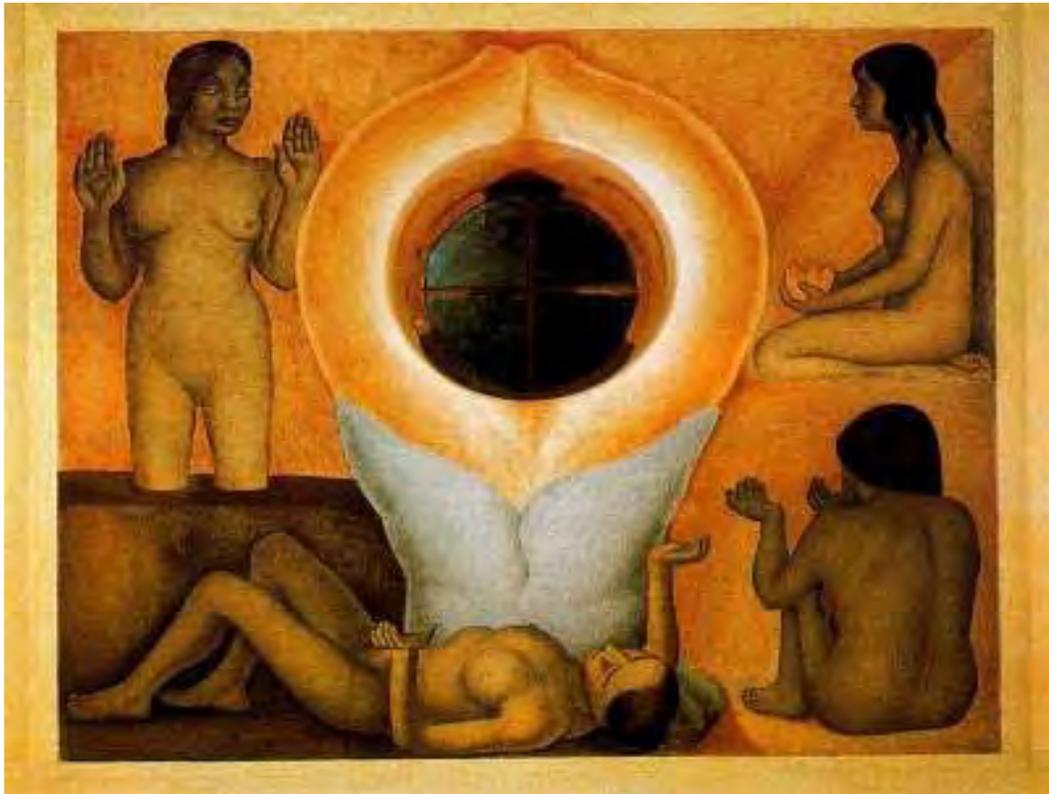


Ilustración 4 Del ciclo canto a la Tierra – Maduración.

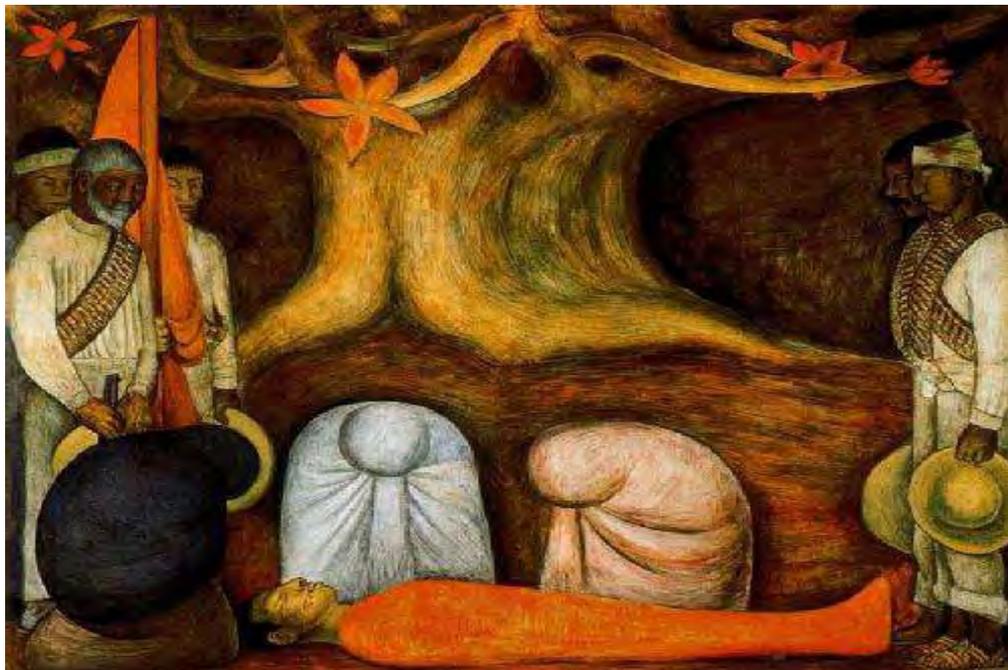


Ilustración 5. Del ciclo canto a la Tierra – La constante renovación de la lucha revolucionaria.



Ilustración 6. Del ciclo canto a la Tierra – La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra.



Ilustración 7. Del ciclo canto a la Tierra – Germinación.

Para el ciclo canto a la Tierra, parte derecha del fresco, entre las pinturas están: La constante renovación de la lucha revolucionaria, germinación, la sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra, maduración, que se muestran en las imágenes anteriores, y tienen una suerte de ciclo vital; se representa la vida y la muerte, elemento fundamental en la cultura mexicana, tal vez más importante que el concepto de la vida.

Para el imaginario mexicano, la muerte tiene una potente connotación porque se acerca a la idea de reencarnación y de renovación necesaria en el proceso humano; entregar la vida por una causa es más importante que la causa misma, porque la renueva y la enriquece; vuelve y nos habla de las pequeñas historias que van generando un camino, van abriendo ventanas que fortalecen las sociedades y no les permiten olvidar a los que fueron parte de esas luchas, que tuvieron que morir para encontrar la liberación.

Danzas a la vida que comienza, a la espera en punto de germinación, formas indígenas que se recrean con la tierra, que hace de la germinación la iniciación de la vida, procesos que se hacen con cadencia; este imaginario, exaltado desde lo poético, hace posible entender a las sociedades latinoamericanas, siempre cargadas con la poética ancestral que nos hace diferentes, que, para Rivera tiene una importancia llamativa.



Ilustración 8. El hombre controlador del universo 1934. Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

La obra **El hombre controlador del universo**, es un mural elaborado por Rivera en 1934 para el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, y se puede

denominar como un mural narrativo, ya que en sí mismo es un relato; lo interesante es que no lo hace de manera lineal y tiene un centro que se toma como un punto de fuga para resaltar la necesidad imperiosa y la ambición humana por el control del universo, que se representa con un hombre en el interior de un tablero de control, que se encarga de controlar los destinos de la naturaleza y el universo.



Ilustración 9. El hombre controlador del universo (fragmento).

El hombre se eleva por encima de sus orígenes y trasciende, en el mural, como una disertación que se eleva por encima de los orígenes fundacionales y su poder simbólico de la creación y de ser creador, además de la intención del mundo renovado y consolida, a su vez, un lenguaje mayor que manifiesta la cosmogonía y la cosmovisión de Diego Rivera: dos mundos que hicieron parte en el andar del artista y que chocan con frecuencia en sus obras: el capitalista y el socialista. Pero, a sus pies, como base de todo el mural, resalta la tierra fértil de donde brota el alimento, que es un elemento que se asocia a muchos cuadros y murales del propio Rivera, es como uno de sus sellos característicos, la asociación de la tierra con el hombre. Esta enorme colisión terminará por hacer de la descomposición un sortilegio de sentidos y verdades, pero incluso en esta descomposición hay un ordenamiento de la realidad, ya que Rivera ordenará un discurso desde la mismísima fragmentariedad de la que se compone el mural.



**Ilustración 10. El hombre controlador del universo (fragmento).**

Entre estos dos mundos hay una composición tetrapartita donde sociedades bien definidas por el espacio y el tiempo hacen una conexión voluntaria e inconmensurable de oposiciones, que le van dando fruto al relato que exige el mural. Si nos fijamos desde el frente al mural en las esquinas superior izquierda y derecha, vemos a dos ejércitos preparándose para combatir. Del lado derecho del que ve, pero que en el mural será el lado izquierdo de Diego Rivera, la Izquierda misma del socialismo, es donde podemos apreciar a los soviets (personajes que son la raíz de la Revolución rusa de 1905 en Moscú), ya que se aprecia la plaza roja de Moscú en la esquina superior izquierda de nosotros, en esta primera composición tetrapartita, y al proletariado sosteniendo banderas rojas, símbolo de su clase social, marchando detrás, quizá cantando el himno de la Internacional. La segunda composición del mural está del lado izquierdo de quien lo mira y del lado derecho del autor, del lado del capitalismo, en que podemos apreciar un ejército en plena forma, con sus fusiles, máscaras antiguas, tanques de guerra y aviones bombarderos, como símbolo de la devastación y la muerte.



Ilustración 11. El hombre controlador del universo (fragmento).

