

44  
20

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE PEDAGOGIA  
SEMINARIO PERMANENTE DE APOYO A LA TITULACION



UNA APROXIMACION AL MENSAJE EDUCATIVO DE  
DAVID ALFARO SIQUEIROS Y DIEGO RIVERA,  
A TRAVES DE DOCUMENTOS DEL PERIODO 1923-1938

*PNJ*

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN PEDAGOGIA  
P R E S E N T A  
**ESTELA URIBE FRANCO**

ASESOR: DR. AGUSTIN G. LEMUSTALAVERA  
MEXICO, D. F.



1987 FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS  
COLEGIO DE PEDAGOGIA  
COORDINACION



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	Pag.
Introducción.....	1
CAPITULO UNO	
1. Antecedentes del Movimiento Muralista.....	4
1.1 El Doctor Atl, precursor del muralismo.....	4
1.2 El Proyecto educativo de José Vasconcelos y la pintura mural.....	5
1.3 El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.....	7
CAPITULO DOS	
2. Principios rectores del Movimiento Muralista.....	9
2.1 Los principios sociales del muralismo.....	9
2.2 Los principios estéticos del muralismo.....	11
CAPITULO TRES	
3. El mensaje educativo de los muralistas a través de los Manifiestos del Movimiento.....	13
3.1 "Declaración social, política y estética" (1923).....	14
3.2 "Tercer Manifiesto Treintatreintista" (s/d).....	16
3.3 "Manifiesto a los obreros y campesinos de México" (1930).....	17
3.4 "Hacia la Transformación de las Artes Plásticas" (Proyecto de Manifiesto, 1934) .....	18
Cuadro sinóptico I: Ideas Educativas del Movimiento Muralista Mexicano expresadas en sus Manifiestos.....	21
CAPITULO CUATRO	
4. El Mensaje Educativo de los muralistas expresado en sus Conferencias y Artículos.....	24
4.1 Conferencias de David Alfaro Siqueiros.....	24
4.1.1 "Rectificaciones sobre las Artes Plásticas en México" (1932).....	24
4.1.2 "Los vehículos de la pintura dialéctico-sub- versiva" (1932).....	25

	Pag.
4.2 Artículos de Diego Rivera.....	27
4.2.1 "Los primeros murales" (1925).....	27
4.2.2 "El Dibujo Infantil en el México Actual" (1926).....	28
4.2.3 "Exposición de motivos para la formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México" (1929).....	29
Cuadro sinóptico II: Ideas Educativas de David Alfaro Siqueiros expresadas en sus Conferencias.....	32
Cuadro sinóptico III: Ideas Educativas de Diego Rivera expresadas en sus Artículos.....	33
 CAPITULO CINCO	
5. Reflexión pedagógica en torno a dos Murales.....	35
5.1 Los Patios de la Secretaría de Educación Pública.....	35
5.2 El Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria.....	37
Conclusiones.....	39
Apéndice I.....	41
Apéndice II.....	45
Apéndice III.....	49
Apéndice IV.....	53
Apéndice V.....	59
Apéndice VI.....	64
Apéndice VII.....	68
Apéndice VIII.....	73
Apéndice IX.....	77
Apéndice X.....	79
Bibliografía.....	87



EL MOVIMIENTO PICTORICO MODERNO DE MEXICO, QUE SE INICIO EN 1922-1924 ESTO ES, CON MAS DE MEDIO SIGLO DE EXISTENCIA REPRESENTA LA RECONQUISTA DE LAS FORMAS MAYORES, SOCIALES, PUBLICAS, DESAPARECIDAS CON EL RENACIMIENTO Y SU REAPARICION CONFORME A LAS NUEVAS CONDICIONES SOCIALES Y TECNICAS DE NUESTRO TIEMPO.

UN INTENTO TEORICO Y PRACTICO, OBJETIVO Y SUBJETIVO, EL UNICO EN EL MUNDO MODERNO, EN LOS TRES SIGLOS Y MEDIO QUE LLEVA YA LA NOCHE DE LA DECADENCIA.

UN VERDADERO MOVIMIENTO DE ARTE PUBLICO CIVIL, ES DECIR DE UN NUEVO Y VERDADERO ARTE FUNCIONAL MODERNO, UN ARTE NUEVO HUMANISTA, PARA LOS ESTADOS DE DEMOCRACIA ECONOMICA AVANZADA SOCIALISTA, O EN VIAS HACIA EL SOCIALISMO.

UN MOVIMIENTO, NUESTRO MOVIMIENTO DE MEXICO EN FAVOR DEL ARTE PUBLICO QUE DIO VIDA TAMBIEN A UN NUEVO TIPO DE ARTISTA CIVIL, A UN NUEVO ARTISTA CIUDADANO, A UN ARTISTA COMBATIENTE POR TODAS LAS CAUSAS JUSTAS DE NUESTROS PAIS Y LAS CAUSAS DE TODOS LOS PUEBLOS DEL MUNDO DE NUESTRA EPOCA.

SIQUEIROS.

## INTRODUCCION

El arte juega un papel fundamental en la vida del hombre y de las sociedades, se plantea como una posibilidad de expresión y desarrollo, reflejando el estado de cosas en una sociedad; partiendo de este concepto, considero que en México ha tenido lugar un movimiento artístico de vital importancia por su trascendencia social: El Muralismo, que tomó de los objetivos históricos de la Revolución Mexicana los elementos que le permitieron afirmarse como un movimiento de carácter popular que busca estar cerca de las masas para representarlas y educarlas a través de la imagen.

El Movimiento Muralista surgió hacia 1923 rodeado de una serie de situaciones importantes como son: los efectos sociales y políticos que la revolución trajo consigo, la creación de la Secretaría de Educación Pública y una nueva orientación en la educación con José Vasconcelos, quien brindó total apoyo a los muralistas.

El Muralismo además de ser una manifestación propia del hombre, es un movimiento artístico que surge como un medio de educación para consolidar el ideario de la Revolución Mexicana, de ahí que considero importante hacer un análisis de sus planteamientos teóricos para identificar las ideas educativas de dos de sus representantes: David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

A pesar de que el movimiento muralista tuvo origen a principios de siglo su vigencia sigue siendo actual y una revisión de los planteamientos educativos de dicho movimiento es de gran utilidad para quienes estamos involucrados en la cuestión educativa, porque el arte es un medio de educación que los pedagogos no debemos perder de vista, las aportaciones teóricas y prácticas de los muralistas en cuestión educativa nos pueden dar una serie de indicadores que serán de utilidad en el campo de la teoría pedagógica y de la sociopedagogía.

Los objetivos que me propongo alcanzar con el desarrollo del presente trabajo son:

### Objetivo general

Identificar el mensaje educativo de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en el Discurso Teórico que sustenta su obra mural.

### Objetivos particulares

- Describir el surgimiento del Movimiento Muralista Mexicano en su contexto histórico-educativo.
- Identificar los principios sociales y estéticos que sirvieron como directriz del Movimiento Muralista.
- Identificar las ideas educativas que aportaron Siqueiros y Rivera en Manifiestos, Conferencias y Artículos escritos por ellos.
- Ejemplificar algunas de las ideas educativas de Rivera y Siqueiros a través de las obras plásticas donde fueron plasmadas.

Para la realización de este trabajo haré una investigación de carácter documental y bibliográfico que me permitirá, a partir de la descripción y análisis de las fuentes, llegar a la síntesis del mensaje educativo de los muralistas en su contexto histórico-educativo, sin pretender ser ésta una revisión total y acabada de los planteamientos teóricos de Siqueiros y Rivera, será necesario hacer algunas visitas a los museos y edificios públicos que albergan la obra plástica de estos pintores para reconocer en su obra mural las ideas expresadas en su discurso teórico.

Para ubicar históricamente al Muralismo daré inicio al trabajo con una revisión sobre los antecedentes directos del Movimiento Muralista, abarcando el campo de la plástica y el educativo, también hablaré de las funciones del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.

Haré una descripción general de los principios sociales y estéticos del Muralismo para obtener las bases teóricas que me permitan pasar al análisis de los Manifiestos, que por su contenido, son útiles para la identificación de algunas ideas educativas expresadas por Siqueiros y Rivera en el período que va de 1923 a 1938, período que se caracteriza por ser la época de origen del Movimiento y por la aparición de la primera transfor-

mación en el uso de nuevas formas pictóricas que tuvieron efectos positivos en la formación social del arte.

También analizaré las Conferencias dictadas por Siqueiros y los artículos escritos por Rivera con el fin de complementar las ideas de uno y otro sobre la educación del arte y la educación a través del arte.

Para sintetizar el mensaje educativo de Siqueiros y Rivera en forma objetiva y didáctica se incluirá en los capítulos correspondientes a Manifiestos y Conferencias y Artículos un cuadro sinóptico en el que se concentrarán las ideas educativas de los pintores ubicándolas en el campo de la pedagogía.

Por último con los elementos aportados por los Manifiestos, Conferencias y Artículos haré una reflexión sobre dos de los trabajos murales de los pintores David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, de este trabajo se incluirán en forma de apéndices los documentos estudiados.

Todo lo anterior tiende a la realización de una primera aproximación al pensamiento teórico de estos dos productores plásticos para conocer sus planteamientos sobre el muralismo como un medio para formar, para instruir a los individuos y extraer así su mensaje educativo.





DIEGO RIVERA.  
"LA CREACION, 1921-1922  
ENCAUSTICA.  
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.

