

Michela Rosso

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA Y DAVID ALFARO SIQUEIROS: UNA HISTORIA DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

El presente escrito nace de una investigación que realicé acerca del ambiente socio-político y estético en el que se inserta el regreso del pintor uruguayo Joaquín Torres-García a su país natal en 1934¹.

Una historiografía del arte dirigida por una visión etnocéntrica, que tiende a reducir el arte latinoamericano a un mero reflejo tardío de las vanguardias europeas y a unificar el arte que se realiza en cada uno de los países de este continente, excluye generalmente la peculiar corriente figurativa de tema social que se desarrolla en Uruguay entre la década de los treinta y los cincuenta, y en especial la vertiente directamente influenciada por la ideología del muralismo mejicano.

A pesar de la enorme distancia que separa la propuesta estética de Joaquín Torres-García de la de los muralistas mejicanos, se puede evidenciar en la actitud de estos protagonistas de la renovación de la plástica latinoamericana un elemento común que caracteriza buena parte del movimiento moderno: la intransigencia de la *verdad*².

Cada uno de estos artistas manifiesta el convencimiento de ser el artífice de la *verdadera vanguardia* y asume una actitud casi mesiánica en la formación de las futuras generaciones de artistas latinoamericanos.

Sin embargo, Joaquín Torres-García, que regresa a Uruguay con el ambicioso proyecto de emancipar el arte de América Latina de la hegemonía cultural europea y crear una nueva estética, se enfrenta a un ambiente cultural poco preparado para reaccionar a su actitud mesiánica y su proyecto modernizador.

David Alfaro Siqueiros había encontrado, solamente un año antes de la llegada de Torres-García, el mismo escollo durante su visita a la ciudad de Montevideo, en un fugaz pero decisivo aporte a la consolidación del activismo social entre los intelectuales y artistas uruguayos.

¹ La investigación se llevó a cabo principalmente en el Archivo del Museo Torres-García de Montevideo, durante una estancia de dos meses (julio-septiembre 2006) en el marco del programa de formación de profesorado universitario financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español. El presente artículo resume algunas de las reflexiones que maduraron a raíz de esa investigación.

² El historiador del arte Gabriel Peluffo Linari considera esta actitud excluyente y casi religiosa como «un *hilo de Ariadna* del movimiento moderno (por lo menos hasta la segunda guerra mundial), condición individual de los vanguardismos estéticos y una premisa indispensable del voluntarismo político»; cfr. Gabriel PELUFFO LINARI, «Siqueiros en el Río de la Plata», *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, n° 2, 1997, pp. 7-38: 29.

³ El esfuerzo de Joaquín Torres-García para divulgar su proyecto de renovación estética en el ambiente cultural uruguayo es impresionante: a los diez años de su llegada ya había dictado más de seiscientos conferencias (algunas a través de la radio-difusión), publicado un sin fin de artículos, creado dos grupos de artistas (con relativas publicaciones), y realizado quince exposiciones de obras suyas en Montevideo, etc.; véase Enric JARDÍ, «El Universalismo Constructivo», *J. Torres-García, 1874-1949: Exposición antológica*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1973, p. 33.

En su etapa montevideana, Joaquín Torres-García realiza una labor extraordinaria para difundir su propuesta estética³, que le llevará a asumir un papel protagonista en la renovación de la plástica rioplatense.

La estancia de David Alfaro Siqueiros en Montevideo, aunque se concluye sin materializarse en respuestas inmediatas y efectivas, impulsa indudablemente el proceso que seguirá buena parte del pensamiento estético y político uruguayo durante los quince años siguientes.

En el presente trabajo, se resume la evolución plástica y teórica de Joaquín Torres-García y David Alfaro Siqueiros, a fin de reconstruir la trama de las relaciones entre estos dos artistas y delinear los puntos de contacto y divergencia en diferentes momentos de su reflexión estética.

La relación entre Torres-García y Siqueiros se construye sin duda sobre una base de respecto mutuo, a pesar de la distancia entre sus concepciones del hecho artístico, que, cómo veremos, se radicaliza a medida que se van estructurando más claramente las propuestas estéticas de ambos, hasta llegar a un claro enfrentamiento entre una concepción idealista y autonomista del arte, y la propuesta de un arte con función social y revolucionaria.



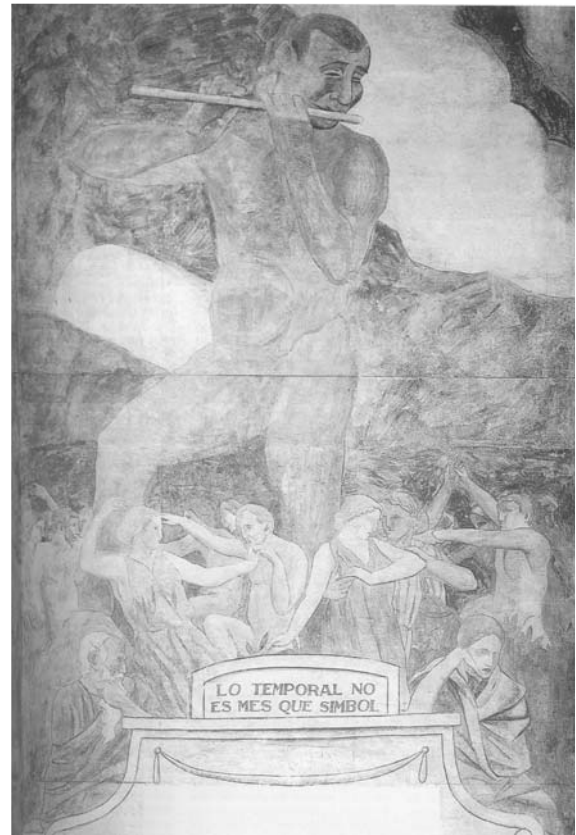
1. Diego Rivera, *Fusilero Marino*, 1914.



2. Diego Rivera, *Paisaje Zapatista (La Guerrilla)*, 1915.



3. Joaquín Torres-García, *La Cataluña Eterna*, 1913.



4. Joaquín Torres-García, *Lo temporal no es más que símbolo*, 1916.

I

El primer contacto entre Joaquín Torres-García y David Alfaro Siqueiros se enmarca en el ambiente cultural y artístico europeo a caballo entre la primera y la segunda década del siglo xx.

En 1919 Siqueiros, para entonces más soldado de la Revolución mejicana que pintor, viaja a Europa con el nombramiento de agregado militar en la embajada de México en España para conocer de forma directa el movimiento artístico del viejo continente⁴. Aquí se produce el encuentro entre el nuevo fervor de un grupo de jóvenes pintores mexicanos que han participado directamente en las luchas armadas de la Revolución, liderados por Siqueiros, y las ideas innovadoras de Diego Rivera (figs. 1-2) en el marco del movimiento de revolución formal en las artes plásticas del París de entonces.