En las esquinas inferior izquierda y derecha, podemos observar nuevamente esa conexión voluntaria e ilimitada de antagonismos sociales. Justo debajo de los soviets, encontramos la tercera composición, en que podemos apreciar la plenitud de la sociedad socialista, con Trotsky y Marx encabezando a la clase proletaria, misma que mira a través de un cristal cómo Lenin une las manos de los hombres en torno a un proyecto de nación en común. En la esquina superior izquierda, una manifestación que, a lo lejos parece tomar los tintes de una huelga. En la izquierda de esta composición y justo pegado al centro de “el hombre que controla”, encontramos cuatro musas vestidas de blanco, símbolo de la libertad que va guiando y empujando a la sociedad socialista hacia adelante. Finalmente, una gran escultura de estilo clásico, con ropajes griegos, decapitada, pero que simboliza la caída de la socialdemocracia y los regímenes totalitarios europeo, la cual mantiene entre sus manos un lienzo con la cruz suástica, símbolo del nazismo.



Ilustración 12. El hombre controlador del universo (fragmento).

En la cuarta composición del mural, debajo del ejército que porta sus fusiles, podemos encontrar a la sociedad “civilizada”, la capitalista, democrática y liberal, que mira a través del cristal cómo la élite capitalista despilfarra el capital en la banalidad y la materialidad.

Encima de ellos podemos apreciar la brutalidad con la que se reprimen las manifestaciones de huelga y protesta por parte del Estado en las sociedades capitalistas, y una gran escultura, con el mismo detalle que la que aparece del otro extremo; sin embargo, no está decapitada, pero sobre su mano se erige un rayo, que simboliza la autoridad, y en su rostro se percibe la furia de la represión, y colgado en su pecho vemos un rosario, símbolo de la religión católica que impera en estas sociedades. Por último, Diego Rivera nos muestra a los pies de esta gran escultura el detalle de Charles Darwin, que expone su teoría evolucionista, al lado del “progreso” social de esta civilización.

Esta propuesta de Rivera, entre el desmantelamiento de la linealidad y la construcción de lo antagonico, se utiliza como tratamiento y como recurso de la razón, es un artificio de la decisión y expresión de la imaginación a la vez. Y esa

es precisamente “el aura” que tiene este mural, eso nos queda y nos llega de una lejanía, que a su vez nos es cercana: la Guerra Fría, la bipolaridad mundial y el nuevo orden mundial, desde la unipolaridad global del capitalismo.

Este mural de Rivera se está inscribiendo en la ficción, en la historia y en cada uno de sus ecos resonantes que nos llegan de esa lejanía, que se nos manifiestan y que atraviesan el tiempo y permanecen en la memoria. Ecos resonantes que conjuran el aura de la obra como destellos y luces intermitentes, con personajes que exteriorizan en su mirada soledades anunciadas entre pasadizos de muertos que viven mediante el arte y que se reproducen técnicamente. La memoria se trasgrede y los personajes del mural se convierten en símbolos desahuciados y rostros borrosos que aparecen y desaparecen entre dos mundos (capitalista y socialista). Esta es el aura de este mural, el dismantelamiento transfigurado de una memoria nacional que nos llega desde una lejanía cercana y que desarma todo relato lineal, toda historia y el todo mismo en minúsculas partículas para entregarnos la sensación de que existen muchas historias unidas por la composición artística dentro de la misma trama mural; nuevamente las pequeñas historias se convierten en símbolos recurrentes y que generan una obra que habla de la historia de la humanidad y de los cambios sociales que se muestran y chocan en las realidades del mundo.

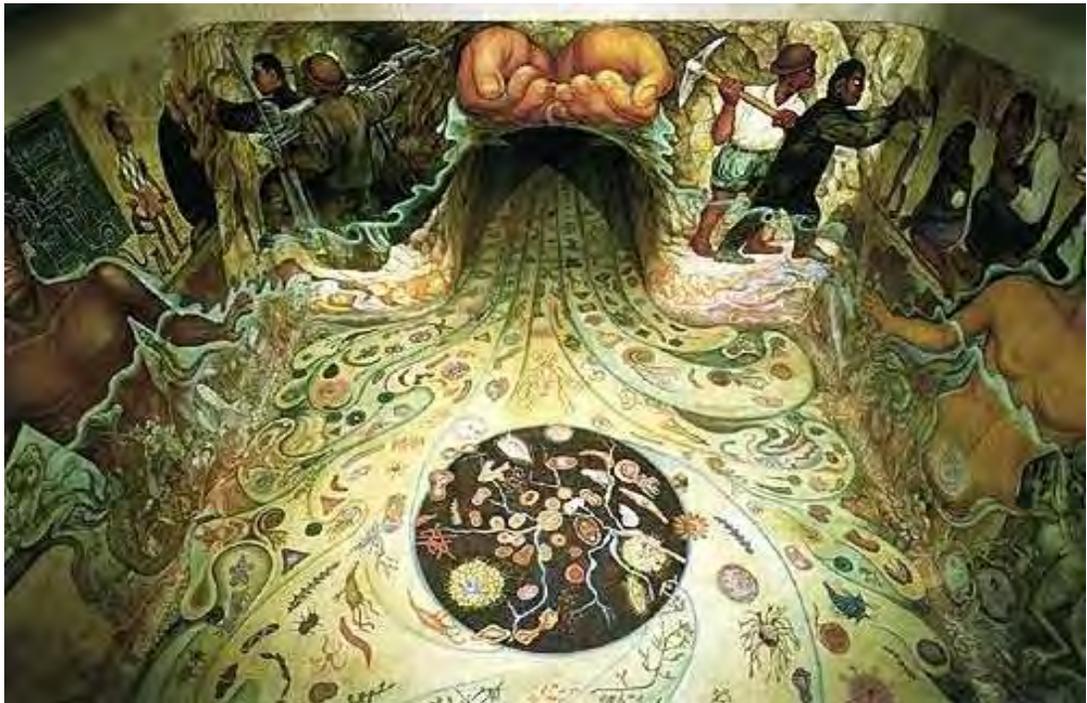


Ilustración 13. El agua, origen de la vida 1951. Ciudad de México.

El mural **El agua, origen de la vida**, se encontrará en su mayor parte sumergido en el agua, ya que fue hecho en el tanque recolector del agua de las obras de

Lerma, por lo que el artista utiliza una técnica experimental, consistente en combinar poliestireno con una solución de caucho.

El hecho de ser sumergido en el agua muestra la versatilidad del artista y el manejo del espacio; esta obra es inédita en la historia del muralismo mexicano, es la única vez en la que Rivera utiliza materiales sintéticos para la elaboración de la obra y, con o sin intencionalidad, muestra la necesidad de apropiarse de elementos realizados industrialmente para la consecución de la obra y su perduración; el carácter único de la obra y la incorporación del agua uno de sus elementos le da un sentido interesante y deslumbrante, con la sensualidad de las figuras pintadas a los dos costados del mural, un hombre y una mujer como una especie de reflejo y reflexión en torno a la humanidad y la necesidad que tiene de los elementos naturales para su supervivencia y la unión de las razas por encima de las razas “predominantes” de la época; es más intimista y poético, pero tiene una carga política acentuada y directa.

Pero su carácter poético no deja de enunciar los elementos relevantes en la obra de Rivera, la necesidad expresa de reinención del ser humano y de la construcción de sociedades diferentes que enfatizan en la necesidad de la naturaleza como medio necesario para la sostenibilidad de las culturas y de su historia. Esta obra encarna la necesidad que tiene Rivera de mostrar sus experiencias vitales, en particular aquellas que hablan de la maternidad/paternidad; se puede decir, entonces, que Rivera no solo es un instrumento de acción política, tal y como normalmente se lo reconoce, sino, también, una oportunidad para elaborar temas personales, en los que paradójicamente alcanza un mayor grado de generalidad y trascendencia que los que caracterizan a su pintura.

En la entrada, alrededor del estanque, Rivera representó a Tlaloc, el dios azteca de la lluvia y la fertilidad, con una figura escultórica cubierta con mosaico, que se continúa por los alrededores del parque a través de líneas dinámicas y fluidas que destacan la función del agua como la fuente principal de la vida. En la cisterna, el piso y las paredes de la cámara de distribución, Rivera representó un mundo fantástico de amebas, estrellas de mar, moluscos, anfibios, peces y otras formas primitivas de vida, pasando por otros seres más desarrollados, hasta llegar a dos figuras humanas monumentales, que representan a las razas asiática y africana.

En la pared del frente aparecen los retratos de los obreros e ingenieros que hicieron posible la obra de ingeniería, escenas con personas trabajando y disfrutando del agua junto a otras sufriendo por su falta. El programa iconográfico sugiere así, metafóricamente, que el poder benéfico de Tlaloc volvió a la vida en el mundo moderno gracias al trabajo de los técnicos y trabajadores que participaron en la obra.

La fascinación de Rivera por el origen de la vida humana aparece en este trabajo en dos formas diferentes y complementarias: en las figuras humanas representadas en las paredes laterales y en la configuración espacial de la misma obra. La figura femenina, que simboliza a la raza asiática, está representada con una visión de rayos x, que deja ver ahora el embrión que contiene, como símbolo tangible de la fertilidad. Dos anguilas, que sugieren las trompas de Falopio, parecen resguardar a unos espermatozoides que nadan rumbo al óvulo, dos cigotos inician los procesos de la división celular, y, en el centro, el embrión que comienza a crecer en el vientre femenino.



Ilustración 14. El agua, origen de la vida (fragmento).

La referencia autobiográfica concreta en el ciclo mural conlleva un profundo sentido del humor; en el lado de la mujer, como parte del ciclo evolutivo, Rivera incluyó la figura de un sapo de barriga con saltones ojos “riberianos”, que alude visualmente al sobrenombre de sapo-rana, que Frida había puesto al artista, nadando hacia uno de los senos de la figura materna.

Por otra parte, no falta la alusión al rol masculino en el proceso reproductivo que caracteriza a la obra Rivera, pues la figura masculina, que representa a la raza negra, muestra una extraña flor; la pareja humana, como asiática y africana, se corresponde con las teorías en boga por aquel entonces, cuando dichos

continentes eran la cuna del HOMBRE, y también como reacción contra las teorías fascistas que propugnaban por la supremacía de la raza aria.