## CAPITULO UNO

### 1. ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO MURALISTA.

La pintura mural se ha practicado desde los primeros siglos de la Era. - Cristiana, se tienen vestigios importantes de las pinturas realizadas por las culturas prehispánicas, por ejemplo, las de Bonampak, de la cultura maya. También existe la pintura mural religiosa del virreynato. Pero es en la segunda mitad del siglo XIX, con el trabajo pictórico y gráfico de José Ma. Velasco, Hermenegildo Bustos y José Guadalupe Posada que se anuncia una nueva etapa en el arte mexicano, que ya en el siglo XX se convirtió en uno de los movimientos pictóricos más importantes de este siglo: el Movimiento - Muralista Mexicano.

#### 1.1 El Doctor Atl, precursor del Muralismo.

En los primeros años de este siglo se dió un cambio en la orientación - artística de nuestro país, que desembocó en el Muralismo, el cual tuvo como principal precursor teórico y político a Gerardo Murillo, el "Doctor Atl".

El Doctor Atl, regresó a Mexico en 1903, después de su estancia en Europa, donde estudió filosofía marxista, derecho, historia y geografía además de pintura. La escuela impresionista dejó profunda huella en su formación - como pintor y a su llegada a México, en la Academia de Bellas Artes contagió a sus compañeros de su entusiasmo por las pinturas monumentales del Renacimiento y de su actitud experimental en la creación, lo que se tradujo entre los estudiantes, en un primer intento por retomar "el paisaje mexicano y los colores que nos eran familiares" (1), para alejarse poco a poco de la pintura de influencia extranjera, también hizo pública su admiración por el arte popular mexicano y anunció el fin de la civilización burguesa.

La labor del Doctor Atl entre los estudiantes de la Academia para la renovación del arte, tuvo la primera oportunidad de manifestarse en los festejos del Centenario del Grito de Dolores, para los cuales se había preparado una exposición de pintura española haciendo a un lado a los pintores nacionales, éstos de inmediatos, bajo la dirección del Doctor Atl, elevaron una protesta ante la Secretaría de Instrucción Pública, la que en respuesta

(1) OROZCO, JOSE CLEMENTE. Autobiografía. México, Era 1974 p. 22

les brindó el apoyo para organizar una exposición colectiva de pintura mexicana; esta exposición tuvo más éxito que la de pintura española.

A raíz de este acontecimiento se organizó una sociedad que recibió por nombre "Centro Artístico" cuyo objetivo era conseguir del Gobierno los Muros de los Edificios Públicos para pintar; su primer logro fue el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; el grupo de pintores del "Centro Artístico" hizo un proyecto para decorar sus muros e inició el trabajo, pero éste no logró llevarse totalmente a cabo pues en noviembre estalló la Revolución Mexicana, se levantaron una serie de intrigas en contra del Doctor Atl quien desilusionado regresó a Europa.

Durante la ausencia del Doctor Atl y gracias a la semilla del cambio sembrada por él, entre los estudiantes de la Academia, en 1911, éstos declararon una huelga dirigida por Raziél Cabildo y David A. Siqueiros, entre otros. Este movimiento surgió por la inconformidad con el sistema francés de enseñanza del dibujo llamado "Sistema Pillet"; se pidió la destitución del director Rivas Mercado, y un cambio radical en los planes de estudio.

La huelga duró dos años, durante los cuales se creó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, en donde se manifestó un rompimiento con todos los métodos de enseñanza en las artes. Esto llevó a los estudiantes a la improvisación sin disciplina y al vicio de la espontaneidad pero es a partir de estos sucesos que los estudiantes empezaron a tener más contacto con los problemas de México y de su gente al luchar en forma clandestina contra Victoriano Huerta. El Doctor Atl se incorporó a esta lucha organizando la edición de periódicos murales también organizó un complot contra Carranza y más tarde luchó contra Obregón. Según la opinión de Siqueiros estos episodios fueron un acto de rebeldía pedagógica-política, que les permitió incorporar a su pensamiento la esencia de la Revolución, para expresarla más tarde en su obra Mural.

## 1.2 El Proyecto Educativo de José Vasconcelos y la Pintura Mural.

Es importante destacar que así como se dieron cambios en el ámbito

social, económico y político de México, también el hecho educativo sufrió una serie de transformaciones, que tuvieron una estrecha relación con el Movimiento Muralista.

Desde la llegada de José Vasconcelos a México, después de un período de expatriación, y su integración a la vida política del país inició una labor educativa basada en los conceptos de libertad y democracia, tendiente a propiciar que los individuos superen creativamente el ambiente y sus necesidades, esta orientación se aleja totalmente de la educación basada en la reproducción de temas europeos, tampoco se parece en nada a la idea del régimen de Carranza, que lo único que hizo fue vigilar el funcionamiento de unas cuantas escuelas profesionales.

Vasconcelos propuso al Congreso una reforma a la Constitución, consistente en la creación de la Secretaría de Educación Pública, también formuló la Ley que sirvió para delimitar las funciones y estructura administrativa del nuevo Ministerio. En la Ley se propone que la Secretaría tenga atribuciones en todo el país, quedó estructurada en tres departamentos generales: el de escuelas, el de bibliotecas y el de Bellas Artes; dos departamentos auxiliares y provisionales; el de enseñanza indígena y el de desalfabetización. Su propuesta fue aceptada en 1921 y en ese mismo año fue nombrado Secretario de Educación Pública, iniciándose así un profundo cambio en la educación de nuestro país.

El Plan Educativo de José Vasconcelos parte de la idea de que en México hay una gran diversidad de aspectos sociales, culturales, raciales y lingüísticos que deben ser unificados colectiva e igualitariamente y esto sólo se logrará mediante tres acciones: la educación, la reforma agraria y la cultura nacional, con la ayuda del maestro, el libro y el artista, cada una de estas instancias debe estar en posibilidades de representar a las otras dos dentro de la sociedad.

Para llevar a cabo su ambicioso proyecto educativo y cultural Vasconcelos organizó diferentes actividades como : campañas de alfabetización, creación de bibliotecas, grandes tirajes de libros y en el campo del arte su apo-

yo al Muralismo fue definitivo.

Vasconcelos invitó a los pintores mexicanos que se encontraban en Europa a regresar a su país, y con ellos puso en marcha una nueva estética que exigía llevar el arte a las masas liquidando, a través de la pintura mural, el arte burgués pues, "el verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado Socialista, - organizado para el bien común." (2). La heterogeneidad cultural del país - exigía ser reconciliada a través de un espacio cultural en el que se mezclaron todas las clases sociales mostrando sus características, y José Vasconcelos vió en el Muralismo el mejor instrumento para redimir a los habitantes del país que por tanto tiempo habían sido excluidos y despreciados, era necesario mostrar la grandeza de las culturas indígenas y nuestro pasado. - Así fue como el proyecto de pintura mural, iniciado por el Doctor Atl y los pintores que formaron el "Centro Artístico", empezó a tomar forma nuevamente con el apoyo que brindó Vasconcelos a los muralistas Diego Rivera, - David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Xavier Guerrero, entre otros.

### 1.3 El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores.

Establecido José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública - asignó a Diego Rivera los muros del Auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria, los cuales fueron trabajados con el tema de la "Creación", el mismo Rivera no quedó conforme con el trabajo, pues el tema era demasiado - abstracto y alegórico y todavía se notaba en él algo de la pintura imitativa - que hasta antes del Movimiento Muralista se venía realizando. En 1922 Diego Rivera inició su trabajo mural en los patios del edificio de la Secretaría de Educación Pública, mientras otros pintores trabajaban en diferentes muros, pero a pesar de que tenían un mismo objetivo todavía no se organizaban como grupo.

Diego Rivera, David A. Siqueiros y Xavier Guerrero ingresaron hacia 1922 al Partido Comunista, que con la llegada de Obregón al Gobierno, había sufrido la pérdida de gran parte de sus integrantes y "De un partido de Revo-

(2) VASCONCELOS, JOSE. Zig-Zags en la República de las Liras, en Historia social de la educación artística en México, Cuadernos de Centro de Documentación e investigación. México, INBA-SEP. 1981. p. 16

lucionarios políticos pasó a ser uno de revolucionarios pintores" (3). En 1923 los pintores pasaron a formar parte del comité ejecutivo de dicho partido, casi al mismo tiempo formaron el "Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores".

El Sindicato recogió las ideas que sobre arte se venían generando entre los pintores, basadas en teorías socialistas contemporáneas, la organización tenía dos objetivos, que en la práctica se convirtieron en uno sólo: la construcción de un arte nuevo que le devolviera a éste su función social.

Las principales ideas del grupo de pintores fueron dadas a conocer a través de los Manifiestos emitidos por el Sindicato, publicados en el periódico llamado "El Machete", fundado también por los muralistas, así como en otros órganos publicitarios.

(3) WOLFE, BERTRAM D. La fabulosa vida de Diego Rivera. México, Diana SEP, 1986. p.132



DIEGO RIVERA.  
"EL ABRAZO", 1923-1928  
FRESCO.  
SEP.

## CAPITULO DOS

### 2. PRINCIPIOS RECTORES DEL MOVIMIENTO MURALISTA

El Movimiento Muralista Mexicano fue el producto de una serie de fuerzas sociales puestas en acción, que desembocaron en la Revolución y, por supuesto, es parte del trabajo de pintores, también revolucionarios, que con sus ideas supieron crear un soporte intelectual para su producción pictórica, a partir de una tendencia filosófica socialista, que les permitió encontrar en el arte un medio de combate progresista encaminado a la lucha social, puesto al servicio de los desprotegidos para contribuir a la creación de un mundo nuevo.