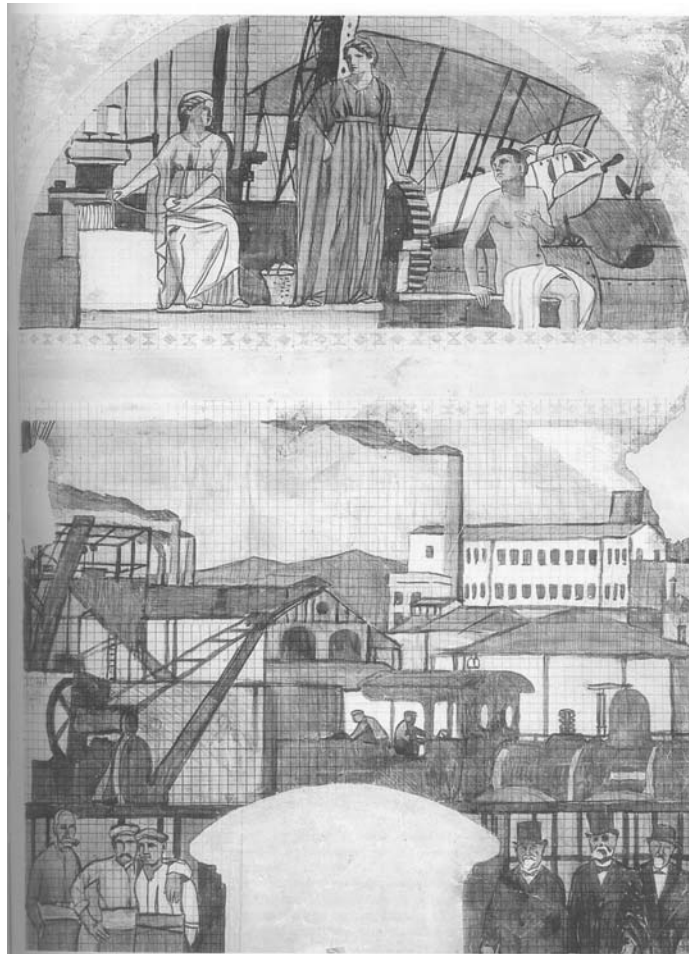
⁴ David Alfaro Siqueiros viajará por Francia, Italia y España; véase Antonio RODRÍGUEZ, *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992, pp. 8-9.

⁵ Enric Jardí establece la hipótesis que Joaquín Torres-García llegue a conocer a Joan Salvat-Papasseit a través del industrial de Terrassa Emili Badiella; el encuentro podría haberse realizado durante la época en la que el poeta catalán, enfermo de tuberculosis, se encuentra en un sanatorio ubicado en las cercanías de esta ciudad, a expensas del propio Badiella; no se puede excluir, sin embargo, que la relación entre Salvat-Papasseit y Torres-García sea anterior a aquella estancia; cfr. Enric JARDÍ, *Torres-García, Barcelona*, Ediciones Polígrafa, S.A., 1973, p. 86.

⁶ Para el análisis incluido en el presente artículo, se utilizó una copia manuscrita del artista conservada en la Biblioteca General de Historia del Arte del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona; se puede establecer la datación del manuscrito a través de una inscripción que figura en el mismo: «Mon Repós, Junio 15, 1916»; Joaquín TORRES-GARCÍA, *El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas*, [Terrassa], [1916], p.83. La publicación del libro, que se realiza en 1917 por encargo del editor Rafael Masó en Girona, incluye también el texto de la conferencia dictada por el artista el 22 de febrero de 1917 en ocasión de su exposición en la Sala Dalmau. El texto de la conferencia-manifiesto se publica fragmentariamente también en *La Veu de Catalunya*, en catalán; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, «Conferència d'En Torres-García a càrrec Dalmau (Fragments)», *La Veu de Catalunya*, nº 379, nº 382,

Siqueiros encuentra además un ambiente propicio para el desarrollo de sus inquietudes en el círculo de artistas e intelectuales que se reúne en Barcelona alrededor del poeta catalán Joan Salvat-Papasseit, y que incluye, entre otros, a los artistas uruguayos Joaquín Torres-García⁵ y Rafael Barradas.

Ya a partir de 1916 Joaquín Torres-García, movido por una inquietud innata y constante que le llevará toda la vida a buscar nuevos vehículos de expresión artística, está delineando un nuevo discurso creativo en el que la tradición se encuentra con la modernidad. La reflexión estética del pintor, que se manifiesta de forma evidente en la evolución iconográfica y estilística de sus frescos para el Saló de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat de Barcelona (figs. 3-5), se concreta desde un punto de vista teórico en su libro *El descubrimiento de sí mismo*⁶.



5. Joaquín Torres-García, *La Cataluña Industrial*, 1917, boceto acarelado.

El mismo artista, en su autobiografía, afirmará que el texto nace en la época inmediatamente sucesiva a su ruptura con Eugeni d'Ors y el escándalo del fresco *Catalunya Eterna*⁷. El título de la obra, dedicada al industrial de Terrassa Emili Badiella, revela el tema de fondo: el deseo de independencia de Torres-García, sugerido también de su decisión de alejarse de Barcelona y trasladarse a Mon Repós, su nueva casa en Terrassa, se manifiesta en aquellos años en un *re-descubrimiento de sí mismo*, en una renovación artística caracterizada por obras de gran dinamismo moderno, que deja perplejos también a muchos de sus discípulos.

Joaquín Torres-García se debate entonces entre su propia actitud pedagógica, junto con el deseo de defender sus ideas, y su convicción de que la obra artística no necesita explicaciones por parte del creador. Se puede establecer la hipótesis que *El descubrimiento de sí mismo*, que toma la forma de una relación epistolar entre Torres-García y Julio (del cual no conocemos la identidad, quizás un referente imaginario⁸), represente la contestación del artista a las objeciones de sus discípulos y sobre todo a la polémica sobre sus frescos para el Saló de Sant Jordi. Las motivaciones que impulsarían la génesis del libro parecen reflejadas en las temáticas que son tratadas en las cartas, y que, a pesar de ser de diferente naturaleza, se pueden resumir en una general defensa de la individualidad y autonomía del verdadero artista.

En el texto, Torres-García incita al creador a alejarse de la fama y el dinero generados por la conformidad a los cánones estéticos generalmente aceptados, para dedicarse en vez a la expresión de su yo íntimo, o sea de lo que sólo a él pertenece, buscando alejar de sí todo lo que proviene de una visión externa, de otros. Esta actitud implica también una reelaboración del concepto de tradición artística. En una de las cartas, Torres-García admite haber caído en contradicción en su intento de conciliar su incitación a ser siempre un «hombre nuevo» con el clasicismo, y afirma que «las obras no tienen que ligarse a nada del pasado ni del presente, sino a cada uno de los artistas, y en el momento presente»⁹. Sin embargo, un análisis completo y detallado de *El descubrimiento de sí mismo* demuestra que esta contradicción es solamente superficial: en realidad Torres-García considera que el artista debe aprender de las obras maestras del pasado limitándose a lo abstracto, la idea, y no a lo formal, o sea sin caer en los peligros de la imitación y renunciar a su propia personalidad.

Torres-García interpreta la tradición artística, obra de generaciones de hombres, cómo una fuente atemporal que puede ser utilizada en todo momento, aunque no en todo lugar, ya que «debe adaptarse a la mentalidad y el temperamento dominante en cada pueblo»¹⁰.