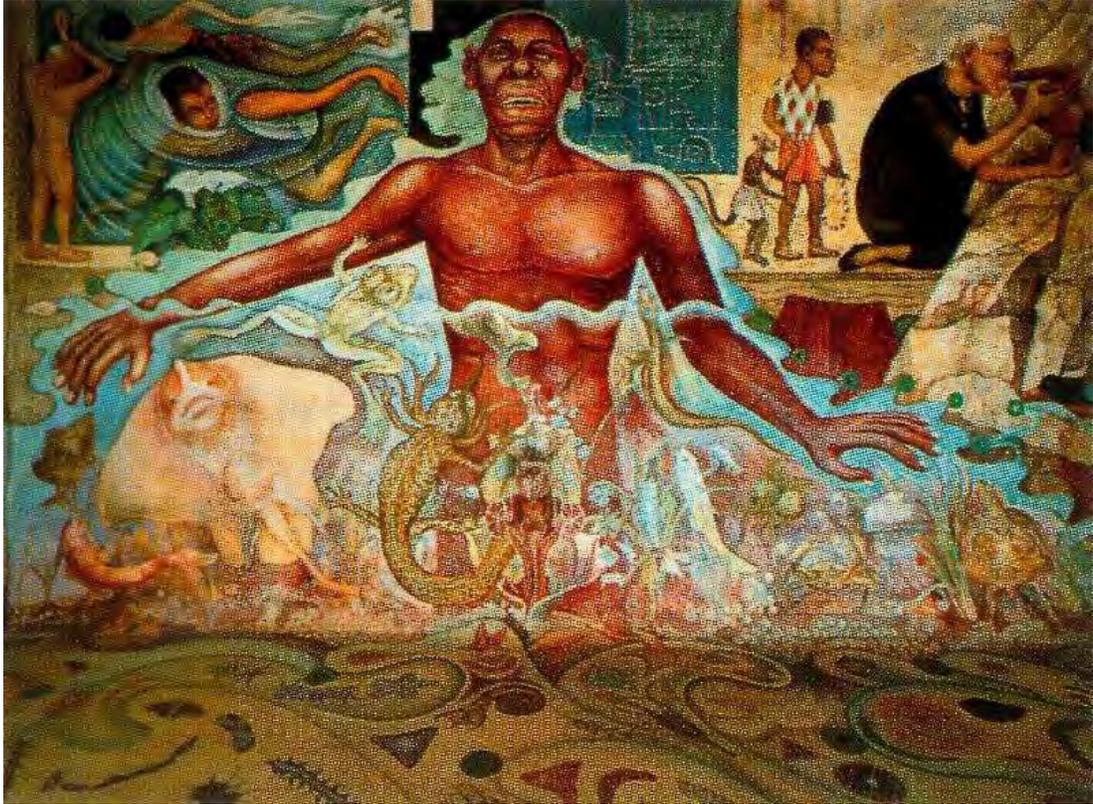


Ilustración 15. El agua, origen de la vida (fragmento).

Es, entonces, de anotar que la obra de este pintor mexicano es muy importante para la construcción de los imaginarios latinoamericanos; nos acerca a los orígenes de la humanidad, a la multi-culturalidad, a la prevalencia de los hombres por encima del tecnicismo, y el aporte que hace de nuevas formas y maneras de hacer del arte un medio concreto para la reivindicación de los pueblos que no tienen voz.

### 3.3.2. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Este muralista mexicano, con un corte político más radical y activo, tuvo que vivir entre el exilio, las rejas y el arte. Encarcelado por los menos siete veces y otras exiliado, fue el muralista más activo en cuanto a la política se refiere; este artista tuvo una vida muy intensa, lo que muestra en sus pinturas, que van desde el futurismo, el expresionismo y lo abstracto, con colores fuertes e intensos. Acusado del atentado a León Trotsky, tiene que huir del país, como ya lo había hecho en ocasiones anteriores; este artista de la revolución tiene una importancia fundamental en los ideales revolucionarios del México del Siglo XX y una

connotada relevancia en el Arte Latinoamericano. Para entender el carácter político de Siqueiros es necesario, entonces, verlo desde el arte, y hacer reflexiones en torno a sus pensamientos y sus murales desde las entrañas del arte.

En su expresión artística, Siqueiros maneja una función pedagógica que se dirigía al sector más desfavorecido del pueblo mexicano, en la que necesitaba trabajar de prisa, por eso investiga con nuevos materiales que secan rápido y le permiten aplicar el color a gran velocidad, técnica que más tarde iba a tener gran influencia: la pintura en aerosol, y para lanzar la imagen que deseaba sobre la pared que planeaba pintar este espíritu innovador, es otra de las diferencias respecto de los otros dos artistas. En Nueva York, Siqueiros dirigió un grupo experimental para pintores jóvenes donde puso en práctica y mostró todas sus investigaciones. Esta iniciativa aspiraba “a ser un laboratorio para la experimentación en las técnicas del arte moderno y a crear arte para el pueblo”<sup>9</sup>.

Para hablar del mural “Muerte al invasor”; hay que trasladarse al momento histórico en el que está enmarcado; este mural fue realizado por Siqueiros entre 1941-1942 en la Ciudad de Chillán, en Chile, en una escuela donada por el Gobierno Mexicano meses después del terremoto que sacudió a Chile en 1939, llamada Escuela México; Siqueiros llega a esta ciudad aconsejado por su amigo chileno el poeta Pablo Neruda ya que había sido encarcelado por el supuesto intento de asesinato a León Trotsky, y para no detenerlo en una prisión, el Gobierno lo obligo a abandonar el país; ya en el país chileno, Siqueiros comienza su labor en la pintura de este mural.

Para este mural, Siqueiros toma al indígena como eje fundamental en su desarrollo, pero un indígena en busca de sus raíces, esas mismas raíces que ha ido perdiendo por la interrupción hecha por el hombre opresor; se caracteriza porque la postura de Siqueiros tiene una profundidad envidiable y hace que la figura del mestizo se reivindique gracias a su compromiso político y a la lucha de las clases.

---

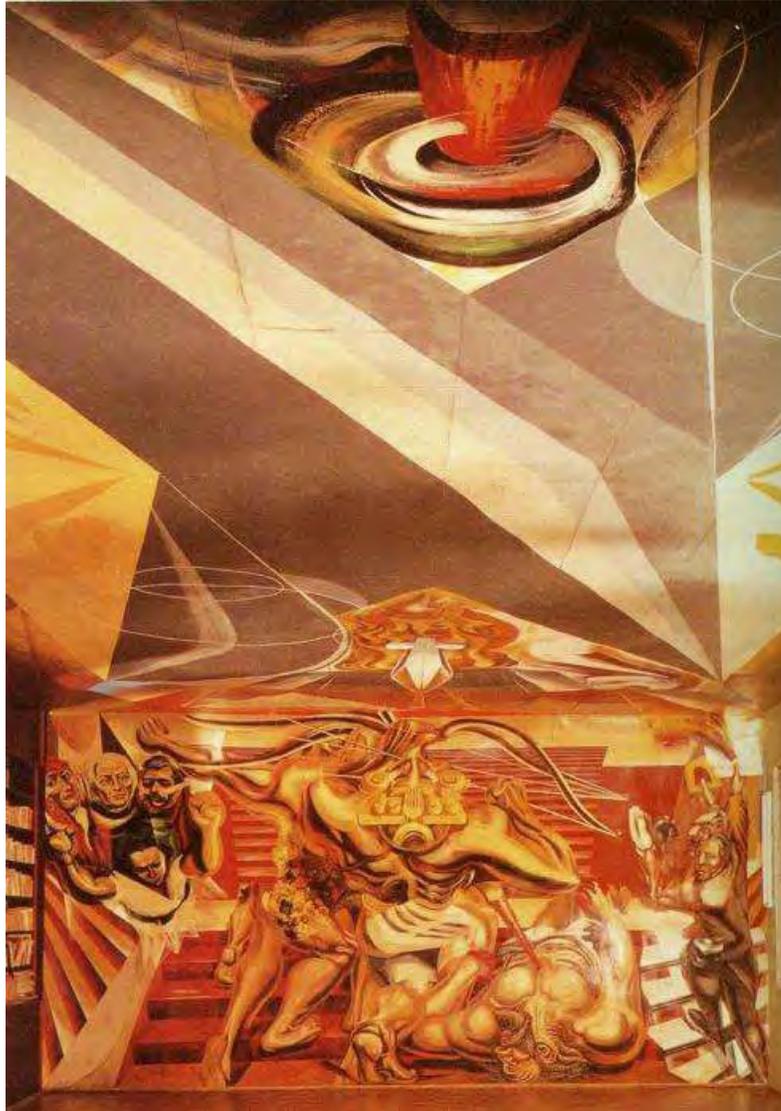
<sup>9</sup> “Entender los maravillosos recursos humanos en el “arte negro”, o en el “arte primitivo” en general, ha dado a las artes visuales una claridad y una profundidad perdidas hace cuatro siglos a lo largo del oscuro sendero del error. Dejados, por nuestra parte, volver a la obra de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios. Nuestra definitiva proximidad a ellos nos ayudará a asimilar la vitalidad constructiva de su obra. Ellos demuestran un fundamental conocimiento de la naturaleza que puede servirnos como punto de partida. Dejados absorber su energía sintética, pero evitar esas lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”, “primitivismo”, “americanismo”) que hoy en día están aquí tan en boga pero que sólo son modas efímeras”.