La definición de los principios sociales y estéticos que permitieron el desarrollo de una pintura mural fue parte del trabajo de los integrantes del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y correspondió a cada productor plástico ponerlos en práctica. Se habla de dos tipos de principios, es importante señalar que éstos se ven íntimamente ligados entre sí en el momento de la producción plástica.

#### 2.1 Los principios sociales del Muralismo.

Los principios sociales rectores de la producción plástica del grupo de pintores muralistas surgen, fundamentalmente, de la participación activa que tuvieron casi todos ellos en la Revolución, estaban plenamente identificados con el establecimiento de un régimen que permitiera la convivencia equitativa de la sociedad mexicana, la liquidación del sistema feudal de propiedad de la tierra y el anhelo de alcanzar una plena autonomía económica y política, estos conceptos del ideario revolucionario, influyeron definitivamente en la elaboración del sistema teórico que fundamentó a la pintura mural, la cual, desde sus inicios, se presentó como un pintura comprometida.

Un primer principio del muralismo es el arte social, que surge de la conciencia desarrollada entre los pintores, de que el arte cumple una función eminentemente social, porque es una de las manifestaciones que permite al hombre la expresión de sí mismo, le ayuda a comprender la realidad, e incluso le permite tomar decisiones que le ayuden a hacer esa reali



dad más humana. En un primer momento la expresión artística es individual, pero tiende a convertirse en algo colectivo.

Dadas las características históricas y sociales que rodearon el surgimiento del muralismo, éste es reconocido como un medio idóneo para propiciar el diálogo entre el nuevo orden de cosas y el pueblo en general, así, el objetivo del principio que define a la pintura mural como un arte social es: "socializar la expresión artística que tiende a borrar el individualismo, que es burgués y abolir la pintura de caballete y hacer del arte una propiedad de la colectividad, por medio de un arte monumental." (1)

Otro principio es el de la pintura como un arte público. La pintura mural fue concebida como una producción plástica dirigida al pueblo, que en su mayoría, en el momento del surgimiento del movimiento muralista era analfabeta pero tenía una gran sensibilidad plástica, de ahí que se pensara en una pintura monumental que ubicada, tanto en los exteriores como en los interiores de los edificios públicos permitiera llevar a cabo el proyecto educativo de José Vasconcelos y de los pintores revolucionarios.

Con el muralismo como un arte público fue posible la reivindicación de las clases oprimidas y aseguró, además, el contacto real de las masas con un arte que representó sus ideales y les habló del momento histórico que se estaba viviendo.

Una arte de contenido ideológico, filosófico y político, fue el que los muralistas, como pintores comprometidos con la sociedad de su tiempo y con su pintura se plantearon, éste es un principio fundamental, desprendido de los dos anteriores. Se considera a la producción plástica como un hecho alejado totalmente de una función decorativa, ésta debería estar relacionada íntimamente con la vida del país, y a partir de su contenido ideológico, filosófico y político, expresado en el lenguaje que los pintores habían aprendido del pueblo en el contacto que establecieron con éste durante su participación en la revolución, el muralismo debería propiciar una nueva conciencia nacional entre el pueblo para consolidar la Revolución Mexicana.

(1) RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA. Una década de crítica del arte. México, SEP-Setentas, 1974. p. 25

Los pintores regresaron a las tradiciones, las fiestas y los símbolos del pueblo, que con el arte europeizante habían sido despreciadas también hechan mano de la diversidad de paisajes, colores y étnias de nuestro país, todo ésto unido a los principios rectores del muralismo propició la aparición de tres valores fundamentales en este tipo de producción plástica: lo nacional, lo popular y lo revolucionario.

## 2.2 Los principios estéticos del Muralismo.

"Una pintura pública. en su acción expresiva, no puede ser más que una pintura figurativa de propósito realista" (2), con esta afirmación Siqueiros ubicó al movimiento muralista dentro de una corriente artística que se desprende de una realidad humano-social y que tiene como interés fundamental la divulgación de verdades objetivas para cumplir una función estética que redunde en el campo de lo ideológico y lo moral.

El realismo practicado por los pintores muralistas correspondió a su actitud frente al mundo y no precisamente a un estilo, pues este movimiento fue definido por las condiciones histórico sociales del momento, a lo largo de su experiencia como productores plásticos fueron dando forma a su metodología de trabajo, y para ello se basaron en algunos principios de orden estético.

Entre otras cosas los muralistas destacaban la importancia de trabajar colectivamente en equipos técnicos para acabar con el egocentrismo en el arte, por un lado y por otro para dar una nueva orientación al aprendizaje de las artes plásticas, ya que el único método útil es el del aprendizaje en la producción y para la producción. También postularon la necesidad de hacer uso de todas las herramientas y materiales mecánicos modernos, pues todo movimiento debe marchar al mismo tiempo que la tecnología de su época

Otro principio para el trabajo de los muralistas, es el que se propone dar a las artes plásticas las bases científicas, tanto en lo que se refiere a la naturaleza psicológica de los elementos que componen la plástica como en lo referente a la física y la química que intervienen en las diferentes técnicas usadas por los pintores.

(2) ALFARO SIQUEIROS, DAVID. Retorno al arte mayor, p. 126

Se definió a la pintura mural como un problema de complementación arquitectónica, susceptible de reunir todos los elementos plásticos y gráficos.

Los principios sociales y estéticos del muralismo, forman parte del cuerpo teórico de dicho movimiento y permite tener una visión de conjunto - que aporta ideas sobre las funciones que la pintura mural ha tenido, así, podemos desprender el valor didáctico, tanto de las pinturas murales como del movimiento y bajo un análisis pedagógico del discurso teórico es posible sistematizar las ideas educativas que aportó el Muralismo.



DIEGO RIVERA.  
"CORRIDO DE LA REVOLUCION", 1923-1928  
FRESCO.  
SEP.

## CAPITULO TRES

### 3. EL MENSAJE EDUCATIVO DE LOS MURALISTAS, A TRAVES DE LOS MANIFIESTOS DEL MOVIMIENTO.

El grupo de productores plásticos que participó en el Movimiento Muralista, a través del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y en otros organismos, formuló una serie de Manifiestos que fueron editados en diferentes órganos publicitarios, como el periódico "El Machete", el objetivo de dichos Manifiestos era, fundamentalmente, dar a conocer a la comunidad artística y al pueblo en general los principios de la nueva pintura, así como su meta estética y su posición de alianza con los obreros y campesinos para luchar contra la burguesía. También por medio de los Manifiestos, que en ocasiones reciben el nombre de "Llamamientos", se denunciaron en algunas ocasiones las agresiones de que fueron víctimas los pintores y su obra. De lo expuesto anteriormente se desprende la gran importancia que tienen los Manifiestos del Movimiento Muralista como fuente de información teórica en el terreno de la plástica y en lo que se refiere al poder de la pintura como una arma social con valores didácticos.

Los Manifiestos fueron, en su mayoría, producto de un trabajo colectivo donde todos los pintores aportaban ideas que fueran conformando su discurso teórico. Dentro del grupo de Muralistas se distinguieron dos teóricos, con una gran capacidad para formular sus apreciaciones sobre los problemas del quehacer artístico y su relación con la política y vida social de México, éstos fueron David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera quienes con gran dinamismo, trabajaron en el Movimiento Muralista.

Formalmente el período del Muralismo se inició con José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y la obra mural que ahí se realizó, pero esta nueva orientación en el arte mexicano ya había sido expuesta en lo que se considera el primer Manifiesto del Movimiento, redactado y publicado en la revista Vida Americana de Barcelona en 1921 por Siqueiros, con el apoyo de Diego Rivera, Mario Zayas, José Torres García y Rafael P. Barradas. Dicho

Manifiesto es conocido comunmente como "Manifiesto a los Plásticos de América" y está compuesto por "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana", (1) en los cuales se expresaron algunas de las ideas que más tarde fueron desarrolladas por el grupo de muralistas; se habla de la influencia nefasta que el arte comercial deja entre los pintores que deben acogerse a las "nuevas tendencias de sólida orientación" (2) que proporcionen a la pintura aspectos de renovación espiritual, que lo vigoricen. Los productores Plásticos, plantea el Manifiesto, deben pugnar por un arte nuevo al que se le reintegren los valores desaparecidos y se amplie con otros nuevos, respetando el equilibrio estético. - (Apendice I).

Los Llamamientos publicados de 1923 a 1938, período que abarca este trabajo, son abundantes pero por razón de tiempo y espacio se hizo la selección de cuatro Manifiestos que, además de contener los principios y objetivos del movimiento presentan algunas de las ideas educativas que los Muralistas expresaron en su discurso teórico.

### 3.1 "Declaración Social, Política y Estética" (1923)

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, publicó en el No. 7 de "El Machete" en 1923 un Manifiesto titulado "Declaración Social, Política y Estética", redactado por Siqueiros, aceptado y firmado por todo el grupo de pintores que participaban en las actividades del Sindicato.

En la declaración se definió la ideología revolucionaria del Movimiento y el camino a seguir dentro de la plástica.