Por esa razón, Torres-García incita a los artistas *mediterráneos* a hacerse clásicos en lo moderno mirando hacia la divina Razón y la tradición artística clásica, representada en modo ejemplar por las fuentes plásticas griegas,

nº 383, 1917, s/n. En la Biblioteca General de Historia del Arte del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona se conserva un manuscrito que reproduce lo que probablemente era el texto original de la conferencia, que el artista dicta en castellano; Joaquín TORRES-GARCÍA, [Génesis de la obra artística], [s/l], [22 de febrero 1917]; véase también «La conferència d'en Torres-García», *La Veu de Catalunya*, nº 377, 1917, s/n.

⁷ Cfr. J. TORRES-GARCÍA, *Historia de mi vida*, cit., pp. 128-129; 133. Eugeni d'Ors, quién en principio había apoyado a Joaquín Torres-García, en ocasión de la polémica causada por el primer fresco del artista en el Saló S. Jordi del actual Palau de la Generalitat de Barcelona (en 1913) no toma una clara posición en su favor.

⁸ El libro se construye «a la manera epistolar de Sèneca»; Joaquim Folguera, «El descubrimiento de sí mismo de Torres-García», *Articles*, Barcelona, La Neografica, 1920, pp.167-168: 167. A «Julio» está dedicado otro libro publicado anteriormente por Torres-García; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA (ed.), *Dialects*, Terrassa, Tipografia Mulleras, 1915.

⁹ Joaquín TORRES-GARCÍA, *El descubrimiento de sí mismo...*, p. 31.

¹⁰ Idem, p. 22. El proyecto de Torres-García de crear un arte que sea al mismo tiempo universalista pero sin embargo relacionado con un pueblo y una tierra, emerge ya en sus primeras obras teóricas; véase Joaquín TORRES-GARCÍA, «La nostra ordinació i el nostre camí», *Empori*, nº 4, 1907, pp. 188-189.

¹¹ Emerge aquí la formación neoplatónica e idealista de Joaquín Torres-García. Sobre el concepto de *mediterraneismo* en Torres-García, cfr. Raquel PEREDA, *Joaquín Torres-García*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1991, p.34; véase también Joan SUREDA PONS, *Torres-García. Pasión clásica*, Madrid, Akal, 1998, pp. 77-80.

¹² La creación de la doctrina estética del Universalismo Constructivo representa el intento de Torres-García de superar la contradicción entre su idealismo y su deseo de mirar el mundo de las cosas reales; el mismo Torres-García explica esta necesidad de mantener un arraigo con la realidad a la hora de construir su ideal estético universalista, ya que «ningún arte serio puede estar como suspendido en el aire; necesita arraigo, tierra en que afirmarse, ambiente y aire en que crecer: una realidad sin la cual sería una pura abstracción sin vida»; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939, p.16; véase también Joaquín TORRES-GARCÍA, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (1944).

¹³ Torres-García mantiene con la revista *Un Enemigo del Poble* (*Fulla de Subversió Espiritual*), una colaboración duradera, que se materializa en ocho artículos; cfr. Pilar GARCÍA-SEDAS, *Joaquín Torres-García: Epistolari català, 1909-1936*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 53.

en las que la idea domina a lo sensual, la estructura domina la apariencia, el elemento racional domina lo sensorial¹¹.

Este concepto de un arte universal, grande, eterno, pero al mismo tiempo ligado a un lugar y a un pueblo, representa, desde mi punto de vista, la base fundamental de la reflexión de Torres-García a lo largo de toda su trayectoria teórica y plástica, y constituye el verdadero hilo conductor de su propuesta estética, desde su época catalana hasta el Universalismo Constructivo¹².

La reflexión estética que Joaquín Torres-García desarrolla en los años de *El descubrimiento de sí mismo* se refleja también en una serie de artículos que el artista escribe para la revista dirigida por Salvat-Papasseit, *Un enemigo del Poble*, que representa una plataforma fundamental para las reivindicaciones de las vanguardias literarias y artísticas catalanas¹³. En el artículo «Art-Evolució (A manera de Manifest)», por ejemplo, Torres-García propone dejarse llevar por el conocimiento intuitivo, por un estado de empatía con el mundo real, a la expresión de la propia libertad creativa, a través de una actitud individualista y *presentista*. A partir de estas reflexiones, nace un rechazo total hacia cualquier tipo de dogma o de escuela que se traduce en una continua evolución del quehacer artístico, y en el deseo de superar los vínculos geográficos impuestos en favor de una visión internacionalista¹⁴.



6. Rafael Barradas, sin título, 1918.

Resulta probable que Torres-García se acerque a este concepto evolucionista del arte también por la influencia de su compatriota Rafael Barradas¹⁵, quién en aquel entonces propone su peculiar reinterpretación del Futurismo italiano a través de una pintura *vibracionista* (fig. 6). Tanto en la nueva formulación teórica de Torres-García como en el encuentro entre éste y Barradas, juega un papel fundamental el ya citado Salvat-Papasseit, quién además propicia los primeros contactos entre los dos artistas uruguayos y David Alfaro Siqueiros.

La relación entre el intelectual catalán y los tres artistas latinoamericanos se materializa en la revista *Vida Americana*, dirigida por Siqueiros y publicada en Barcelona en 1921. En el único número de la revista, aparece un artículo dedicado por Joan Salvat-Papasseit a Joaquín Torres-García y su compatriota Rafael Barradas¹⁶. En el artículo el poeta catalán hace referencia, con su usual tono provocadoramente irónico (quizás dirigido en este caso a los que han intentado incluir la fuerza de la personalidad creativa de Joaquín Torres-García en la categoría del *Noucentisme* catalán), al encuentro de la raíz idealista y platónica de este artista con las potencialidades expresivas del presente¹⁷.

En la misma revista Siqueiros publica su artículo «Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», conocido también con el título de «Manifiesto a los Plásticos de América»¹⁸.

En *Vida Americana*, David Alfaro Siqueiros resume su programa para la renovación cultural y artística del continente americano, y critica la dependencia que manifiestan las artes plásticas americanas en relación a las nuevas tendencias vanguardistas europeas, «ramas enfermas del Impresionismo, árbol posado por Pablo Cezanne el restaurador»¹⁹. Siqueiros propone una reinterpretación de las fuentes precolombinas dirigida a recuperar el vigor constructivo y la energía sintética de la producción plástica prehispánica, pero al mismo tiempo se aleja de las tendencias *Indianista*, *Primitivista* y *Americanista* que se están difundiendo contemporáneamente en el continente.

En su «Manifiesto», David Alfaro Siqueiros incita a las nuevas generaciones de artistas americanos a construir un arte monumental, heroico, humano y público, reinterpretando el concepto de *clásico* en clave moderna, a fin de crear un arte basado en el ejemplo directo y vivo de las culturas prehispánicas de América, pero al mismo tiempo conectado con la «maravillosa época dinámica»²⁰ contemporánea.

Los «Llamamientos» de Siqueiros dirigidos a crear el arte del futuro recuerdan el tono impetuoso y programático de los manifiestos futuristas europeos en los albores del siglo, que influyen sin embargo en su formación teórica²¹.