Ilustración 16. Muerte al invasor (fragmento) Escuela de Chillán (Chile).1941-1942.

Con la imagen de México y Chile en la unión de los pueblos latinoamericanos y la lucha en contra de la conquista española, este mural muestra las semejanzas que existen entre estos dos países, con algunos personajes históricos, como Cuauhtémoc, Caupolicán, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, José María Morelos,

Francisco Bilbao, entre otros, quienes están rodeados de hambrientos españoles, que buscan sus cabezas.



**Ilustración 17. Muerte al invasor (fragmento)1941-1942.Escuela de Chillán (Chile).**

Lo interesante de las figuras y la manera de enfrentar la pintura mural es la idea de la liberación en sí misma, ya que se desprende del academicismo realista y la concepción de la copia fiel, desviándose por caminos vertiginosos llenos de colores tierra, figuras expresionistas y perspectivas exageradas que atraen la atención de los espectadores y ejercen total dominio de la obra que la enmarcan en una manera diferente de hacer de la pintura mural, un hecho sin precedentes ni atenuantes.

Finalmente, se puede decir que tanto Rivera como Siqueiros, los mexicanos, a pesar de haber renegado de las vanguardias europeas, recogieron de éstas lo que más interesaba a sus propósitos. Mezclaron esos conocimientos con la educación clasicista que habían recibido y con la interpretación de su propia cultura indígena. Crearon un nuevo lenguaje, que se expresaba dentro del marco ideológico del marxismo. Su función básica era concienciar al pueblo mexicano del valor de su pasado como punto de apoyo para mirar al futuro. Un mañana sin clases sociales dominantes, en el que los frutos del trabajo son compartidos igualitariamente. Está claro el mensaje pedagógico, político y revolucionario de los murales. Pero, como casi siempre ocurre, este ideario no pasa de una feliz utopía. La primera grave contradicción que se produce está en los lugares en donde se llevan a cabo estos trabajos: son, sin duda, edificios públicos (administraciones, escuelas, hospitales), pero ¿realmente entran en ellos las personas a las que va destinado el novedoso mensaje? Se cree que no. En un principio la idea fue buena y novedosa, especialmente en un país en el que el arte era un objeto de lujo, del que disfrutaban solo unos pocos. Pero, como siempre, se trabaja para alguien; en el caso de los muralistas, el estado financia la labor, lo que implica un cierto grado de sometimiento a sus principios. Gradualmente, se establecieron cánones y limitaciones que traicionaron el inicial mensaje libertario.

### **3.3.3. OSWALDO GUAYASAMÍN**

Este ecuatoriano es uno de los representantes del Arte Latinoamericano más importante: su formación artística estuvo permeada por el auge del arte indigenista, el cual se inscribe durante toda su historia artística; Guayasamín, con la vocación desde niño y a pesar de la oposición paterna, decide estudiar artes en la Escuela de Bellas Artes de Quito.

Desde sus comienzos y remitiéndonos a sus primeras exposiciones, cabe resaltar el escándalo causado gracias a su fuerte denuncia social, tema que siempre lo ha llevado a las artes.

Después de sus primeras exposiciones en Quito, va hacia México, donde trabaja al lado del muralista mexicano Orozco, quien influencia el lenguaje estético de este pintor ecuatoriano; entre sus grandes amigos se encuentra el poeta Pablo Neruda, con quien realiza un viaje por Perú, Chile, Argentina, Bolivia y Uruguay, donde toma apuntes de esta travesía y de la que saldría una de sus series más importantes llamada **“El camino del llanto”**, más de cien lienzos que hablan del indígena, el negro y los pueblos mestizos de Suramérica.



Ilustración 18. El toro y el cóndor (1957).

Estéticamente se encuentra influenciado por las vanguardias del siglo pasado, con especial énfasis en el cubismo y en el expresionismo, aunque en sus temáticas Guayasamín siempre denunció con vehemencia los problemas sociales de los pueblos latinoamericanos, la explotación, la pobreza causada por el embate de la modernidad, las consecuencias del progreso, los dramas y los horrores del

hombre, con su particular manera de pintar y la explosión que le imprime a sus cuadros.

A continuación se hará un recorrido por algunas de sus obras, para enfatizar en su carácter y las ideas que Guayasamín logra plasmar en sus obras.

En *el toro y el condor* de 1957 (Ilustración 17), el autor hace referencia a una celebración Quechua, donde se ata un cóndor y a un toro. El cóndor representa al indio y el toro al conquistador.

Esta obra constituye un buen ejemplo del interés del artista por la representación de conflictos sociales y raciales que hacen parte de la historia latinoamericana, hasta nuestros días.

Capta un dramático momento de un tradicional rito festivo andino. Para Guayasamín, el combate de los animales representaba la lucha entre los pueblos indígenas (el cóndor) y sus conquistadores (el toro), solo que, a diferencia de lo que ocurre en la larga historia del colonialismo, en el rito triunfa el cóndor; es una clara referencia a como lo hace el Arte Latinoamericano: contar la historia de los otros, la historia de los que no tienen historia, la historia de los vencidos, en que, en el caso de Guayasamín, triunfan los que fueron reprimidos desde la Conquista.



Ilustración 19. Lágrimas de sangre, 1973.

En **Lágrimas de Sangre**, expresa lo que él vio y tuvo que callar, el dolor de la muerte, de la sangre que corría, no pudiendo detener. Su obra invita a la reflexión sobre la guerra, que el hombre alimenta con el llanto que brota del corazón. Él que quiere evocar esa falsa esperanza que despierta el orgullo del poder, desgarrar con sangre ese miembro vencido por la violencia. En lágrimas de sangre, las manos representan la máscara de silencio inmortalizada en el tiempo, ocultando la verdad jamás mencionada por la inocencia del pueblo, para resguardar algo de lo que les queda de vida.

Los ojos de desconsuelo de una realidad, que se convierten en marca de la historia de los pueblos, una marca que ha perdurado hasta nuestro presente: la mirada indígena.

Para esta realidad, esto tuvo para decir: “He pintado —escribió Guayasamín— como si gritara desesperadamente, y mi grito se ha sumado a todos los gritos que expresan la humillación, la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir”.

Durante los años sesenta, el trabajo de Guayasamín se hace cada vez más político, y desemboca en la **Edad de la ira**, período al que pertenecen obras como Reunión en el Pentágono (1970) o Napalm (1976), críticas directas al imperialismo y la política internacional norteamericana. Una de las obras más representativas e importantes de este período es el tríptico **Los torturados I-III (1976–1977)**, en memoria del cantante popular chileno Víctor Jara, quien fue detenido, torturado y asesinado por el ejército poco después del golpe militar contra el presidente socialista Salvador Allende en 1973, que llevó al poder al dictador Augusto Pinochet, con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos.

Guayasamín considera que nuestro siglo ha sido el más feroz de la historia de la humanidad. Debido a que La Edad de la Ira no está destinada a la venta, no pretende "gustar" a nadie y pocos podrían convivir con una de esas telas: no se puede cohabitar con la angustia, la infamia o la desesperación. Su reflexión plantea que el hombre no ha podido ser plenamente a lo largo de su historia. Ante la insistente discusión de humanidad de los conquistadores, colonizadores y neocolonizadores, la afirmación de humanidad de nuestros hombres. Es la ira que ahora se expresa en los ojos, por los que va tomando cuerpo en los cuerpos, manos, rostros y en la carne sufriente del hombre como tal.

La ira que pondrá fin al subdesarrollo, la miseria y todo el absurdo en que aún seguimos viviendo. Tal es el mensaje de esta obra. Mensaje latinoamericano, tercermundista, humanista.

Al observar las figuras se puede sentir mirado, reflejado. La mirada, que no es de miedo, aunque el miedo esté en los cuerpos; ni de terror, aunque parecen sentirlo; tampoco es de dolor, aunque las muecas sean de sufrimiento, ni desesperanza, pese a que sus manos y cuerpos parezcan implorar una esperanza. Son ojos de ira, rebeldía, casi ajenos a los sufrimientos de sus cuerpos.