El Manifiesto está dirigido a los indígenas, soldados, obreros, campesinos e intelectuales y empieza haciendo alusión a la situación social del país que fue clarificada a través de la acción militar llevada a cabo por Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez, la cual quedó expresada en los siguientes términos:

"... La situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

(1) TIBOL, RAQUEL. Textos de David Alfaro Siqueiros. México Fondo de Cultura Económica, 1974 p. 19

(2) Ibidem.

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro la burguesía armada" (3) que son los aliados de quienes con el trabajo de los obreros y campesinos se enriquecen.

Se hace hincapié en el Manifiesto sobre la importancia que tiene el arte porque ennoblesce a la humanidad y, además en México, el arte popular es una tradición milenaria a la cual se deben de apegar los muralistas, para orientar su producción estética a la socialización del arte, mediante una pintura monumental y de utilidad pública, que tenga las siguientes características:

"Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el anquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica, en bien del pueblo haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos de educación y de combate" (4)

En el párrafo anterior se delimita claramente, el Programa de Trabajo de los pintores muralistas, que consistió en:

-Hacer propaganda ideológica a través de las imágenes con contenido revolucionario, para difundir y apoyar la lucha contra la burguesía, para terminar con la opresión de que han sido víctimas los indígenas, los obreros, los soldados y los campesinos y poder llegar, así, al establecimiento de un nuevo orden social.

-Proporcionar al pueblo belleza, por medio de un arte que recoja la tradición popular, rica en elementos estéticos. Dicho arte, plentífico de belleza y no de imitación, contribuirá a elevar el espíritu del pueblo y a la formación del gusto artístico de los individuos.

-Educar a través de la pintura mural, sólo será posible en la medida en que ésta se convierta en un arte público que transmita ideas basadas en verdades objetivas, de las cuales el espectador se pueda apropiarse y contribuir, así, al desarrollo de la conciencia social. El arte cumple una función educativa cuando proporciona a los individuos los elementos culturales y políticos, a

(3) Antología de textos sobre arte. México, ENAP, 1980. p. 6

(4) Ibidem, p.p. 7-8

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro la burguesía armada" (3) que son los aliados de quienes con el trabajo de los obreros y campesinos se enriquecen.

Se hace hincapié en el Manifiesto sobre la importancia que tiene el arte porque ennoblecce a la humanidad y, además en México, el arte popular es una tradición milenaria a la cual se deben de apegar los muralistas, para orientar su producción estética a la socialización del arte, mediante una pintura monumental y de utilidad pública, que tenga las siguientes características:

"Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el anquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica, en bien del pueblo haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos de educación y de combate" (4)

En el párrafo anterior se delimita claramente, el Programa de Trabajo de los pintores muralistas, que consistió en:

-Hacer propaganda ideológica a través de las imágenes con contenido revolucionario, para difundir y apoyar la lucha contra la burguesía, para terminar con la opresión de que han sido víctimas los indígenas, los obreros, los soldados y los campesinos y poder llegar, así, al establecimiento de un nuevo orden social.

-Proporcionar al pueblo belleza, por medio de un arte que recoja la tradición popular, rica en elementos estéticos. Dicho arte, plentórico de belleza y no de imitación, contribuirá a elevar el espíritu del pueblo y a la formación del gusto artístico de los individuos.

-Educar a través de la pintura mural, sólo será posible en la medida en que ésta se convierta en un arte público que transmita ideas basadas en verdades objetivas, de las cuales el espectador se pueda apropiarse y contribuir, así, al desarrollo de la conciencia social. El arte cumple una función educativa cuando proporciona a los individuos los elementos culturales y políticos, a

(3) Antología de textos sobre arte. México, ENAP, 1980. p. 6

(4) Ibidem, p.p. 7-8



individuos "los recursos de la técnica de las artes plásticas con el fin de que él mismo exprese libremente su modo de sentir y ver las cosas" (8).

El manifiesto hace hincapié en que el hecho de dejar en total libertad de expresión al alumno, sin establecer normas plásticas, propicie el establecimiento de un "equilibrio entre las aspiraciones de belleza y las necesidades de la colectividad" (9).

La Revolución Artística que propone el grupo [30-30] implica una ruptura total con los métodos de enseñanza de las artes plásticas, y la desaparición de la Academia como centro educativo, ya que los métodos empleados en ella conducen a los estudiantes a la insensibilidad.

### 3.3 "Manifiesto a los obreros y campesinos de México" (1930)

En 1929 Diego Rivera fue nombrado Director de la Escuela Central de Artes Plásticas, ese mismo año propuso al Consejo Universitario un nuevo Plan de Estudios (Apéndice X) que, constituía una reforma pedagógica radical que produjo el descontento de los estudiantes de Arquitectura, quienes iniciaron una campaña para destituir a Rivera, el cual se vio obligado a renunciar al cargo por una serie de presiones que se ejercieron en su contra. Al renunciar en 1930, lanzó un manifiesto publicado en el periódico El Nacional Revolucionario (Apéndice IV).

El "Manifiesto a los obreros y campesinos de México" hace públicos los siguientes aspectos:

-La Universidad Nacional Autónoma de México es un instrumento más de la burguesía que se declara en contra de "cualquier ataque de las organizaciones obreras" (10), refiriéndose concretamente a los planteamientos de Diego Rivera para "organizar a los alumnos como obreros que son, y desarrollar su conciencia de clase, haciéndoles ver que para los artistas revolucionarios el arte debe ser ante todo y sobre todo un medio para contribuir a la organización social, y una arma muy eficaz en manos de los trabajadores para su lucha de clase; debiendo este acto poseer una belleza nueva, una belleza revolucionaria" (11)

(8) Ibidem, p.p. 30-31

(9) Ibidem, p. 31

(10) RIVERA, DIEGO. Arte y Política. México, Grijalbo, 1979. p. 100

(11) Ibidem

-La reforma pedagógica propuesta en el Plan de Estudios elaborado por Rivera pretendía dar una nueva orientación a la Escuela Central de Artes Plásticas, dicha orientación tenía un carácter netamente revolucionario al propiciar que los estudiantes encontraran en el arte un camino para la lucha por el establecimiento de un nuevo orden, pero también que el arte sirviera para que la clase trabajadora aplicara los conocimientos adquiridos en su beneficio, mejorando el medio físico que le rodea, "dar el arte a las masas trabajadoras para su mejoría de salarios, enseñando a cada obrero el dibujo según su oficio, para su mejoría de vida, embelleciendo su habitación y enseñándolo a construirla él mismo, y dándole el arte como una arma para sus luchas de clase, e impartándole la cultura necesaria para hacer bien todo esto" (12).

-Es necesario crear la Universidad Obrera y Campesina "no basta que los hijos de obreros y campesinos no paguen instrucción, sino que la colectividad les pague para que puedan estudiar; necesitamos al obrero, campesino, estudiante que después de estudiar siga siendo en sus filas de clase, obrero y campesino" (13), ya que la Universidad fomenta en su seno la lucha de clases contribuye a la formación de profesionales que, a la larga, se convertirán en explotadores de las clases oprimidas, sin poner al servicio de éstas los conocimientos adquiridos en una institución que recibe subsidio de los trabajadores.

### 3.4 "Hacia la transformación de Artes Plásticas" (Proyecto de Manifiesto, 1934)

Siqueiros redactó un Proyecto de Manifiesto durante su estancia en Nueva York y ahí lo dió a conocer en 1934, dicho proyecto contiene algunos conceptos sobre pintura mural, que se emitieron desde los inicios del movimiento - por ejemplo se habla de la pintura mural como un arte público, pero en este documento tales conceptos se encuentran expresados con mayor amplitud, - gracias a la experiencia de más de diez años de trabajo; también aparecen concentradas nuevas ideas y objetivos del muralismo, con lo que se pretende sentar las bases para la creación de un "Movimiento Internacional de Transforma

(12) Ibidem, p. 101

(13) Ibidem, p. 103

ción en las Artes Plásticas".

En el proyecto de manifiesto llamado "Hacia la transformación de las Artes Plásticas", (Apéndice V), se desarrollan algunos conceptos relacionados con la cuestión educativa. Se habla de la importancia que tiene el trabajo colectivo como un medio para sumar esfuerzos y experiencias que permitan llevar a cabo un trabajo de producción plástica y al mismo tiempo de aprendizaje; "Nuestro aprendizaje de la nueva técnica y la enseñanza de la misma a nuestros discipulos-colaboradores se realizará en el proceso de la producción y para la producción; teoría y práctica en un sólo impacto. De esa manera pondremos fin a la estéril enseñanza didáctica verbalista" (14), con esa propuesta de enseñanza en las Artes Plásticas se está redondeando una de las ideas de Rivera, hecha en el Plan de Estudios propuesto en 1929 para la Escuela Central de Artes Plásticas: Unir la teoría con la práctica.

Se establece como premisa fundamental, la producción de un arte más dinámico a partir de la combinación de "todos los maravillosos elementos clásicos y gráficos modernos (...) para encontrar en cambio un lenguaje más potente, más moderno, más extenso, más de masas, de repercusión y billigerancia plástica infinitamente mayores" (15), este nuevo tipo de expresión en las artes plásticas favorecerá notablemente la función educativa del arte al propiciarse un mensaje que dé mayor impacto entre las masas.

Los productores plásticos deben adquirir conocimientos sobre física, química y psicología pues son ciencias que "objetiva o subjetivamente inter-vienen en la elaboración de las artes plásticas y gráficas" (16), y contribuir así a despejar el mito de que las artes son producción puramente emotiva; para sentar el vínculo entre el arte de la ciencia.