¹⁴ Joaquín TORRES-GARCÍA, «Art-Evolució (A manera de Manifest)», *Un Enemic del Poble*, 1917, p. 15. El texto se publica posteriormente también en otra revista dirigida por Salvat-Papasseit, donde se traduce también al italiano y al francés; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, «Art-Evolució», *Arc Voltaic*, nº 1, febrero 1918, s/n.

¹⁵ No es posible establecer la fecha exacta del primer encuentro entre Barradas y Torres-García (propiciado por Joan Salvat-Papasseit), pero se puede establecer la hipótesis que se verifique en el verano de 1917; cfr. Pilar GARCÍA-SEDAS, *Joaquín Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit (1918-1928)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 51-52; véase además Joaquín TORRES-GARCÍA, *Historia de mi vida...*, pp. 136-137. Para un análisis detallado de la relación entre los dos artistas uruguayos, cfr. Pilar GARCÍA-SEDAS, *Joaquín Torres-García i Rafael Barradas...*; véase también *Barradas-Torres García*, Madrid, La Galería, 1991; cfr. además *Barradas, Figari, Torres-García*, Madrid, Guillermo de Osma, 1995.

¹⁶ Joan SALVAT-PAPASSEIT, «Dos pintores uruguayos: J. Torres-García y Rafael P. Barradas», *Vida Americana*, nº 1, 1921, pp. 21-25.

¹⁷ Según Salvat-Papasseit, el acercamiento de Torres-García a un concepto evolucionista del arte se realiza sin que por eso sus obras pierdan «ese sentido eterno y ese sentido clásico, que es toda perfección»; Joan SALVAT-PAPASSEIT, «Dos pintores uru-

guayos...», *Vida Americana*, cit., pp. 21-25: 22.

¹⁸ David Alfaro SIQUEIROS, «Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», *Vida Americana*, n° 1, 1921, p. 2.

¹⁹ Idem, p. 2.

²⁰ Ibidem, p. 2.

²¹ Durante su estancia europea, Siqueiros visita a Carrá, el viejo líder del movimiento futurista italiano, en su casa de Milán; cfr. Antonio RODRÍGUEZ, *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural*, cit., p. 9.

²² Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte de Alfaro Siqueiros», *Alfar*, n° 78, 1938, s/n. El artículo está fechado «Montevideo, octubre de 1938».

²³ En una carta enviada a Torres-García a finales de 1921, Salvat-Papasseit le informa acerca de diversas publicaciones que se han realizado durante su estancia en Nueva York: «*Vosté va veure Vida Americana, i després un retall del Día de Terrassa. Parlava de vosté. No sé si va agradar-li. Ara en Proa he copiat un dels seus quadres*»; véase carta inédita de Joan Salvat-Papasseit a Joaquín Torres-García fechada «Cercidilla-Madrid, 16-XII-1921», Archivo del Museo Torres-García de Montevideo.

²⁴ La evolución de Joaquín Torres-García en estos años es agudamente resumida por el filósofo Juan Fló, que considera que el uruguayo «es quizás el único de los grandes artistas contemporáneos que no se alarmó por las osadías más extremas de la vanguardia —o que si lo hizo en su primer librito catalán de 1913 pronto fue más allá de lo que inicialmente le resultaba inaceptable— ni

Joaquín Torres-García se queda impactado por el fuerte temperamento de luchador de David Alfaro Siqueiros y por el tono combativo e innovador de la revista *Vida Americana*, que anuncia «el batallador de los terribles *manifestos mexicanos*»²². A pesar de que en 1921, cuando se publica la revista dirigida por Siqueiros, Joaquín Torres-García se encuentra ya en Estados Unidos, es evidente que los dos latinoamericanos han hablado en varias ocasiones de sus concepciones acerca del arte y la educación de los artistas en América²³. Sin embargo, se pueden evidenciar varios puntos de contacto entre los conceptos expresados por Siqueiros en 1921 y la reflexión estética que Joaquín Torres-García está madurando en aquellos años²⁴. Ambos artistas profesan una actitud internacionalista y universalista a través de un arte que sea al mismo tiempo arraigado con la realidad local. Además, tanto Torres-García como Siqueiros impulsan un proyecto de arte monumental que encuentra su inspiración en los elementos estructurales de las fuentes plásticas antiguas. Finalmente, los dos artistas proponen una reinterpretación del concepto de *clásico* en clave moderna.

Se pueden tomar estos puntos de contacto para establecer la hipótesis que Siqueiros se refiera también al artista uruguayo residente en Barcelona cuando afirma que «felizmente surge en España un grupo vigoroso de pintores y escultores que sienten la inquietud del momento, inquieten, se libentan del peso enorme de su Gran Tradición y se universalizan»²⁵. En realidad, la raíz platónica de Torres-García mantendrá siempre su arte en estricta relación con la Gran Tradición occidental. La concepción idealista del hecho estético que el artista uruguayo construye ya a partir de los primeros años de su etapa catalana representará precisamente una de las causas fundamentales de su progresivo alejamiento de la visión de David Alfaro Siqueiros.

II

La voluntad políticamente y socialmente revolucionaria de David Alfaro Siqueiros, que se manifiesta en el incendiario discurso que pronuncia en Barcelona durante los funerales de un anarquista mejicano asesinado por la policía local, es utilizada como pretexto para su expulsión de España. Siqueiros entonces decide regresar a su país natal y poner su pintura al servicio de su ideal social, llegando a una conclusión acerca de la función del arte que le alejaría definitivamente de la propuesta estética de Joaquín Torres-García. El proyecto de Siqueiros de una revolución de la superficie de las telas «hacia arriba y hacia abajo»²⁶ coincide con el redescubrimiento de la pintura mural en Méjico y la nueva situación política que se crea en este país al acabarse la Revolución de 1920. El gobierno del presidente Alvaro Obregón (1921-1924), que lleva a cabo una serie de reformas para la transformación radical del país (por ejemplo la reforma agraria prevista por la Constitución de 1917, y un programa de alfabetización y



7. Equipo Poligráfico, *Ejercicio Plástico*, 1933, mural realizado en la quinta de Natalio Botana.

difusión de la cultura), desea devolver al país un sentido de identidad y voluntad popular después de los trágicos años de la guerra civil. La diplomacia cultural del gobierno obregonista, que quiere contrastar la imagen de barbarie de la Revolución Mexicana, tal como es divulgada por cierta prensa extranjera interesada en obtener el reconocimiento del gobierno de Estados Unidos, proyecta entonces la imagen de un *Renacimiento Mexicano* cultural y político²⁷. El filósofo José Vasconcelos, ministro de Educación durante el gobierno liderado por Obregón, comisiona alrededor de 1921 las primeras obras murales en algunos de los edificios más prestigiosos de la capital mejicana²⁸. Es interesante notar que,