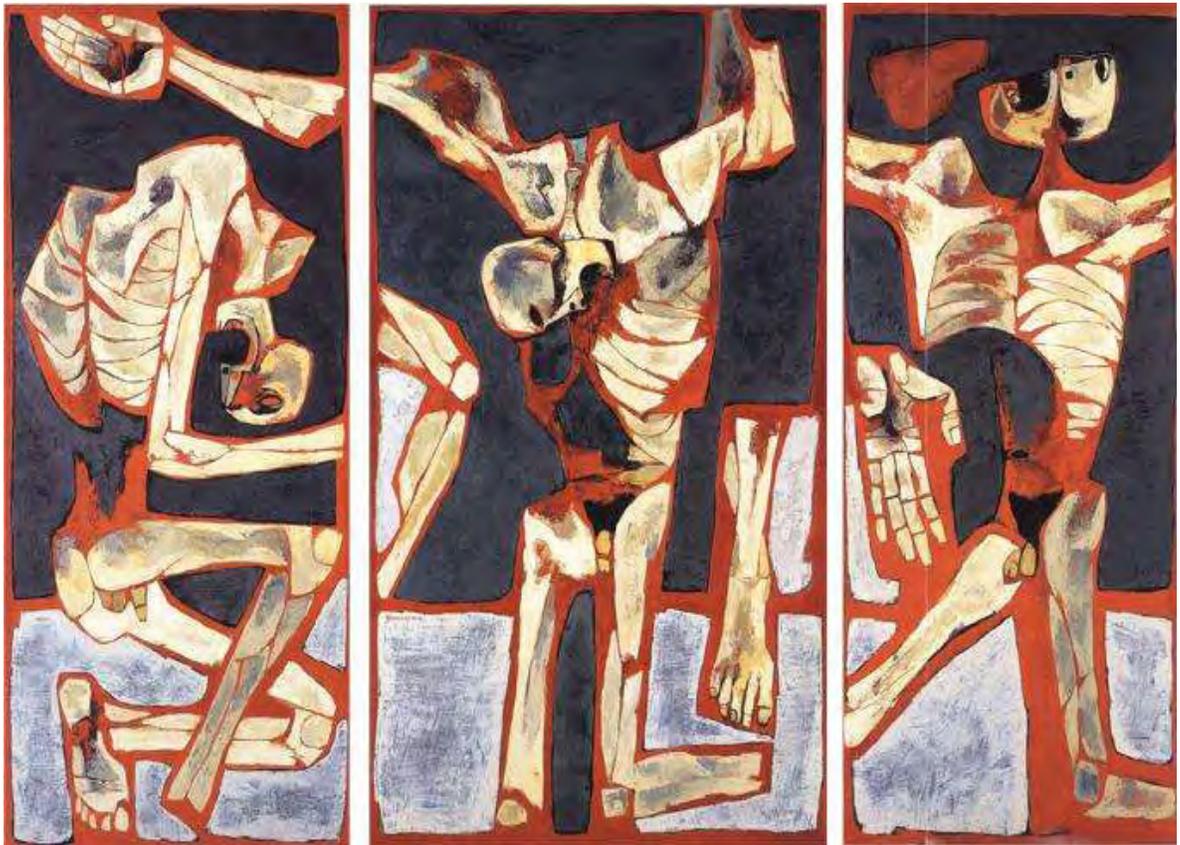


Ilustración 20. Los Torturados, 1976-1977.

A propósito de La Edad de la Ira, los críticos y comentaristas han señalado el contenido de denuncia de la pintura de Guayasamín; en esta serie se muestra claramente su voluntad de protesta social, que es dinámica y de carácter universal. Sin embargo, reacciones diversas ha causado el "arte social" y se han venido librando polémicas referidas, precisamente, al "contenido social" de la obra, independientemente de su realización. No se trata de pensar que esas criaturas doloridas de sus lienzos se hallen vencidas y humilladas por las injusticias políticas o sociales. Su dolor es más trascendente y profundo. Encarnan, en cierta manera, a la doliente humanidad, a las injusticias de todos los tiempos y países y, en último término, a la angustia que reside en el centro del alma del hombre.

Pocas veces la técnica se ha adaptado con tanta exactitud al tema. Guayasamín vierte en proporciones descomunales el blanco y el negro. Sólo la cal y el abismo. Ante el gran dolor del hombre, la redondez del mundo con sus blandas transiciones desaparece. Sólo quedan erguidos, en los grandes espacios de la noche, los altos rostros sufridores. Dibujados por el cuchillo de la pena, con la nariz aristada, sin más rasgos que los que consiente la expresión doliente.

Para un artista, una de las cosas más difíciles es trabajar con blanco y negro, lo que quiere decir con las gamas mínimas y que den la sensación de color, sin ser color. Guernica es una aguada inmensa, sin texturas, como una acuarela, pero muestra que, efectivamente, con el blanco y el negro se puede poner de relieve la violencia del mensaje y pueden darse contrastes tan brutales, como los que se necesitan para mostrar la violencia que inspiró La Edad de la Ira.

Para quien uno de los "elementos particulares" que caracterizan La Edad de la Ira es, sin lugar a dudas, la concepción del desarrollo seriado de una determinada idea, constituyendo en varios cuadros una unidad de pensamiento o de expresión, Guayasamín habría reconocido tres fuentes en las cuales puede haber un antecedente de esa forma de expresión en primer lugar, la presentación que en las iglesias románicas de la Edad Media se hacía, como instrucción catequística, para un pueblo en su inmensa mayoría analfabeto, de la vida de los santos a través de imágenes sobre diferentes momentos de su vida. Otra fuente de la misma índole sería el Vía Crucis, con sus catorce estaciones, que muestran diversos instantes de la pasión de Cristo. Cada representación contiene una idea y constituye una unidad. Pero todo el conjunto forma una línea de pensamiento dada por cada parte. En segundo lugar, el Entierro del Conde de Orgaz, del Greco, donde pueden separarse tres unidades bien definidas en línea ascensional y que constituyen un todo. En tercer lugar, la concepción de la cinematografía, en la cual la sucesión de fotografías-unidades perfectas cada una de ellas a determinada velocidad, da el movimiento y expresa en conjunto (sin por eso quitar valor a la fotografía) una idea o pensamiento. Sin embargo tampoco parece ser éste un antecedente inmediato de las "series" de Guayasamín, pues los cuadros que las integran no dan, con su sucesión, un movimiento ni completan una escena. Más cercanas, si se quiere encontrarles un equivalente en otro arte, se parecerían, por ejemplo, las "variaciones" musicales sobre un mismo tema.

Se conoce que a fines de 1993 había, pintadas, 126 telas (considerando como un cuadro cada uno de los paneles de los tres murales movibles). En Edad de la Ira se mantiene la predilección de Guayasamín por lo monumental y lo retórico, heredada del muralismo, pero se aparta de éste por la ausencia de triunfalismo. También hay otra diferencia: el muralismo mexicano narra una historia; y Guayasamín pinta un arte abstracto. Son raros los cuadros de ira con multitudes y en ellos se plasma la soledad de la figura: puede ser, cuando más, el resultado o el resumen de una historia: lo que queda después de la angustia, del hambre, de la tortura o de la muerte y no el desarrollo de la vivencia en sí.

#### 4. CATEGORIAS FILOSÓFICAS DENTRO DEL SIMBOLISMO PICTÓRICO

La validación de un trabajo se hace a primera vista, y sobre todo en el terreno del Arte, esta afirmación sirve como prueba fehaciente, ya que en el momento de contemplar las obras de los artistas: Diego Rivera, David Siqueiros y Oswaldo Guayasamín, instantáneamente se reconoce y se comprueba el espíritu y la cultura de un pueblo.

En la textura estética de las obras, se develan rasgos muy íntimos, muy propios de un territorio multicultural. En este intento interpretativo se busca visiblemente demostrar las categorías filosóficas (*originalidad, genuinidad, autenticidad, peculiaridad, alteridad e identidad*), categorías que validan la aparición de un pensamiento filosófico, y que en los artistas se manifiesta esta preocupación desde la búsqueda representativa del sentir de una cultura, puesto que abordan, dentro de su estructura pictórica, problemas muy propios de los pueblos latinoamericanos, dándole pie a la construcción de un pensamiento estético que expresa la idea de un mundo.

En la forma y el contenido de las obras, los artistas dejan en claro lo que Augusto Salazar Bondy nos dice: “Todo pueblo que aspira a dejar huella en la historia, toda nación que inicia una era propia, se ve obligada por eso mismo, por exigencia de su desarrollo, a practicar una revolución de todos los valores y a levantar una edificación provisional o perenne de conceptos”<sup>10</sup>. En el tratamiento de las obras hay una construcción de un imaginario narrativo que difunde y crítica los procesos sociales de una época histórica, un discurso estético que posibilita y genera el despertar de una conciencia renovadora.

Este es el sentido del recurso que revela y proporciona la idea de develar o descubrir un misterio; las obras artísticas están avasalladas por un misterio, que tiene como procedencia un mundo real y un mundo mítico. Para expresar su verdad, el mito utiliza imágenes simbólicas, no elabora un discurso explicativo y lógico acerca del misterio; su lenguaje se estructura a partir de los símbolos. Básicamente, la función del símbolo consiste en ligar, juntar elementos dispersos o no conectados entre sí. Además, el simbolismo requiere de la respuesta no sólo cognitiva, sino necesariamente de una reacción afectiva o emocional, una condición básica que se muestra en la apertura analítica de las obras.

---

<sup>10</sup> SALAZAR Bondy, Augusto, ¿ Existe una Filosofía en nuestra América?, p.37.