Los pintores consideran necesario darle mayor importancia a la pintura mural exterior, ya que la publicidad comercial se está adaptando perfectamente al desarrollo de la sociedad y se le ubica estratégicamente frente a las masas, contribuyendo a que el muralismo se convierta en una expresión arcaica que

(14) TIBOL, RAQUEL. op. cit., p. 35

(15) Ibidem, p. 36

(16) Ibidem, p. 37

no corresponda a las exigencias de una sociedad con nuevas características, la pintura mural exterior tiene una gran "eficacia como expresión de arte para las multitudes en acción diaria"(17), es por esta razón que se debe impulsar su desarrollo.

Ante las propuestas de los productores plásticos, contenidas en el proyecto de Manifiesto, se da la alternativa de la creación de talleres-escuelas, con el fin de poner en práctica su proyecto de transformación de las Artes Plásticas.

En un intento por sintetizar, de manera objetiva, la información obtenida en cada documento, a continuación se presenta un cuadro sinóptico que contiene las ideas educativas expresadas por los muralistas y la ubicación de éstas en el campo de la pedagogía.

(17) Ibidem.

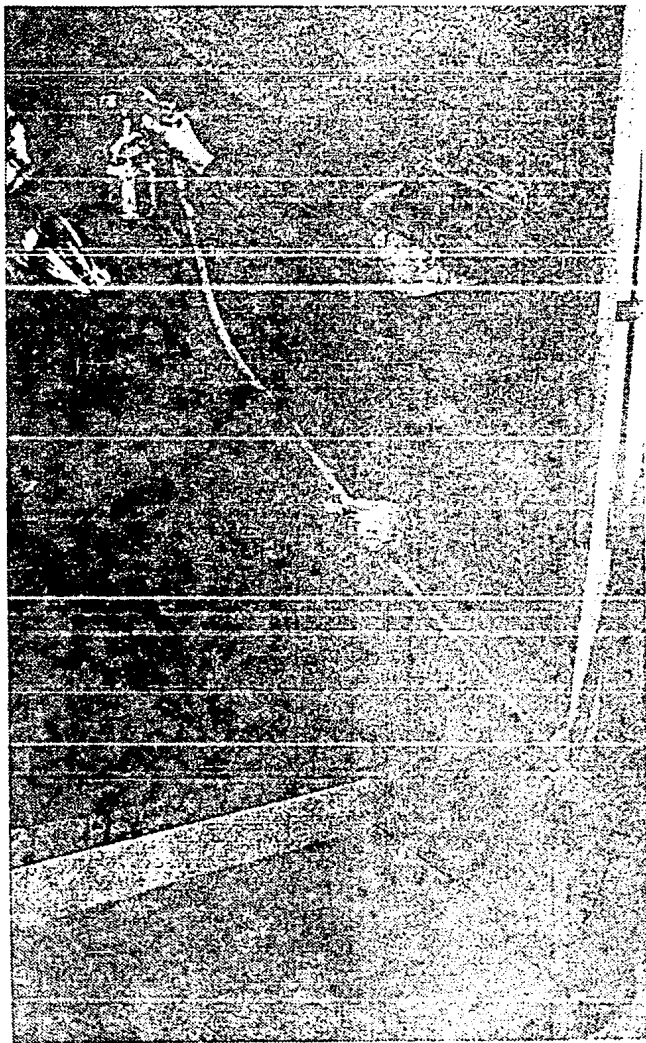
Cuadro 1

## Ideas Educativas del Movimiento Muralista Mexicano expresadas en sus Manifiestos

Manifiesto	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de los Muralistas	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
"Declaración Social, Estética y Política", del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Redactado por Siqueiros.	1923	Hacer público el programa de trabajo del Movimiento Muralista Mexicano.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La pintura mural es un instrumento masivo de educación</li> <li>-Sus imágenes dirunden ideas políticas y culturales.</li> <li>-Contribuye a crear una conciencia Nacional a través de la unificación cultural.</li> <li>-Fomenta el gusto estético por un arte Nacional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Poderes educativos</li> <li>-Medios didácticos.</li> <li>-Sociología de la Educación.</li> <li>-Fines de la Educación</li> <li>-Contenido Cultural</li> <li>-Contenido Cultural</li> <li>-Formación Estética</li> </ul>
"Tercer Manifiesto Treinta-treintista", del Grupo de Pintores [30-30]. Intervinieron en la redacción Siqueiros y Rivera	s/f	Declararse en contra del academismo	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El Academismo en la enseñanza de las Artes Plásticas fomenta la reproducción</li> <li>-La enseñanza de las Artes Plásticas debe estar basada en:               <ul style="list-style-type: none"> <li>*Transmisión de la o las técnicas plásticas.</li> <li>*Libertad para experimentar la técnica.</li> <li>*Libertad de expresión plástica.</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Método didáctico informativo</li> <li>-Método didáctico de la reconstrucción activa</li> </ul>

Manifiesto	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de los Muralistas	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
"Manifiesto a los obreros y campesinos de México", de Diego Rivera	1930	Promover la fundación de la Universidad Obrera y Campesina de México.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La educación es un medio para desarrollar entre los alumnos su conciencia de clase.</li> <li>-La enseñanza de las Artes Plásticas debe tender a la capacitación obrera, proporcionando los elementos para mejorar el medio y adiestrar en el trabajo plástico.</li> <li>-Todos los individuos deben tener acceso a la educación superior.</li> <li>-Los profesionales egresados de un nivel superior deben prestar Servicio Social.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sociología de la Educación.</li> <li>-Fines de la Educación.</li> <li>-Sociología de la Educación.</li> <li>-Sociología de la Educación.</li> </ul>
"Hacia la Transformación de las Artes Plásticas", proyecto de Manifiesto de David Alfaro Siqueiros"	1934	Sentar las bases para formar el "Movimiento Internacional de transformación en las Artes Plásticas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El aprendizaje de las Artes Plásticas debe ser:               <ul style="list-style-type: none"> <li>*En talleres-escuela</li> <li>*A través del trabajo colectivo.</li> <li>*Teoría y práctica unidas.</li> </ul> </li> <li>-Entre los conocimientos de los productores plásticos se deben incluir la física, la química y la psicología.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Método didáctico de la reconstrucción activa</li> <li>-Medios didácticos</li> <li>-Plan de Estudios.</li> </ul>

Manifiesto	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de los Muralistas	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
			<ul style="list-style-type: none"> <li>-El lenguaje plástico debe ser:               <ul style="list-style-type: none"> <li>*Dinámico</li> <li>*Moderno</li> <li>*Combinado (pintura, es cultura gráfica)</li> </ul> </li> <li>-La pintura mural exteriores de mayor alcance educativo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Proceso de comunicación en la educación.</li>   <li>-Medios didácticos</li> </ul>



SIQUEIROS.



## CAPITULO CUATRO

### 4. EL MENSAJE EDUCATIVO DE LOS MURALISTA. EXPRESADOS EN CONFERENCIAS Y ARTICULOS.

Fue característico en los pintores muralistas de la segunda década de este siglo, la tendencia a desarrollar actividades que no entran propiamente en el ámbito de la producción plástica pero que, sin embargo, sí la complementan, por ejemplo la militancia política, la creación de sindicatos; o bien, dentro de la plástica, la creación de periódicos y de organizaciones artísticas. Todo lo anterior refleja en los muralistas un serio compromiso, tanto con el movimiento revolucionario, como con la pintura.

Los muralistas trabajaron dinámicamente en los muros de los edificios públicos, pero también lo hicieron a través de la publicación de Manifiestos; de Conferencias sobre arte, dictadas por ellos; de artículos y ensayos; todo con el fin de dar forma y consolidar el Movimiento Muralista.

Las Conferencias y artículos de los muralistas, constituyen un material importante, porque en él se encuentra una parte fundamental del cuerpo teórico que sirvió como base al Movimiento.

En este capítulo se analizan algunas de la Conferencias y artículos que David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera expusieron en el período de 1923-1938.

#### 4.1 Conferencias de David Alfaro Siqueiros.

David Alfaro Siqueiros llevó a cabo una intensa labor para dar a conocer internacionalmente las ideas, principios y tesis del Movimiento Muralista Mexicano. Existe una gran cantidad de documentos teóricos escritos por él, cartas, declaraciones y transcripciones de Conferencias. A continuación se presenta el análisis de dos de ellas, una dictada en México y otra en Estados Unidos.

##### 4.1.1 "Rectificaciones sobre las Artes Plásticas en México" (1932)

Siqueiros inicia esta conferencia afirmando que la pintura y la escultura son, a la vez, oficio y profesión; oficio porque ambas actividades se realizan con las manos y están sujetas a la experiencia y profesión. porque requieren para su desarrollo que, el pintor o escultor haya adquirido conocimientos cien

tíficos. (Apéndice VI).

El concepto anterior sirve a Siqueiros como base para proponer la desaparición de cualquier tipo de escuela para la enseñanza de las artes plásticas, y en su lugar la creación de talleres privados pues, "El oficio de la pintura o la escultura pueden enseñarse solamente haciendo participar al aprendiz en el proceso de desarrollo de las obras del maestro" (1).

Los talleres privados podrán ser al mismo tiempo escuelas en la medida en que reciban un subsidio económico, éste podrá darse si se crea "un fondo de reserva para la compra periódica de cuadros, esculturas, etc., producidos por los pintores y escultores de México" (2), con lo cual se contribuiría a aumentar el número de obras de arte que podrían exponerse en la Escuela de Artes Plásticas y en otras galerías, y esto forma parte de la educación artística que requiere un pueblo.