8. Equipo Poligráfico, *Ejercicio Plástico*, 1933, detalle.

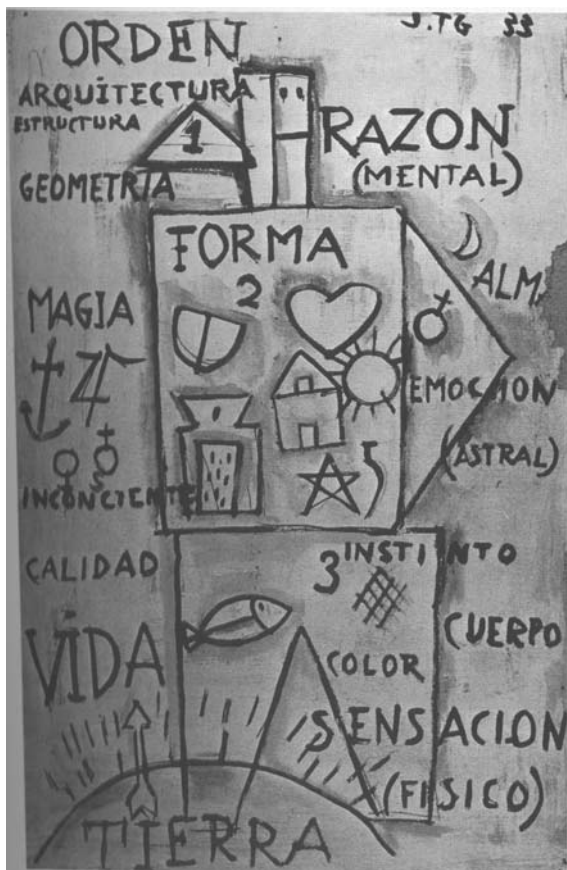
se entregó a la feliz ebriedad de abrir caminos inéditos y al sentimiento de iniciar una época radicalmente nueva— o lo hizo sólo en el breve lapso de *El descubrimiento de sí mismo*»; véase Juan FLÓ, «El Museo Torres-García», *Museo Torres-García. Activo de la Fundación*, Montevideo, Fundación Torres-García, 1990, pp. 9-13: 11.

²⁵ David ALFARO SIQUEIROS, «Tres llamamientos...», p. 2.

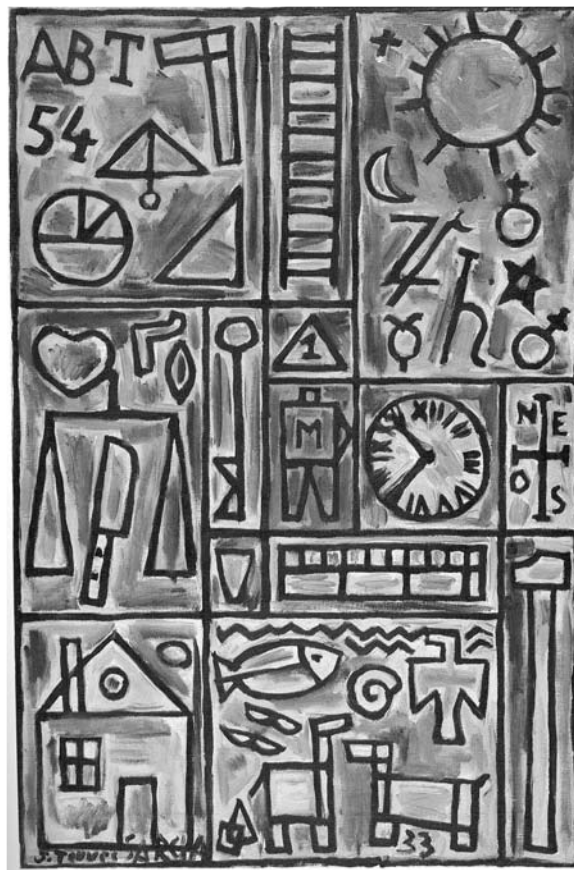
²⁶ David ALFARO SIQUEIROS, *El muralismo de México*, México, Ed. Mexicanas, 1950, p. 29.

²⁷ Cfr. Daniele DELLA VEDOVA, *Mario Sironi...*, p.1. Para un análisis exhaustivo de la relación entre la pintura mural y la situación social posrevolucionaria mejicana, véase: Leonard FOLGARAIT, *Mural Painting and Social Revolution In Mexico 1920-1940. Art of the New Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; véase también Desmond ROCHFORD, *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, London, Laurence King Publishing, 1993.

²⁸ Vasconcelos, ex-rector de la Universidad de Ciudad de México, será ministro de la Educación desde 1920 hasta 1924, cuando será sustituido por Puig Casauranc bajo el gobierno del General Plutarco Elías Calles; cfr. Daniele DELLA VEDOVA, *Mario Sironi...*, cit., p. 11.



9. Joaquín Torres-García, *Composición Cómica con Hombre Abstracto*, 1933.



10. Joaquín Torres-García, *Constructivo en Gris y Negro con Centro Rojo*, 1933.

²⁹ A finales de 1922, Siqueiros se incorpora al ambicioso proyecto innovador del ministro mejicano realizando, en el Colegio Chico, *Los Elementos*, a través de una composición que recuerda las formas escultóricas de Miguel Ángel; véase Daniele DELLA VEDOVA, *Mario Sironi...*, cit., p. 7.

³⁰ Carta inédita dirigida por Rafael Sala desde Méjico D.F. a Joaquín Torres-García, fechada «22 de Janer de 1924», Archivo Museo Torres-García de Montevideo.

en su esfuerzo para ofrecer una imagen de renacimiento e identidad nacional, el muralismo mejicano no se decanta por unas características estilísticas precisas en el momento de su nacimiento (y tampoco lo hará sucesivamente). Participan en esta primera etapa del desarrollo de la pintura moderna mejicana, los tres artistas que acabarían barriendo con cualquier otra manifestación plástica en el país: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros²⁹. En 1924, el pintor catalán Rafael Sala, que también está trabajando en unos murales en Ciudad de Méjico por encargo de Vasconcelos, escribe al amigo Torres-García (que se encuentra en Italia) una carta en la que toma las defensas de Diego Rivera, cuya pintura ha sido objeto de la crítica del artista uruguayo³⁰. La actitud de Torres-García se puede comprender si se toma en cuenta que tanto él como *Los Tres Grandes*³¹ (cada uno de ellos con sus peculiaridades), proponen una manera antagónica de concebir el arte mural y se autoproclaman protagonistas de una *verdadera vanguardia*. Ese aspecto resulta aún más evidente tras el regreso del artista uruguayo a su país natal en 1934³².

Torres-García vuelve a Uruguay, después de un largo periplo vital y artístico, con el ambicioso proyecto de emancipar el arte de América Latina de la hegemonía cultural europea e impulsar una nueva estética a través de la creación de una escuela de arte constructivo³³. El historiador del arte Gabriel Peluffo Linari indica en la «intelectualidad ecuaníme y *amortiguadora*, que ejercía la crítica, aunque sin pretensiones mesiánicas y sin instigaciones rupturistas», el mayor obstáculo al cual el artista tiene que enfrentarse a su llegada al país³⁴. David Alfaro Siqueiros había encontrado el mismo escollo un año antes durante su estancia en el Río de la Plata (figs. 7-8). Y precisamente la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, parte fundamental de la simiente dejada por Siqueiros durante su visita a Montevideo, es la institución que arroja la más duras críticas contra Torres-García en 1934, cuando Norberto Berdía, uno de los artistas uruguayos más sensibles a la predica del muralista mejicano, publica los polémicos artículos sobre el compatriota en la revista *Movimiento*, órgano periodístico de la C.T.I.U. En aquella ocasión, Torres-García contesta a las provocaciones de Berdía recordando su propio papel pionero en el redescubrimiento del arte mural y reafirmando su concepción idealista y autonomista del arte (fig. 9) por encima del «arte de propaganda» promovido por Rivera y Siqueiros³⁵.