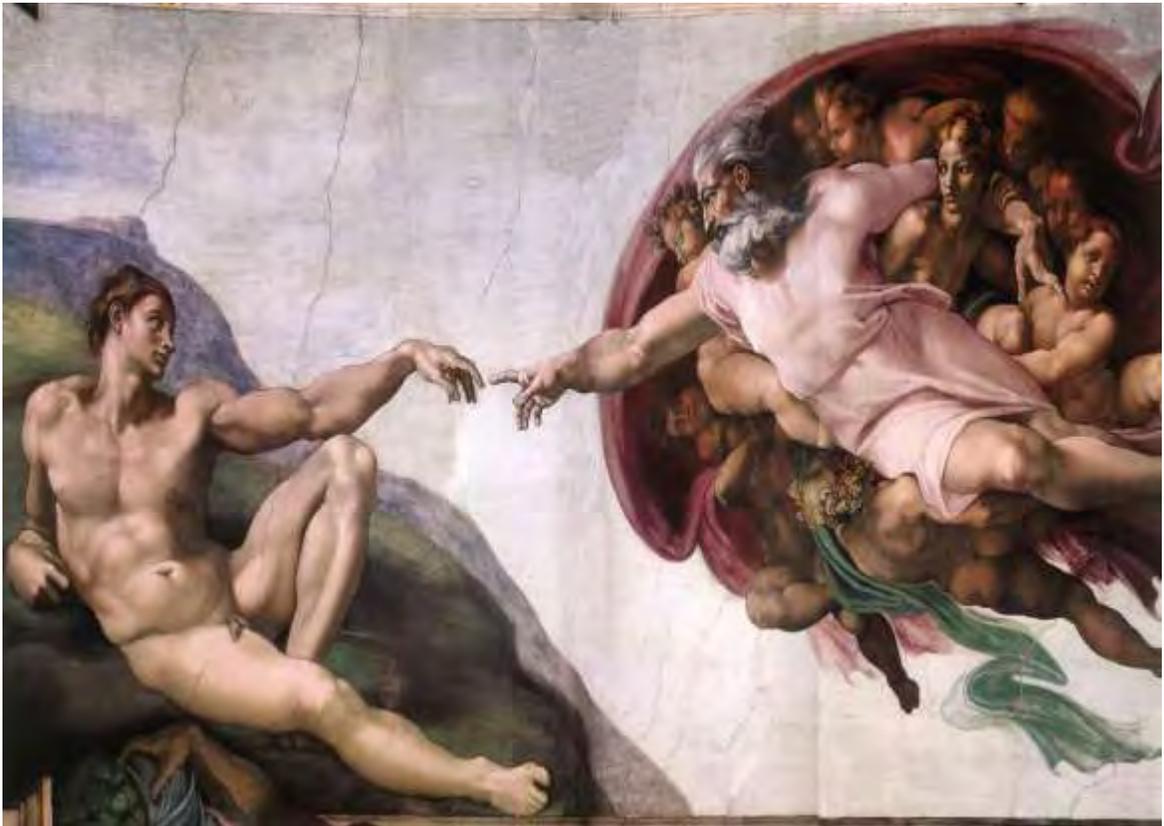
#### 4.1. DIEGO RIVERA: Peculiaridad

Sabemos que este artista mexicano tiene una referencia estética europea, pero que la abandona en el momento de representar la historia de la realidad del pueblo mexicano y en general, de los pueblos de latinoamerica.

A continuación se realizará un análisis comparativo de la obra de Diego Rivera, La Capilla de Chapingo, con la obra de Miguel Ángel, La Capilla Sixtina. En primera instancia, se evidencian similitudes: el lugar, se trata de la capilla donde se realiza la obra, y la aplicación de un formato artístico, el fresco, establecido en las paredes o murales de las capillas. Son parámetros que indiscutiblemente referencian a la obra de Rivera como una reproducción; pues su obra es resultado de una fervorosa pasión y una rigurosa disciplina por el arte renacentista; Rivera adopta este tipo de representación artística para incluir la realidad y la cosmovisión de los pueblos latinoamericanos, ocupación que se ve reflejada en casi toda su obra artística.

Para señalar la obra de Rivera como peculiar, se ha tomado explícitamente una pintura que hace parte del monumental fresco de la Capilla de Chapingo titulado "*Canto a la tierra a los que trabajan y liberan*", del que hace parte el ciclo denominado "*Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre*", mural que se lo contrasta con el fresco de la Capilla Sixtina denominado "*La creación de Adán*".

Los frescos hacen parte de un todo, y son la base central de cada obra muralista; al contemplar los frescos, se evidencian rasgos diferenciales que hacen de la obra de Rivera muy peculiar. En el ciclo "*Tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre*", es notorio el manejo penetrante de colores tierra muy encendidos, como el rojo, azul, verde y una abundancia en amarillo, colores que dan fuerza y proporcionan vida a las imágenes; en el centro del fresco está la figura voluptuosa de una mujer, de cabellera negra ondulada, su pose sensual y su cuerpo amarillento desnudo, hace alusión a la figura de la mujer latinoamericana, exaltando a la mujer como un territorio singular, y muy exótico, como del que goza nuestro continente, aquí encontramos un contraste diametralmente opuesto en relación al fresco de Miguel Ángel, puesto que su obra personifica la anatomía del cuerpo humano de occidente.



**Ilustración 21. La creación de Adán Miguel Ángel. Capilla Sixtina del Vaticano, Italia.**

En la parte superior encontramos el rostro de un indígena soplando que pareciera ser Eolo, el dios del viento, pero realmente Rivera hace alusión a la simbología sincrética de Quetzalcóatl Ehécatl, dios del viento prehispánico, que representa a uno de los cuatro elementos de la tierra. La fuerza del soplo caracteriza los poderes reproductores de la tierra; en general, esta deidad representa la vida como soplo y aliento vital.

En la dimensión total del fresco, sus formas referencian la cosmología indígena, donde la mujer representa esencialmente a la madre tierra, como símbolo de fertilidad, de misterio, cuerpo en que palpita el olor de la sangre y el sudor de la vida. Rivera utiliza el tema de la creación del universo, donde la mujer es el eje fundador de su obra; esta visión representa una fractura total respecto al fresco del siglo XVI "la creación de Adán" de Miguel Ángel, el enfoque de la obra está dado por lo divino, y el punto de acción está dado por el contacto ligero de las manos, posición que determina el ángulo derecho (arriba) e izquierdo (abajo); Adán se encuentra al lado izquierdo y al otro lado está Dios, rodeado por un grupo de ángeles dispuestos rotundamente dentro de una estructura. Adán ya está vivo, ya que la chispa de la vida se la está transmitiendo Dios a través de la fisura de su dedo índice derecho, directamente acecha una enseñanza terrenal y divina. Las figuras muestran la visión de la anatomía corpulenta del hombre occidental. En la

parte terrenal tenemos a Adán tumbado y desnudo, con una pose sutil y con un pronunciado escorzo lateral. En él se observa un logrado estudio anatómico con un gran desarrollo de la musculatura, creando luces y sombras que hacen del cuerpo una figura esbelta. Su rostro no se puede considerar del todo realista, tal vez podamos decir que es algo idealizado.

En la parte divina nos, encontramos con la figura de Dios (un Dios anciano, símbolo de la sabiduría y de la experiencia). Dios es representado con unas telas como ropaje de tonos rosados y que, por la acción del viento, se le ciñen al cuerpo, dejando ver a un Dios fuerte y vigoroso. Este hecho crea en la imagen un claro movimiento y dinamismo y crea una serie de juegos de luces y de sombras en los pliegues. Al igual que en la figura de Adán, un pronunciado escorzo lateral, dado que aparece como flotando en posición horizontal. Su rostro es realista (clara ancianidad) y bastante expresivo, dando sensaciones de esfuerzo; su pelo y barba, blancos también, se ven azotados por el viento, ampliando aún más el dinamismo de la obra. En los ángeles que soportan a Dios, hay un cierto caos; sus rostros muestran el esfuerzo por sostenerle y tienen un marcado realismo y expresividad.

Miguel Ángel utiliza en su composición una gama de colores azules, blancos, rojos y verdes, colores fríos que le dan firmeza y altivez a la obra Dios-hombre, uniendo a Adán y a Dios con los dedos que parece que se van a juntar, cumpliendo el objetivo imperioso.

El contenido iconográfico de los dos frescos es la historia mitológica de la creación; el tema de la creación es otro carácter que Rivera toma de la Capilla Sixtina, apareciendo rasgos o similitudes que familiarizan directamente con la obra de Miguel Ángel, Rivera emplea numerosos rasgos que lo interconectan con el concepto estético muralista renacentista. La obra de Rivera tiene como propósito revelar indiscutiblemente el pensamiento y la realidad del mundo latinoamericano; la diferencia o peculiaridad está dada por un tono local, donde el componente esencial es su la cosmología indígena la cual tiene un carácter más terrenal y sensual que divino, y en el que el hombre y la naturaleza interactúan en un mismo vínculo sagrado.

#### **4.2. DIEGO RIVERA: Originalidad**

El mural “El agua, origen de la vida”, de Rivera, es una propuesta artística incuestionable, está cargada de una fuente de conocimiento técnico y llena de lenguajes del arte y de la ciencia. Es una obra artística que toma distancia respecto a otros murales que el mismo Rivera y otros artistas muralistas han creado; el área propuesta para el desarrollo del mural es un sitio inhóspito; generalmente este tipo de expresión de artista se aprovecha en lugares como: escuelas, parques, edificios públicos, etc. Lo interesante y lo novedoso de este mural es su ubicación: esta obra hace parte de la infraestructura del acueducto de

la Ciudad de México llamado El Cárcamo, lo que hace que Rivera innove en la utilización de los materiales, puesto que el mural convergería con la fluidez del agua.



**Ilustración 22. El agua, origen de vida (fragmento).**

Las proporciones del mural se extienden desde el subsuelo hasta la superficie, dimensiones que Rivera toma como escenario para darle representación estética al elemento vital para la vida humana. No se puede perder de vista la dimensión estructural que contiene el agua y al mismo mural: es un cubo con un piso abierto, siendo de esta manera otro desafío a enfrentar Rivera y en que adapta la perspectiva curvilínea; este planteamiento le otorga un grado interesante a la representación del mural, su extensión planetaria exige implementar un mirador para quienes contemplan esta monumental obra. Con esas características, Rivera realiza el mural, reto que le ha otorgado señalarlo como un artista original que continuamente está renovando los conceptos estéticos del Arte.

Otro de sus aportes es el valor poético que cargan las imágenes y que, finalmente, son las que se apoderan del espectáculo que Rivera ha imaginado. Hay una apreciación cristalina que sugiere tácitamente la presencia de la unidad esencial de la obra, el agua, en la que se representan los usos: calma la sed, se usa para la limpieza, la agricultura y el deporte. Sobre la boca del túnel, dos gigantescas manos entregan el preciado líquido a la ciudad; las manos son el punto de enlace simbólico del Dios Tláloc, que se encuentra en la entrada del recinto al cual se lo simboliza con el color azul, color predominante en el mural, “el Dios que hace

germinar” y portador de la lluvia, y quizás Rivera hace una referencia directa al mito de los Tlaloques, quienes realizaban la labor de recoger el agua con las vasijas de Tláloc, las vasijas que tenían la utilidad de guardar el líquido vital para los pueblos prehispánicos.