El dibujo artístico, afirma Siqueiros, debe ser suprimido de los planes de estudio de las escuelas primarias y superiores, dando preferencia a la enseñanza del dibujo geométrico que, por sus características, es de utilidad práctica, tanto en los diferentes oficios como en la vida diaria. "En cuanto al dibujo artístico, los niños deben tener el derecho y los medios materiales para producirlo cada vez que lo deseen. Esta actividad debe tener en todo caso un carácter recreativo" (3), los profesores deberán orientar a los niños, en lo que se refiere a materiales y temas.

"La exaltación del arte popular fue una reacción natural contra la plástica europeísta y aristocratizante de la época porfiriana" (4), lo popular es uno de los valores del muralismo y tiene el propósito de crear imágenes con las cuales se identifiquen las masas, a los pintores lo popular les proporciona algunos elementos tales como aspectos geográficos, étnicos, tradicionales, que pueden integrarse didácticamente en su obra plástica, pero es necesario no abusar de las imágenes con contenidos populares.

#### 4.1.2 "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva" (1932)

David Alfaro Siqueiros fue contratado en 1932 para realizar los murales

(1) TIBOL RAQUEL, op. cit., p. 38

(2) Ibidem, p. 40

(3) Ibidem, p. 41

(4) Ibidem, p. 43

de la Chouinard School of Art en Los Angeles Calif., donde se formó un equipo de trabajo llamado "Bloque de Pintores Muralistas de Los Angeles" y el mural fue terminado en dos semanas con la introducción de una innovación en la técnica: el uso exclusivo de instrumentos mecánicos; con el mismo procedimiento se pintó otro mural en Plaza Art Center.

Estos dos hechos marcaron un nuevo rumbo en el movimiento muralista, se puso al servicio de la producción plástica los adelantos tecnológicos y se inicia con ello la transformación de la técnica pictórica para contribuir a la función social de la pintura; este es el tema que trata Siqueiros en su Conferencia denominada "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva. (Apéndice VII)

Siqueiros afirma que el bloque de pintores está usando en forma positiva los elementos e instrumentos que la ciencia y la mecánica están aportando a la sociedad, tales "instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura política de agitación y propagandas revolucionarias"(5)

En el párrafo anterior Siqueiros vuelve a la idea de que la pintura mural, por su contenido ideológico es un instrumento con posibilidades educativas, en la medida en que, a través de su monumentalidad y con la ayuda de imágenes se muestre a las masas parte de su historia, de su geografía, de sus tradiciones y del papel revolucionario que deben desempeñar dentro de la sociedad a la que pertenecen, papel que debe tender a la transformación.

La pintura mural como arte social no puede quedarse al margen de los avances científicos y tecnológicos porque caería en el error de no seguir la dinámica de la sociedad y romper, con esto, el proceso de comunicación al usar un lenguaje arcaico que no corresponda a "La voz del proletariado (que) es voz dialéctica agresiva, conminativa y tremendamente optimista, Así debe ser la expresión estética que sirva a su lucha" (6)

Otro aspecto de la pintura mural, determinante para su función educativa, es el de la pintura exterior que, "extiende su perspectiva hacia las ciudades y

(5) Antología de Textos sobre Arte, op cit., p. 12

(6) Ibidem, p p. 13-14

conectándose con los afluentes de tráfico se entrega por entero a millones de individuos" (7)

Siqueiros insiste en esta conferencia, sobre la importancia que tiene el hecho de llevar a la plástica algunos elementos que brinda la psicología. En la pintura los elementos plásticos combinados bajo una perspectiva psicológica pueden producir diferentes emociones en los individuos, éstas deben apoyar el carácter dialéctico-subversivo de los murales: "El bloque trata de precisar científicamente cuales elementos son de naturaleza estática o dinámica, depresiva o impulsiva, reaccionaria o subversiva, activa o pasiva" (8)

#### 4.2 Artículos de Diego Rivera

En el Muralismo el pintor Diego Rivera destacó desde los inicios del movimiento y demostró a través de su actitud plástica y política, tener conciencia del papel revolucionario que tiene el arte.

La producción plástica de Rivera siempre estuvo ligada a las situaciones políticas, esto se deja ver tanto en sus pinturas como en los abundantes documentos escritos en donde dejó plasmadas sus ideas. Existe una gran cantidad de artículos para revistas y periódicos, escritos por Rivera, a continuación se presentan dos, de donde es posible desprender algunas aportaciones del autor sobre la función educativa del muralismo.

##### 4.2.1 "Los Primeros Murales" (1925)

La actividad pictórica de Diego Rivera, en México, se inició hacia 1922 con el mural denominado "La Creación", pero se le ubica dentro del muralismo con los trabajos realizados en los patios de la Secretaría de Educación Pública.

En el artículo titulado "Los Primeros Murales", publicado en la revista "El Arquitecto" en 1925 (Apéndice VIII), Rivera hace una reseña, tanto de sus pinturas en la Escuela Nacional Preparatoria como las de la Secretaría de Educación Pública y las de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo.

En el fragmento del artículo que corresponde a los patios de la Secretaría de Educación Pública, el autor expone las limitaciones que la arquitectura del edificio impuso a la obra, sobre todo en lo que se refiere a la planeación del

(7) Ibidem, p. 14

(8) Ibidem, p. 15

desarrollo de un tema de carácter revolucionario que tuviera como principales elementos a la clase trabajadora y sus luchas: "los temas y el plan general de decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura, corresponden naturalmente a una mentalidad revolucionaria, pero la labor plástica es revolucionaria no gracias a esos temas, sino que los temas sirven a su sentido profundo" (9). La plástica es revolucionaria porque sirve para que, el pueblo, a quien esta dirigida la obra, identifique objetivamente su propia vida pasada y presente, su trabajo, sus diversiones y fundamentalmente la lucha que deben entablar para modificar sus condiciones de vida.

Rivera plantea en su artículo que, como pintor revolucionario antes de elegir el tema o los temas para los murales de la Secretaría de Educación Pública, fue necesario cuestionarse sobre la función pública del edificio, el Ministerio que alberga tiene una función netamente social y como tal las imágenes de los murales deberían ser parte de la vida social y cultural del pueblo y contribuir también a su educación y concientización: "siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del pueblo el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo (10). Los temas elegidos para los muros de la Secretaría fueron, el trabajo, en un patio; las fiestas en otro y en las escaleras los diferentes paisajes del país.

#### 4.2.2 "El Dibujo Infantil en el México actual" (1926)

La revista Mexican Folkway dedicó en 1926, un número completo al tema de la enseñanza del dibujo infantil en México.

Diego Rivera escribió un artículo denominado "El Dibujo Infantil en el México actual" (Apéndice IX), el cual tiene como idea central "que mientras mayor libertad se deja a la expresión del instinto y el desarrollo de la imaginación, contiene mayor belleza y son de más grande utilidad los trabajos infantiles de plástica" (11).

Rivera plantea que en la sociedad actual la concepción de la educación ha evolucionado notablemente y este hecho ha permitido que los pedagogos hagan una revisión del método de enseñanza del dibujo basado en la "copia de la

(9) RIVERA, DIEGO, op. cit., p. 51.

(10) Ibidem.

(11) RIVERA, DIEGO, op. cit., p. 75

estampa de fragmento de escultura en yeso y dibujo lineal fuera de las concepciones de espacio" (12), que había predominado en México hasta 1922, año en que los pintores revolucionarios, a través de la Secretaría de Educación Pública empezaron a combatir dicho método.

José Vasconcelos encargó a Adolfo Best Maugard la creación e implementación de un nuevo método en la enseñanza del dibujo.

Rivera dice que el método creado por Best era adecuado para las escuelas de enseñanza superior pero no para la enseñanza del dibujo a niños ya que no permitía "desarrollar el instinto y la imaginación del niño, pues no hacía sino aprisionar su personalidad dentro de nuevos moldes" (13), estos nuevos moldes son los siete elementos que conforman el método de Best y que son el resultado de una serie de estudios sobre artes precortesianos.

Manuel Rodríguez Lozano introdujo al método de Best algunas innovaciones que dieron como resultado una mayor libertad de expresión en los dibujos de los niños. Pero todavía el dibujo no toma "su verdadero papel de función vital, ligada a toda actividad de creación objetiva, que es la razón y causa única de utilidad superior; es decir, de la belleza de las artes plásticas" (14).

Afirma Rivera que tanto la aportación de un nuevo método por Adolfo Best Maugard como las innovaciones de Manuel Rodríguez Lozano sirven para confirmar que "la actual enseñanza del dibujo en las escuelas de México ha hecho progresos incalculables, obteniendo resultados incomparablemente superiores a los que hasta ahora se habían hecho aquí" (15).

A lo largo de este artículo Rivera confirma la importancia que tiene el hecho de despertar en los individuos las capacidades para la creación y expresión estética a través de la educación, hecho que repercutirá en todos los aspectos de la vida humana.

#### 4.2.3 "Exposición de Motivos para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México" (1929)

Diego Rivera fue nombrado director de la Escuela Central de Artes Plásticas en 1929 de inmediato se dio a la tarea de hacer una reforma pedagógica -

(12) Ibidem.

(13) Ibidem, p. 76

(14) Ibidem.

(15) Ibidem.

dentro de la Escuela, poniendo a discusión y voto del estudiantado los métodos, los maestros y el personal. Posteriormente preparó un Plan de Estudios que fue presentado a las autoridades universitarias con su correspondiente exposición de motivos.