Algunos años más tarde, Torres-García analiza la influencia del realismo social impulsado por Siqueiros en el ambiente cultural y artístico uruguayo, refiriéndose a la simiente que el artista mejicano ha dejado en Montevideo durante su visita de 1933. Torres-García se autodefine como el artista del «siempre», mientras describe a Siqueiros como el artista del «ahora»; sin embargo afirma que ambos están «del lado de la verdad», o sea en contra de la pintura imitativa, ya que considera que Siqueiros no expresa en sus obras un aspecto de la realidad, sino más bien «una realización de la idea»³⁶. Se puede establecer la hipótesis que Torres-García quiera encontrar una justificación a las dificultades que en aquellos años rodean su proyecto de difusión de la doctrina constructivista en el ambiente plástico uruguayo, cuando afirma: «Acaso, en cierto plano, el presente y la eternidad no se identifican? [...] Lo que hay es que lo primero suele comprenderse mejor que lo segundo. Y sólo el tiempo arregla estas cosas»³⁷. La intransigencia de Torres-García, que exige a los que le rodean un compromiso tan grande como el suyo, explica en buena parte las dificultades que el maestro encuentra en el ambiente artístico uruguayo en su aspiración de crear una escuela. En efecto, después de cuatro años de conferencias, tertulias, lecciones, exposiciones de pinturas, manifiestos, polémicas, la publicación de la revista *Círculo y Cuadrado* que conforman el desarrollo de la Asociación de Arte Constructivo, Joaquín Torres-García anuncia el cese de su actividad de difusión del movimiento constructivista y la transformación de la Asociación en un centro de estudio de la idea constructiva. El maestro aclara las razones y el sentido de tal cambio, afirmando que es debido a la falta de una sincera

³¹ Nombre atribuido a los principales protagonistas del muralismo mejicano: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco.

³² No cabe duda de que el agravarse de la situación socio-política en España motivó la definitiva salida de Torres-García de Madrid. Sin embargo, existen pruebas documentales que testimonian que el artista, alentado por el amigo Kohler, estuvo tomando en consideración la idea de trasladarse a Suiza; cfr., carta inédita de Kohler a Torres-García, fechada «Ascona, 23 nov. 1933», Archivo Museo Torres-García de Montevideo. El mismo artista cuenta además que en aquella ocasión, varios amigos intentaron convencerle de trasladarse a México, y en especial modo Germán Cueto. Torres-García aduce a un problema económico y al clima de este país la razón por la que al final decide no emprender el viaje; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, *Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, 1990, p.233. Se puede establecer la hipótesis que influya en su decisión el hecho de que en México «Los Tres Grandes» ya han monopolizado el ambiente artístico local, creando condiciones poco favorables para la difusión de la prédica estética de Torres-García. Este último, quién se mantuvo informado sobre la situación de la plástica uruguaya durante los cuarenta y tres años en los que estuvo viviendo fuera del país, consideró que el ambiente artístico de Uruguay podría representar un medio especialmente adecuado para el desarrollo de su propuesta plástica y la formación de una nueva generación de artistas. Según

el crítico de arte José Pedro Argul, sólo al regresar a su país Torres-García «obtendrá la acústica necesaria para irradiar ecuménicamente su mensaje»; José Pedro ARGUL, *Las Artes Plásticas del Uruguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos S.A., 1966, p.153. El clamor con el que Torres-García fue recibido en Montevideo y la rapidez con la que se organizó su primera exposición, hacen pensar además que el artista estuvo organizando con todo detalle su regreso al país natal.

³³ A pesar de las diferencias y matices, la actitud pedagógica une indiscutiblemente la aspiración del artista uruguayo con el proyecto de un arte social promovido por Siqueiros, Rivera y Orozco; el programa de murales públicos impulsado a principio de los años veinte por el Ministro de Educación mejicano, José Vasconcelos, no tuvo sólo fines estéticos, sino también didácticos: enseñar la historia antigua y moderna a las masas analfabetas.

³⁴ G. PELUFFO LINARI, «Siqueiros en el Río de la Plata», pp.7-38: 27-28 y relativa bibliografía.

³⁵ Joaquín TORRES-GARCÍA, *Manifiesto Numero I*, Montevideo, Estudio 10/37, 1934, s/n.

³⁶ J. TORRES-GARCÍA, «El arte de Alfaro Siqueiros», s/n.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Joaquín TORRES-GARCÍA, *Manifiesto 2*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938, pp. 14-15. Para un análisis detallado de los textos que manifiestan la sensación de fracaso a que se enfrenta Torres-García en su intento de llevar a cabo su proyec-

adhesión a la doctrina del constructivismo por parte de algunos miembros de la Asociación³⁸.

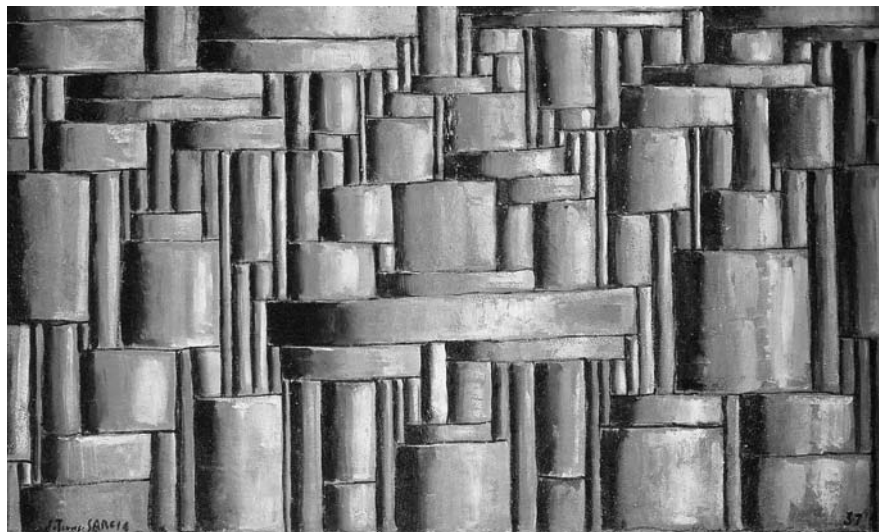
En el mismo año de la publicación del polémico *Manifiesto 2*, Joaquín Torres-García, invitado a dictar una conferencia en el Ateneo de Montevideo con ocasión del homenaje a Méjico³⁹, reafirma las distancias entre su proyecto de universalización del arte latinoamericano y los postulados del realismo social, pero no deja de manifestar su aprecio por la propuesta de Siqueiros, Orozco y Rivera en cuanto emancipadora del arte mejicano con respecto al arte europeo. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el ámbito en el que se realiza la conferencia influye en la actitud más prudente de Torres-García a la hora de juzgar la propuesta plástica del muralismo mejicano: a pesar de demostrar una general coherencia en la formulación de su crítica, el maestro uruguayo se concentra en aspectos más puntuales y asume tonos más conciliadores que en otras ocasiones⁴⁰. Torres-García hace abdicación momentánea de su concepción del arte para hablar con entusiasmo de algunos aspectos del muralismo que se ha desarrollado en Méjico, como su arraigo a la realidad del país, su alejamiento del molde académico y su incuestionable vitalidad y fuerza.