La profundidad del contenedor se caracteriza por la concentración de figuras microscópicas y formas de vida unicelulares, desde larvas, gusanos, peces, la mujer, el hombre y la ciudad; esta subdivisión describe la evolución de la vida desde un punto ascendente, tratando la teoría de la evolución desde el punto de vista darwinista.

La fuente de Tláloc renace en pleno siglo XX, acompañado de Quetzalcóatl, el Dios del viento, representado en esta obra por las serpientes que están a los costados de las figuras humanas (hombre y mujer), simbolizando la serpiente la renovación vegetal en los tiempos de lluvia; el verde intenso asimila la representación de plumas verdes de Quetzalcóatl; Rivera expone el lazo histórico y cultural entre el México indígena y el México moderno; la capacidad imaginativa que tiene Rivera para representar este tipo de contenidos hace que su obra sea auténtica ya que expresa un ideal, el deseo de reivindicar al ser humano y la construcción de las diferentes sociedades enfatizando en la necesidad de la naturaleza como medio necesario para la sostenibilidad de las culturas y de su historia.

En este rico imaginario, Rivera retrata al hombre (negro) y la mujer (asiática-amarilla) en una composición de líquidos retóricamente sexual, dando como conclusión, según la lectura del pintor, que la vida humana debió partir de la mezcla de estos tipos raciales. También interesa descifrar la presencia del sapo, en el lado lateral derecho e izquierdo de las figuras humanas, que se relaciona como el ayudante de Tláloc, por la íntima relación entre sus actividades agrícolas y la lluvia, el sapo es el mensajero de los dioses, y que por su modo de moverse se lo comparaba con un mensajero que no llevaba pronto el mensaje, por eso el croar de las ranas se asociaba con la llegada de las lluvias. De igual manera esta personificación se localiza con el nombre de Bufo personaje del Popol Vuh: es un mensajero que fue castigado, por lo que obtuvo la monstruosa fisonomía de un sapo, desde esta perspectiva maya, Rivera acoge la figura del sapo como sello autobiográfico; su particular fisonomía avejentada y de ojos saltones hace alusión a este anfibio.

Esta propuesta artística posibilita pensar entre y para todos; el muralista recurra, a esto a través del diálogo entre la ciencia, el arte, la tecnología, la cultura, y la política, para profundizar en lo necesario: la reconciliación del ser humano con la naturaleza, el derecho humano al agua, pero también a la educación y a la cultura.

### **4.3. SIQUEIROS: Genuinidad en el arte público**

La idea de hacer un arte propio y actual del continente americano surge por el vínculo social activo que sostenía Siqueiros con los gremios obreros y sindicatos, pues su arte estaba al servicio público, y comprometido con los problemas sociales y políticos del momento.

La labor del artista muralista David Siqueiros tiene un carácter transcultural puesto que había rebasado los límites nacionales; su bagaje artístico y su cultura netamente moderna le permitió ocuparse de asuntos de interés común, cultivado en un lenguaje serio e iconográfico de actualidad.

En la obra “Muerte al invasor”, obra creada en 1942 en Chile, simboliza la resistencia de las luchas de los indígenas, de tal manera que la imagen de la guerra se entiende como elemento constitutivo de nuestra identidad.

Esta obra tiene un carácter genuino, puesto que Siqueiros fija su obra desde un escenario real que padeció el pueblo indígena, tomando como motivo al indígena, bajo un sentido de búsqueda de las raíces; mediante una postura profunda y continua en su discurso, busca la reivindicación de la figura del mestizo. El mural “Muerte al invasor” está determinado por la imagen de un hombre indígena que, por su indumentaria y su pose de lucha, sugiere a un guerrero en plena lucha; en la imagen del guerrero sobresale su mano derecha por un efecto dimensional, en la que sostiene la lanza; el guerrero es aquí Cuauhtémoc, el último emperador azteca, quien inicia la resistencia del pueblo mexicano al invasor español. Ascende una pirámide, lanzando flechas contra la cruz, que está por encima de Cuauhtémoc, la cruz como símbolo de la religión que vino a destruir la suya. En la parte central de la obra, una estructura. Un elemento que permite la creación de un espacio libre, no visible debajo del techo del mural, hace alusión a un plafón en el que se dibuja una cruz-espada y un ataúd sintetiza la religión cristiana propagada por los españoles en América, la Inquisición y la muerte.

En la obra sobresale la división de dos grandes paneles: el primero, ubicado en el muro norte del edificio, muestra una versión sintetizada y simbólica de la historia mexicana, mientras que el segundo panel, estacionado en el muro sur, está dedicado enteramente a representar el rol de los reformadores políticos en la historia de Chile.

En el muro norte en el ángulo superior izquierdo están José María Morelos (gestor del primer congreso mexicano), Miguel Hidalgo (sacerdote y jefe del primer movimiento a favor de la independencia), Emiliano Zapata (líder de masa campesina) y Adelita, que representa a la mujer del pueblo mexicano. El conjunto de piernas simboliza las primeras y más desarrolladas culturas indoamericanas. A la derecha está el español abatido, con sus manos ensangrentadas simbolizando la crueldad del conquistador, y su pie pequeño, símbolo de la poca estabilidad de su mando. Por último, dos presidentes mexicanos: Benito Juárez y Lázaro

Cárdenas. Juárez, en primer plano, aparece con una mano de hierro para mostrar la firmeza en sus decisiones; la otra está enguantada de blanco, como manifestación de la honestidad de su acción gubernativa. En lo alto, la carta constitucional y el libro con el gorro republicano. Se aprecian, además, los retratos de Aguirre Cerda y Ávila Camacho, gobernantes de Chile y México en el tiempo en que se hicieron los murales.

En el mural sur se observa a Galvarino, un heroico cacique mapuche con los brazos cortados, como la figura principal; emerge de la boca de un cañón lanzando un grito de rebelión y libertad que se expande por toda América, simbolizado por la enorme laringe del plafón. A su lado está la cabeza altiva del escritor e ideólogo chileno Francisco Bilbao. La dualidad de estos personajes representa la lucha con la fuerza física y la lucha con las ideas. A la izquierda Caupolicán, con un ojo sin luz dirige sus lanzas contra los conquistadores. Lautaro, en el ángulo superior izquierdo, sobre bloques de carbón, con su clarín guerrero llama al combate, y como símbolo dual está la cabeza de Luis Emilio Recabarren, el primer obrero que alcanza el parlamento, líder y organizador de la clase obrera chilena. Abajo, están los españoles abatidos; llevan un rosario en sus manos, símbolo de la religión católica. También hay espejos rotos, como expresión de inutilidad y falsedad de las joyas con las cuales los españoles pretendían engañar a los indígenas. A la derecha O'Higgins ondeando las banderas de la patria vieja, un político y militar español, considerado como el más ilustre de los gobernadores de Chile; por último el rostro pálido del presidente Balmaceda refleja su clara inteligencia y la pureza de sus sentimientos; representa, además, la vida republicana y patriótica del país.

Los dos paneles aluden a un encuentro de dos pueblos que comparten similares luchas históricas por la independencia y por la emancipación social, y el inicio de una amistad entre naciones que buscan, por así decirlo, su realización interna. Por ello, el enfoque general que usa el autor es épico, como si estuviese relatando acontecimientos legendarios teñidos de heroísmo, sacrificio y entrega; en este caso es el heroísmo del pueblo y sus líderes en su permanente lucha contra la opresión, que parece ser un mal ancestral capaz de atravesar épocas y siglos.

El sello extraordinario de la obra de Siqueiros está determinado por una genuina autenticidad, dada por su estilo directo, testimonial y declarativo; sus personajes se resuelven en un grito, en un gesto orgulloso, en una actitud pasional y rupturista, por lo que siempre parecen querer salir del espacio pictórico. Representan también un llamado visual al espectador, para que se una al movimiento en que se encuentran sus personajes.

#### **4.4. GUAYASAMIN: Alteridad.**

La obra de Guayasamín está marcada por una constante protesta y denuncia de carácter social y política; tres son las principales y más extensas series que

conforman el conjunto de su obra, y precisamente en la segunda serie, llamada La Edad de la Ira, agrupa a más de 5000 dibujos y 250 cuadros, en la que se encuentra la obra denominada "Lágrimas de sangre", óleo pintado sobre tela; quizás no es su mejor obra pero su estilo provoca observar fijamente esta representación real del indígena, que muestra el doloroso sometimiento al que ha estado expuesta nuestra población indígena en Latinoamérica. Aquí justamente aparece la categoría alteridad<sup>11</sup>. La Filosofía contemporánea en autores como Husserl, Sartre, y Lévinas ha desarrollado el concepto de alteridad como la presencia necesaria del otro, y precisamente la obra "Lágrimas de sangre" toma el retrato de un indígena, que impacta por la violenta distorsión que emana de su rostro cobrizo pálido, una mirada que se encarna, que se empelleja en la mirada del que lo contempla; de toscas manos labriegas, que suponen ocultar su rostro, denuncian de manera patética la violencia del hombre contra el hombre, plasmando, a su vez, su decadencia y sufrimiento. En esta obra humanista, calificada como expresionismo quedan el llanto, la ira y la ternura como sinónimos, con que pretende reflejar el dolor y la miseria que aún soportan los indígenas del continente latinoamericano. Esta obra hace "homenaje a Salvador Allende, Pablo Neruda, Víctor Jara. Nosotros los pueblos".<sup>12</sup>

Algo a tener en cuenta dentro del contexto de sus obras: Guayasamín trabaja intensamente las manos, las manos tienen un significado infinitamente profundo: *"yo no pinto las manos de los indios o los campesinos "grandes y callosas" ni las manos de los burgueses más bien "de tipo femenino". Esas son suposiciones, caricaturas, tontería. No se trata de describir el aspecto exterior. Cuando entro en las manos es a partir de conceptos mucho más profundos. Con las manos no se puede engañar. Un gran escritor europeo, que se suicidó en Brasil, dice que en torno a una mesa de juego se ven jugadores impasibles, que sonríen, que aparentan tranquilidad, pero que ninguno puede ocultar la nerviosidad de las manos. Asimismo, cuando algunas personas vienen, para que les haga un retrato, con una cierta idea de lo que son, de lo que quisieran ser, y ponen las manos para parecer, por ejemplo, pensadores... pero en cuanto se les hace una pregunta, lo primero que cambia es la actitud de las manos"*.