"La Exposición de Motivos para la formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México" fue publicado en el libro de Bertram D. Wolfe titulado *Diego Rivera, su vida, su obra, su época en 1941* (Apéndice X), y en él se plantean los siguientes aspectos:

"Este Plan de Estudios establece un programa mínimo de conocimientos necesarios para el ejercicio con eficiencia social del oficio del artista plástico" (16), ya que el aprendizaje del arte no puede ser limitado a un número determinado de conocimientos, ni a un tiempo específico, los alumnos tendrán la más completa libertad para avanzar en sus estudios de acuerdo a su capacidad y necesidades, "se ha establecido que los cinco años de estudio o los seis para la pintura monumental que este programa presenta, no constituya un límite estrecho" (17).

Con el propósito de crear un cuerpo Nacional de producción estética colectiva "la escuela constituirá un gran taller que tenderá continuamente al establecimiento del trabajo artístico colectivo" (18), al cual se podrán incorporar en cualquier momento los aspirantes al estudio de la maestría.

La Escuela proporcionará a sus egresados; durante un año, taller y útiles para su producción plástica y la Universidad los recomendará al Gobierno y a las instituciones particulares para la realización de trabajos plásticos.

El objetivo general de la Escuela de Pintura y Escultura es:

"Dar a los alumnos la capacidad técnica más completa que sea posible, de manera que al salir de la Escuela, puedan desempeñar el papel social importantísimo que el artista debe tener actualmente, y al mismo tiempo hacer de ellos verdaderos obreros técnicos hábiles en los oficios que con las Bellas Artes se conectan directamente" (19).

(16) RIVERA, DIEGO, op. cit. p. 87

(17) Ibidem.

(18) Ibidem.

(19) Ibidem. p. 88

El fin que se persigue con este nuevo Plan de Estudios está en perfecta armonía con los planteamientos hechos por los muralistas en lo que se refiere a la función social del arte, pues se concibe al productor plástico como un individuo comprometido con su sociedad, al servicio de la cual debe poner su producción.

En el Plan de Estudios se establecen dos ciclos de estudio para la pintura y la escultura, uno preparatorio y otro superior. "El ciclo preparatorio con una duración de tres años, durante los cuales las clases serán nocturnas para que, en el día, los alumnos puedan asistir a los diferentes talleres de pintura, escultura o grabado; el ciclo superior será de cinco años en un horario diurno y su objetivo será la capacitación profesional. Se ha tenido en cuenta que tanto el trabajo de aprendizaje como el profesional del pintor, el escultor y el grabador, tienen el doble carácter, de manual e intelectual" (20).

Se dará oportunidad a los interesados en los cursos de capacitación profesional de asistir al taller, mediante un concurso especial de admisión para quienes no cursaron el ciclo preparatorio, con esto se "garantiza la posibilidad de utilizar (los) medios de enseñanza a aquellos que las circunstancias de la vida no les permitan seguir los cursos superiores en forma regular" (21).

Los concursos serán el instrumento mediante el cual se evaluarán también los cursos regulares que abarcan materias como: matemáticas, física, química, dibujo mecánico, modelado, arquitectura, dibujo, pintura y teoría social de las artes, en esta materia se estudiará el desarrollo histórico del arte hasta llegar al establecimiento de "las perspectivas que dentro del actual desarrollo social pueda tener el arte desempeñando un importantísimo papel revolucionario" (22).

La descripción general del Plan de Estudios propuesto por Diego Rivera, pone de manifiesto el alcance de transformación pedagógica que se buscaba implementar en la Escuela Central de Artes Plásticas, dejando a un lado la enseñanza verbalista para formar pintores y escultores concientes de la importancia y función de los productores plásticos.

A continuación se presentan los cuadros sinópticos correspondientes a las Conferencias de Siqueiros y los Artículos de Rivera.

(20) Ibidem, p. 93

(21) Ibidem, p. 88

(22) Ibidem, p. 91



Cuadro II

## Ideas Educativas de David Alfaro Siqueiros expresadas en sus Conferencias

Conferencia	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de Siqueiros	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
"Rectificaciones sobre las Artes Plásticas en México", dictada en México con motivo de la primera exposición individual de Siqueiros.	1932	Definir como debe ser la enseñanza de las Artes Plásticas y la práctica de la pintura mural	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La enseñanza de las Artes Plásticas debe darse en talleres privados.</li> <li>- La producción plástica garantiza el aprendizaje de la pintura o escultura</li> <li>- El dibujo artístico es una actividad recreativa, no se debe incluir en los planes de estudio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Medios didácticos</li> <li>- Método didáctico de la reconstrucción activa</li> <li>- Planes de estudio</li> </ul>
"Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva", dictada en Estados Unidos con motivo del trabajo del Bloque de Pintores	1932	Hacer públicas las innovaciones técnicas y mecánicas introducidas en el trabajo mural para la transformación de la técnica pictórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La pintura mural por su contenido sirve a la propaganda revolucionaria</li> <li>- La pintura mural debe usar imágenes actuales y un lenguaje vigoroso</li> <li>- La pintura mural exterior es un instrumento de educación masiva.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fines de la Educación</li> <li>- Proceso de comunicación en la educación</li> <li>- Medios didácticos</li> </ul>

Cuadro III

Ideas Educativas de Diego Rivera  
expresadas en sus artículos

Artículo	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de Rivera	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
"Los primeros murales", publicado en la revista El Arquitecto.	1925	Describir los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública y la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo	-El tema de una pintura revolucionaria con un objetivo educativo debe ser la vida social y cultural del pueblo	-Sociología de la Educación.
"El Dibujo Infantil en el México actual", publicado en la revista Mexican Folkways.	1926	Hacer algunas reflexiones en torno a la enseñanza del dibujo infantil en México	-La enseñanza académica del dibujo limita la imaginación del niño y no le permite libertad de expresión. -Se debe dejar en total libertad de expresión estética al niño. -Método de la enseñanza del dibujo a través de los elementos lineales del arte precortésano es de utilidad en las escuelas superiores para valorar el arte mexicano.	-Método didáctico informativo  -Método didáctico de la reconstrucción activa  -Plan de Estudios -Contenido Cultural

Artículo	Fecha	Objetivo	Mensaje Educativo de Rivera	
			Ideas Educativas	Ubicación Pedagógica
"Exposición de motivos para la formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas", publicado en el libro Diego Rivera: Su Vida, su Época, su Obra de Bertram D. Wolfe.	1929	Presentar el nuevo Plan de Estudios para la Escuela Central de Artes Plásticas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas es un programa mínimo de conocimiento</li> <li>- El Plan de Estudios se divide en dos ciclos: Preparatorio y superior.</li> <li>- El estudiante tiene libertad para avanzar en las materias de acuerdo a su capacidad y necesidades</li> <li>- El Objetivo es brindar la capacitación técnica necesaria para formar productores plásticos comprometidos con su sociedad.</li> <li>- El método de aprendizaje es el de el trabajo colectivo</li> <li>- La evaluación de cursos y niveles se hará a través de concursos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Planes de estudio</li> <li>- Planes de estudio</li> <li>- Factores biológicos, psicológicos y sociológicos del estudiante</li> <li>- Fines de la Educación</li> <li>- Sociología Educativa</li> <li>- Método didáctico de la reconstrucción activa</li> <li>- Evaluación educativa</li> </ul>



DAVID A. SIQUEIROS.  
"LLAMADO A LA LIBERTAD", 1922-1923.  
FRESCO.  
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.

## CAPITULO CINCO

### 5. REFLEXION PEDAGOGICA EN TORNO A DOS MURALES.

Los manifiestos de Movimiento Muralista que elaboraron David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, así como sus Conferencias y artículos proporcionan la información teórica suficiente para hacer un análisis de la obra plástica de estos pintores desde diferentes puntos de vista, pero en este caso es necesario hacer una reflexión para identificar la forma en que fueron trabajados plásticamente los planteamientos educativos que expresaron Siqueiros y Rivera en los diferentes documentos que dieron forma a este trabajo, dichos planteamientos formaron parte del Plan de Trabajo de los Muralistas al concebir a su movimiento y a sus pinturas como una obra "de lucha social y estético-educativa" (1).

Para llevar a cabo esta reflexión se ha seleccionado, de cada uno de los pintores sobre los cuales se hizo el análisis un mural realizado por ellos entre los años de 1923 a 1938, período que abarca este trabajo, dichos murales son: Los correspondientes a los patios de la Secretaría de Educación Pública - de Diego Rivera y el Mural de las escaleras del Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria.

#### 5.1 Los patios de la Secretaría de Educación Pública.

En 1923 Diego Rivera inició con su equipo de trabajo, integrado por pintores como Amado de la Cueva, Jean Charlot y Xavier Guerrero, el proyecto para decorar los patios de la Secretaría de Educación Pública, en sus trabajos se percibe la intención de establecer un diálogo con el pueblo, que en el momento de la aparición del muralismo, se encontraba sumido en el analfabetismo y requería de los elementos que le permitieran participar activamente en la sociedad Rivera plasmó en los muros una exposición detallada de la vida del pueblo de México, partiendo del trabajo de obreros y campesinos, quienes a partir de la unión y organización podrán luchar juntos por el establecimiento de nuevas condiciones de vida, donde predomine la justicia y la igualdad social, que son los ideales por los que obreros y campesinos lucharon en la revolución mexicana.