Joaquín Torres-García, quién admira a David Alfaro Siqueiros precisamente por su poderosa personalidad plástica, encuentra que la pintura del artista mejicano cumple magníficamente con la doctrina social que sustenta: ruda, primitiva, viril, y ya sin flaquezas de esteticismos rebuscados⁴¹.

A pesar de la distancia que separa la reflexión teórico-plástica de Siqueiros de la de Torres-García en su etapa madura, se pueden individuar actitudes similares hacia ciertos temas, como por ejemplo el rechazo de las manifestaciones plásticas folkloristas. El *folklorismo* es una de las desviaciones del arte social que más preocupan a Torres-García, junto con el tipo de Indigenismo social practicado por artistas como José Sabogal en Perú o como Oswaldo Guayasamín, Camilo Egas y sus seguidores en Ecuador o como Cándido Portinari en Brasil, quienes causan un enorme impacto en América del Sur durante este periodo, sobre todo en la región andina y Brasil.

Torres-García se aleja de las interpretaciones plásticas de los nativistas y folkloristas, y propone a los artistas latinoamericanos de inspirarse tanto en el arte indígena como en el europeo para realizar un arte universal, cósmico⁴².

David Alfaro Siqueiros, que ya en 1921 había alertado a las nuevas generaciones de artistas latinoamericanos acerca del peligro del pintoresquismo y había impulsado una reinterpretación de la tradición plástica del continente en clave moderna⁴³, asiste varios años más tarde a una acentuación del carácter arqueologista y folklorista en la evolución de los artistas que se forman en Méjico durante los años treinta.



11. Joaquín Torres-García, *Estructura Abstracta*, 1937.

En los años cincuenta, David Alfaro Siqueiros vuelve la mirada atrás hacia los fundamentos que el muralismo mejicano se había propuesto en su fase de nacimiento y analiza los resultados obtenidos en el curso de casi tres décadas, realizando una crítica sistemática del movimiento en su conjunto.

El artista mejicano considera el abandono del impulso político, heroico, realista y monumental, la causa de las desviaciones *mexicanistas* y pintoresquistas que se han producido en la pintura moderna mejicana. Siqueiros critica duramente tanto la preocupación comercial que parece subyacer a la producción plástica local, dirigida a conquistar el mercado turístico y estadounidense, cuanto la falta de evolución en las técnicas materiales del muralismo. Ambas cuestiones representan las causas fundamentales de la conocida controversia de Siqueiros con Diego Rivera en los años treinta⁴⁴.

Sin embargo, el proyecto de renovación de la técnica material del arte mural propuesto por David Alfaro Siqueiros es precisamente uno de los aspectos en los que Torres-García está en desacuerdo con el muralista mejicano. A este propósito, resulta especialmente acertada la interpretación del historiador del arte Gabriel Peluffo Linari, quién afirma que «mientras que el mensaje de Siqueiros identifica la modernidad con el impulso tecnológico y con el impulso revolucionario, Torres-García tiene una concepción estrictamente contingente de la modernidad, en la cual ve sólo un nuevo repertorio formal y una nueva manera de ordenar lo que nos fue legado por la Gran Tradición»⁴⁵. En efecto, el artista uruguayo busca en el muralismo un medio para expresar su *clasicismo moderno*.

to renovador, cfr. también Juan FLÓ, *Torres-García. En (y desde) Montevideo*, Montevideo, Arca, 1991, pp.29-40. Sobre las polémicas internas a la Asociación de Arte Constructivo, véase también Wilfredo PENCO, «El vínculo con Juan Carlos Onetti. Dos inconformistas», *El País*, suplemento dedicado a Joaquín Torres-García, n° 736, Montevideo, 12/12/2003, p. 5.

³⁹ Fragmentos de la conferencia dictada por Torres-García en junio de 1938 en el Ateneo de Montevideo con motivo del homenaje a Méjico se publican algunos meses después en la revista *AIAPE*; cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte mejicano», *AIAPE*, [no consta número/volumen], septiembre-octubre 1938, pp. 6-7. Sobre el mismo tema, véase también Joaquín TORRES-GARCÍA, *Cultura de América. Arte Mexicano*, manuscrito original fechado 14 Septiembre 1940, Archivo Museo Torres-García de Montevideo.

⁴⁰ Resulta oportuno recordar además que Joaquín Torres-García dicta su conferencia en presencia de varios representantes políticos uruguayos. Se puede establecer la hipótesis que el artista quiera enfatizar la propuesta mejicana para influir en la clase dirigente uruguaya y su política de concesiones de espacios para el arte mural.

⁴¹ Cfr. Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte mejicano», pp. 6-7: 6.

⁴² Joaquín TORRES-GARCÍA, «Nuestro problema de arte en América», *Removedor*, n° 14, 1946, pp. 2-8: 3; 4. Por la amplitud del tema, no es posible analizar en la sede de este estudio el tema de las fuentes indo americanas en la creación del Univer-



12. Joaquín Torres-García, *Composición Constructiva*, 1943.

salismo Constructivo de Joaquín Torres-García; una primera introducción al tema es posible a través de Joaquín TORRES-GARCÍA, *Metafísica de la prehistoria indoeuropea*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939; véase también Joaquín TORRES-GARCÍA, *Manifiesto 2*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938; véase también Joaquín TORRES-GARCÍA, «Arte precolombino», *Círculo*

Siqueiros justifica que se hayan utilizado las técnicas tradicionales del arte mural (encáustica y fresco) en las primeras realizaciones plásticas del muralismo mejicano únicamente porque «¡No se puede saltar hacia el futuro sin apoyarse en el pasado!»⁴⁶, pero al mismo tiempo impulsa una nueva concepción de la pintura mural en forma de «fresco industrial» para crear una *plástica integral*⁴⁷, o sea una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., acorde con la realidad moderna. Según Siqueiros, una nueva tecnología material presupone también una nueva tecnología formal, unas nuevas formas de composición y perspectiva que correspondan al dinamismo de la arquitectura moderna y contribuyan a la participación activa del espectador⁴⁸.

Se puede evidenciar otro punto de divergencia entre las propuestas innovadoras de Torres-García y Siqueiros en las respectivas interpretaciones

de un proyecto de arte colectivo. Según el maestro uruguayo, los ideales sociales del muralista mejicano influyen en su concepción del arte colectivo, alejándola en parte del impulso que «dominó en el arte de los grandes estilos»⁴⁹.