Guayasamín establece una importancia particular en el grupo de las manos, más que en el rostro: éste no existe, por ejemplo, en "Manos insaciables", ni en "Las manos de la ira", está totalmente oculto en "Las manos de las lágrimas" y se halla distante, insinuado, menoscabando en su importancia los ojos, una parte de la mejilla, apenas una boca, para completar la idea, y no siempre en los diez restantes, la ferocidad de los victimarios. Guayasamín se enfrenta a lo concreto y lo inmediato, el indígena vale más que cualquier tesoro del mundo.

---

<sup>11</sup> El otro no es comprendido sino en la medida en que se expresa y su palabra adquiere sentido, pero aún así el "Otro" no es aprehensible; no se lo puede dominar internándolo en el mundo del Ser, del Ego, como ente.

<sup>12</sup> El otro, para Dussel ( nosotros, dice él), es el pobre latinoamericano, el oprimido.

La temática sobre el indio la encontramos también en el escritor ecuatoriano Jorge Icaza, en su novela *Huasipungo*; manifiesta, al igual que Guayasamín la condición del indio, víctima de la explotación inhumana desde la llegada de los europeos.

*Huasipungo* tiene la visión del “buen salvaje”, el indígena “feliz” inmerso en su miseria, en su tierra y en su choza, que transmitió el indianismo<sup>13</sup>, que fue superado a través de la denuncia descarnada y cruel de la situación de injusticia y explotación en que vivía el indígena.

En “*Huasipungo*”, los personajes indios están inmersos en el campo, desconocen las leyes, ignoran sus derechos y se resignan a aceptar las normas no escritas que establecen el patrón, el teniente político, el cura: “Son unas bestias. No le hacen gozar a uno como es debido. Se quedan como vacas. Está visto...es una raza inferior”, son los pensamientos de Pereira luego de violar a la Cunshi.<sup>14</sup>

La novela tiene como escenario la clase media, una clase que adula y establece alianza con la dominante, mientras que los indios trabajan para ella porque nunca han aprendido otra cosa. Oprimido por todo y por todos, el indígena, inmerso en su estrecho horizonte, acepta la servidumbre como algo lógico y natural; al parecer, carente de cultura, sí, implícitamente se niega la cultura al indígena; los únicos elementos de su vida se manifiestan en las ceremonias fúnebres, y solo cuando ocasionalmente la humillación se presenta en oscuras venganzas: así el cholo con su condición de inferior en el indio (la crueldad de Policarpo y el tuerto Rodríguez), y el indio venga su humillación en su propia sangre (los golpes de Andrés a la Cunshi, los insultos a su hijo). Solamente cuando el indio lo ha perdido todo (la mujer, la tierra, las ganas de vivir) estalla su rebelión sin esperanzas. En esa rebelión, sin embargo, está su dignidad.

*Huasipungo* apunta, al igual que la obra “*Lágrimas de sangre*”, a la denuncia, donde hace uso frecuente de las escenas que presentan un mundo sórdido regido por el desorden, la violencia, el desaseo: las indias exhibiendo sus cuerpos, los niños jugando con sus propios excrementos, el robo de la mortecina y la excepcional secuencia gráfica, impactante, estremecedora del beso del curandero en la sanguinolenta herida de Chilinguina o el contraste constante y obvio en una concepción maniquea del mundo.

La obra pictórica, como la novela, se dirigen directamente al realismo social y, más allá de la fama de novela sensacionalista o de una pintura lacrimógena, se salvan y se justifican, no sólo por su fuerza y su ardor sino por su valor testimonial y sus

---

<sup>13</sup> En medio del resplandor tétrico de estas sociedades mercantilistas neoliberales y globalizadoras, colonizadoras y depredadoras innatas, florece el INDIANISMO como la providencia natural, religión y filosofía cósmica, toma al hombre como "parte indesligable del cosmos", al mismo tiempo que la lucha contra la segregación centenaria nos dota de una lúcida conciencia de libertad.

<sup>14</sup> JORGE, Icaza. *Huasipungo*, p. 12

indudables calidades artísticas y, desde el punto de vista que siempre interesa, por la defensa violenta y apasionada de los derechos humanos. El arte, el artista y la obra, suman una sola realidad para exorcizarla y liberarnos de la investiduras conceptuales mercantilizantes del mundo llamado moderno.

## CONCLUSIONES

Somos parte del siglo XXI, un siglo en que se habla en términos globalizantes, de avances científicos y tecnológicos; se podría considerar a estos temas pasados de moda, o, en términos neocapitalistas, obsoletos; sin embargo, ahondar en el terreno estético y justamente hablar sobre los artistas latinoamericanos hace que reconquistemos nuestra historia, nuestra memoria y, sobre todo, nuestro origen. Un legado valioso que hay que conservarlo como si fuera nuestro mejor tesoro; en él hay trabajo, información, formación, expresiones de nuestros antepasados. No olvidemos que nuestra vida cotidiana gira en torno a las raíces.

Cada artista, a través de sus obras muralistas y pictóricas, llega a crear su propio estilo; sea realista, natural, histórico o social, sus trabajos representan significativamente un discurso que se dirige al entendimiento, ya que lo que se ve a simple vista es muy claro y las imágenes son sencillas; de igual forma, la carga simbólica que contienen las obras, como es el caso de Diego Rivera, utiliza los motivos prehispánicos, dándole a su obra una composición místico religiosa. David Siqueiros, desde su arte público didáctico, presenta sus propuestas ético-estéticas ligadas a su vida militante y como fruto de su audacia e inventiva artística trastoca y rebosa los límites geográficos e ideológicos para llevar a cabo su labor revolucionaria desde las artes plásticas. Con su singular obra etnocultural, Guayasamín testimonia y reivindica la cultura ancestral de Latinoamérica; su extraordinario talento denuncia el dolor y la insumisión a la que fue sometido nuestro pueblo; desde su arte expresionista indigenista ha realizado un gran aporte a la cultura latinoamericana y universal a través de su profundo humanismo y amor por los pueblos.

Claramente, los Artistas Latinoamericanos evidencian en sus obras la existencia de un pensamiento original, auténtico, y muy peculiar desde el horizonte de las artes visuales, un arte que se resiste a olvidar sus raíces y que libera del desasosiego en el que hemos caído. El ejercicio del Arte Latinoamericano, además de representar pictóricamente una historia o una realidad crítica, se dirige despertar mentes, conciencias que demuelan y curen las amnesias del espíritu latinoamericano.

## RECOMENDACIONES

Hay que aprender a valorar todo tipo de expresión artística y, en este caso conocer el surgimiento y desarrollo del arte latinoamericano; es tan rico que, en cada uno de los países que forman el continente, se ofrece con una lógica independiente basada en unas referencias propias de cada lugar.

Es preciso tener en cuenta que el artista latinoamericano puede recuperar su historia, sin que ello signifique dejar de echar mano a las propuestas más universales. Para los artistas, la memoria aparece ligada a la subjetividad, pero también a la identidad, de allí que la aproximación a un mismo evento puede generar procesos mentales y emocionales diversos y ser variadas las historias que tienen la palabra.

Este tipo de temáticas es necesario para fortalecer el espíritu creativo, por eso que se debería implementar dentro del pensum académico una materia que documente la importancia del Arte Latinoamericano.

## BIBLIOGRAFIA

- CARPENTIER, Alejo. *Visión de América*. Seix-Barral. Barcelona, 1999.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988. Brevarios.
- SOVREVILLA ALCÁZAR, David. *Repensando la Tradición Occidental. Filosofía y Arte en el Pensamiento Alemán: Exposición Crítica*. Lima, Amaru, 1986.
- CASULLO, Nicolás. *Modernidad y Cultura Crítica*. Paidós. Buenos Aires, 1998.
- PINNI, Ivonne. *Fragmentos de Memoria. Los artistas Latinoamericanos piensan el pasado*, Editorial: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), 2001.
- SALAZAR BONDY, Augusto. *¿Existe una filosofía de nuestra América? Siglo XXI México*, 1968.
- KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera 1886-1957: un espíritu revolucionario en el arte moderno*. 2ª ed. Alemania, 2003
- Gran biblioteca temática universal: tomo 12. Vamar Ediciones. Madrid, España: 1993.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México: Ediciones occidente, 1945.
- ICAZA, Jorge, Huasipungo, Paidós. Buenos Aires-Barcelona-México, 1999.
- DEL CONDE, Teresa, FRANCO CALVO, Enrique, *Historia minima del arte mexicano en el siglo XX*. URL: [www.slideshare.net/licfaride/historia-del-arte-mexicano-de-teresa-del-donde-presentation](http://www.slideshare.net/licfaride/historia-del-arte-mexicano-de-teresa-del-donde-presentation)