Sin embargo, el mismo Siqueiros admite la imposibilidad de realizar su ideal originario de arte colectivo, basado en cierta mística de la creación plástica mural a través de un trabajo sin director. Siqueiros sitúa el escollo que encuentra su propuesta en la persistencia, en la formación de los pintores modernos mejicanos, de los cánones y las técnicas del cuadro de caballete y en la dificultad que implica el acercamiento de estos al concepto del ejecutor colectivo y el trabajo de equipo⁵⁰.

Por otro lado, Torres-García predica un trabajo grupal y anónimo en el sentido medieval, y busca crear una comunidad casi religiosa a través del arte⁵¹. Esta actitud hacia el arte colectivo es sin duda muy lejana de la concepción del «team» y del ejercicio profesional del arte como instrumento político desarrollada por Siqueiros.

Sin embargo el mismo Torres-García, a pesar de la enorme distancia que reconoce entre su propia concepción teórica y plástica y la de David Alfaro Siqueiros, advierte una fuerte proximidad entre ambos, en función de *la fe*⁵². Esta fe, esta intransigencia de *la verdad* como arma personal, asoma, por encima de todas las otras disidencias, como la sustancia que une a los protagonistas⁵³.

A su regreso a Montevideo, el artista uruguayo proporciona a las nuevas generaciones de creadores plásticos de su país, que encuentra descreídas y escépticas, la fe y el fervor de un nuevo ideal, basados en un género de vida abnegada y dedicada por completo al arte. Si no se puede negar la actitud apostólica del artista uruguayo, reflejada por ejemplo en el artículo de una discípula de su Taller, Rosa Acle⁵⁴, no hay que pensar en Torres-García como a un artista dogmático. El creador del Universalismo Constructivo, que es un personaje inquieto, siempre insatisfecho y a la búsqueda de una nueva síntesis para representar plásticamente sus reflexiones teóricas

y Cuadrado, nº 1, 1936, s/n.; cfr. además FLÓ, Juan, «El Museo Torres-García», *Museo Torres-García. Acervo de la Fundación*, cit., pp. 9-13: 11-13.

⁴³ Véase David ALFARO SIQUEIROS, «Tres llamamientos...», p. 3.

⁴⁴ David ALFARO SIQUEIROS, *El muralismo de México*, cit., pp. 31-32. En efecto, se puede evidenciar cierta reticencia de Diego Rivera a la introducción de la modernización en su pintura, tanto en el sentido de las elecciones iconográficas, como en el sentido de la técnica empleada.

⁴⁵ Gabriel PELUFFO LINARI, «Siqueiros en el Río de la Plata», pp. 7-38: 29. Esta actitud de Torres-García es evidente ya en su etapa catalana, cuando reivindica el procedimiento del fresco tradicional como ritual artesanal de la cultura mediterránea.

⁴⁶ David ALFARO SIQUEIROS, *El muralismo de México*, cit., p. 30.

⁴⁷ Véase David ALFARO SIQUEIROS, «Hacia la plástica integral», *Movimiento*, nº 10, 1934, p. 4.

⁴⁸ David ALFARO SIQUEIROS, *El muralismo de México...*, pp. 10-11.

⁴⁹ Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte de Alfaro Siqueiros», *Alfar*, cit., s/n.

⁵⁰ David ALFARO SIQUEIROS, *Como se pinta un mural*, México, Ediciones Mexicanas, 1951, pp. 45-46.

⁵¹ Encuentro especialmente interesantes las reflexiones de Cecilia Buzio de Torres (viuda de Horacio Torres, hijo del artista), la cual considera que «for Torres, art had never been an individual endeavor. He, like the Russian and international constructivists, ca-

*lled for an anonymous art, though for different reasons. For the Russians, individualism interfered with the new social order; for him, giving individual expression priority in any creative act lowered the value of the resulting art. True originality, Torres maintained, would always come through, no matter how strict the rules of composition»; Cecilia BUZIO DE TORRES, «The School of the South: The Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942», en Mari Carmen RAMÍREZ (ed.), *El Taller Torres-García. The School of the South and Its Legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992*

⁵² Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte de Alfaro Siqueiros», *Alfar*, cit., s/n.

⁵³ Cfr. Gabriel PELUFFO LINARI, «Siqueiros en el Río de la Plata», *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, cit., pp. 7-38: 29.

⁵⁴ Rosa ACLE, «Profesión de fe», *Círculo y Cuadrado*, n° 2, 1936, s/n.

⁵⁵ José Pedro ARGUL, *Las Artes Plásticas del Uruguay...*, p. 155.

⁵⁶ Es interesante notar que Torres-García reconoce la preeminencia de la personalidad avasalladora de los tres protagonistas del muralismo en el arte contemporáneo mejicano y enfatiza que «al lado de los más fuertes, hay otros no desdeñables, que se han prodigado en múltiples manifestaciones todas con indiscutible sello de modernidad»; Joaquín TORRES-GARCÍA, «El arte mejicano...», pp. 6-7: p. 6. El mismo Siqueiros hace referencia a las críticas en contra del monopolio de Los Tres Grandes; cfr. David ALFARO SIQUEIROS, *El muralismo de México...*, p. 33.

(figs. 10-12), conquista por convicción a sus ideas⁵⁵. El enorme esfuerzo de Torres-García para divulgar su propuesta de renovación del ambiente plástico uruguayo y americano demuestra el fervor de su ideal y la pasión con la que defiende su concepción del hecho artístico. Con la misma fuerza, y al mismo tiempo, la fuerte personalidad de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera se impone en Méjico como el monopolio de «Los Tres Grandes», barriendo cualquier otra manifestación artística⁵⁶.

La intransigencia de la verdad representa sin duda el más importante elemento común a los proyectos innovadores de David Alfaro Siqueiros y del creador del Universalismo Constructivo.

Michela Rosso
Universitat de Barcelona

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA I DAVID ALFARO SIQUEIROS: UNA HISTÒRIA D' ENCONTRES I DESENCONTRES

En el present treball, es resumeix l'evolució plàstica i teòrica de Joaquín Torres-García i David Alfaro Siqueiros, per tal de reconstruir la trama de les relacions entre aquests dos artistes i delinear els punts de contacte i divergència en diferents moments de la seva reflexió estètica. La relació entre Torres-García i Siqueiros es construeix sens dubte sobre una base de respecte mutu, malgrat la distància entre les seves concepcions del fet artístic, que es radicalitza a mesura que es van estructurant més clarament les propostes estètiques d'ambdós, fins arribar a un clar enfrontament entre una concepció idealista i autonomista de l'art, i la proposta d'un art amb funció social i revolucionària.

Paraules clau: Joaquín Torres-García, Siqueiros, art llatinoamericà, universalisme, realisme social.

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA AND DAVID ALFARO SIQUEIROS: A HISTORY OF...

This study traces the creative and theoretical evolution of Joaquín Torres-García and David Alfaro Siqueiros, reconstructing the relationship between these two artists and defining the points of contact and divergence at different stages in their development. The relationship between Torres-García and Siqueiros was undoubtedly built on mutual respect, in spite of the distance between their artistic conceptions, which became even wider as their aesthetics became more structured. The differences culminated in a head-on confrontation between an idealistic and autonomist conception of art on the one hand and a vision of art as a vehicle for social change and revolution on the other.

Keywords: Joaquín Torres-García, Siqueiros, Latin American, universalism, social realism.