(1) Antología de Textos sobre Arte, op. cit., p. 9

Los murales presentan con las escenas de los obreros en la fundición o de los campesinos en la zafra, la capacidad del hombre para hacer uso de las riquezas naturales del país a través de la industria moderna y ponerlas al ser vicio de una Nación Independiente que está en proceso de desarrollo.

Diego Rivera comunica a los espectadores de sus murales la importancia de la organización de los campesinos para obtener con ellos uno de los puntos de la Revolución Mexicana: la dotación de tierras, y acabar así, con el latifundismo y libertad a los campesinos de una situación de presión, esto es parte de la justicia que se debe hacer entre las masas rurales, a las cuales también se les debe proporcionar educación. La imagen del abrazo del obrero y el campesino representa la necesidad de establecer una alianza entre estos dos núcleos. Es importante destacar que Rivera toma muy en cuenta la participación de la mujer en las diferentes actividades económicas que describen sus murales.

Otro de los temas que trató Diego Rivera en sus Murales es el referente a las fiestas de México, con estas imágenes contribuye a estrechar más el lazo de unión que nos es común a todos los mexicanos: Las Tradiciones, las cuales son presentadas con el simbolismo y la emotividad que las caracteriza. También en estas pinturas se presenta parte de la capacidad artística propia del pueblo mexicano que se desarrolla desde la edad infantil a través de danzas y cantos populares con gran colorido y armonía.

A través de los murales de los patios de la Secretaría de Educación Pública es posible obtener una lección sobre la geografía de México y sus recursos naturales. En todas las pinturas se presenta parte del paisaje de México y en las escaleras, concretamente, se recorre desde los paisajes tropicales hasta las llanuras de nuestro país.

En un afán por representar a los estados que conforman nuestra República José Vasconcelos encargó a Rivera la representación de los escudos de cada entidad.

Diego Rivera logró plasmar con gran realismo la vida del pueblo mexicana-

no, a través de un lenguaje plástico claro y adecuado a la situación social del país logró también dar una lección de historia, de política y de filosofía a un pueblo que en ese momento carecía de los elementos culturales necesarios para hacer una reflexión crítica de su situación, para proponer alternativas sociales y políticas que, Diego Rivera propone basado en un pensamiento socialista.

## 5.2 El Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria.

El trabajo de David Alfaro Siqueiros en el Muralismo se inició en el colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria hacia 1923, pero no logra concluir la pintura porque es expulsado de la misma al salir José Vasconcelos del Ministerio de la Secretaría de Educación Pública.

Siqueiros a diferencia de Rivera, no requería hacer toda una exposición de la vida del pueblo mexicano para representar la necesidad que existe de unión, con el fin de luchar por el derrocamiento de la lucha de clases teniendo como alternativa de solución a los problemas sociales del comunismo.

El Mural del Colegio Chico hace una alegoría a la necesidad, que, existe de romper las cadenas que atan al hombre mediante la imagen de un muñeco que se presenta en actitud de estar dando una lección a los hombres a partir de un fragmento de cadena que sostiene en su mano izquierda; en otro muro se presenta la opresión que ejerce el estado y la iglesia entre los hombres y como vía salvadora ante esa opresión se simboliza al comunismo mediante la hoz y el martillo.

El mural del "Entierro del Obrero Sacrificado", tiene una gran fuerza expresiva por la actitud de determinación que presentan en su rostro los obreros, dicha actitud nos habla de la conciencia que deben tener los hombres de sus problemas sociales y la forma de enfrentarlos para acabar con la sumisión.

En los Murales de Siqueiros es posible advertir una gran capacidad de síntesis para abarcar en su pintura los problemas políticos y sociales del país con una visión revolucionaria y presentarlos a las masas, en un afán por crear esa conciencia de lucha que permita a los hombres luchar por un nuevo orden

Desafortunadamente el Mural del Colegio Chico no pudo ser concluido y Siqueiros se dedicó por completo a la actividad política a partir de su expulsión del Colegio Chico, de ahí que la producción plástica entre 1924 a 1931 no sea muy abundante. En 1932 inició en Los Angeles una obra de gran trascendencia, por las innovaciones técnicas y por el contenido de los murales plasmados en la Chowinard School of Art y en la Plaza Art Center que han desaparecido.





DIEGO RIVERA.  
"LA MAESTRA RURAL", 1932  
FRESCO.  
SEP.

## CONCLUSIONES

- Los vestigios más antiguos de pintura mural se remontan a los primeros siglos de la Era Cristiana.
- A principios del siglo XX, se inició en nuestro país un movimiento de renovación plástica, basado en el pensamiento revolucionario del arte y de la vida social que los pintores y estudiantes de artes plásticas habían asimilado durante su participación en la Revolución Mexicana.
- El proyecto educativo de José Vasconcelos, encontró en el Muralismo el medio ideal para propiciar la unificación cultural del país y crear una conciencia Nacional en el pueblo de México.
- El movimiento Muralista Mexicano quedó consolidado a través del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, organismo que se encargó de recoger los planteamientos teóricos de los Muralistas.
- La función educativa de la pintura mural, quedó definida con los principios que rigen la producción plástica de los pintores muralistas, quienes deben crear un arte que tenga la capacidad de llegar a las masas y contribuir, con su mensaje, a la instrucción y formación del pueblo.
- La pintura mural tomó de la corriente artística del realismo los elementos plásticos necesarios para crear imágenes objetivas capaces de contribuir a la formación ideológica y moral de las masas.
- La pintura mural se define como uno de los poderes educativos que tiene la sociedad para formar política y culturalmente a su pueblo bajo una orientación revolucionaria que contribuya a la creación de la conciencia Nacional.
- Los productores plásticos del Muralismo se declararon en contra de los métodos didácticos de carácter informativo y orientaron la enseñanza de las Artes Plásticas hacia el método didáctico de la reconstrucción activa que permite una total libertad al individuo para la experimentación y la expresión plástica.
- El medio didáctico para la enseñanza de las Artes Plásticas propuesto por

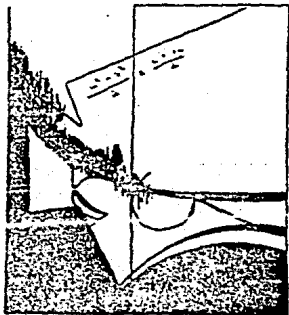
los muralistas es la creación de talleres-escuela donde se una la teoría a la práctica.

- Los muralistas proclamaron que la educación debe ser ante todo un medio para desarrollar la conciencia de clase entre los estudiantes, porque esto les permitirá contribuir al desarrollo de la sociedad, poniendo al servicio de esta los conocimientos adquiridos.
- La producción plástica de los muralistas revolucionarios está basado en un lenguaje plástico, dinámico que permita llevar a cabo un adecuado proceso de comunicación para que su función educativa no se rompa.
- La pintura mural exterior es de mayor alcance educativo al ubicarse estratégicamente frente a las masas.
- El mensaje educativo de los muralistas demuestra en ellos un avanzado pensamiento revolucionario sobre el arte y sus funciones.
- Los planteamientos teóricos de los muralistas aportan ideas educativas sobre la función didáctica del arte en la sociedad y sobre los fines y métodos de la enseñanza de las artes plásticas para formar productores plásticos creativos y comprometidos con los ideales de la sociedad.
- El mensaje educativo de Siqueiros y Rivera gira en torno a la idea de que el Muralismo, por su capacidad para llegar a las masas, es el medio ideal para contribuir a la formación política y cultural del pueblo, con un sentido revolucionario que le permita ir siempre en busca de una sociedad nueva, donde predomine la justicia y la igualdad. Esta aportación se puede incrustar en el campo de la sociopedagogía.

**NO HAREMOS LITERATURA HISPANO-AMERICANISTA**

---

**MAYO-1921**



AMBROSE VOLLARE.

Por MARIO DE ZABALA.



# **VIDA AMERICANA**

**REVISTA NORTE CENTRO Y SUD-AMERICANA DE VANGUARDIA.**

---

**PRECIO : 40 C DE DOLLAR - 2 PESETAS - 4 FRANCS.**

PORTADA DE LA REVISTA  
VIDA AMERICANA, 1921.

## APENDICE I

### TRES LLAMAMIENTOS DE ORIENTACION ACTUAL A LOS PINTORES Y ESCULTORES DE LA NUEVA GENERACION AMERICANA (\*)

#### I. Influencias perjudiciales y nuevas tendencias.

Nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherente sin producir casi nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales. Apartados como estamos de las nuevas tendencias de sólida orientación, a las que prejuiciosamente recibimos con hostilidad, adoptamos de Europa únicamente las influencias fofas que envenenan nuestra juventud ocultándonos los valores primordiales: la anemia de Aubrey Beardsley, el preciosismo de Amán Jean, al arcaísmo funesto de Ignacio Zuloaga, los fuegos artificiales de Anglada Camarassa, los caramelos escultóricos de Bistolfi, Queralt, Benlliure, etc., todo ese art nouveau comerciable peligrosamente insinuante por camauglage y que tan espléndido mercado tiene entre nosotros (muy especialmente el importado de España).

De principios del siglo XIX a nuestros días, las manifestaciones plásticas de España revelan una marcada decadencia; las últimas exposiciones colectivas de Madrid, a las que concurren las fuerzas representativas del arte Español contemporáneo, llenan el corazón de desencanto; arte literario tradicional, arte teatral a manera de zarzuela folklorista que por afinidad de raza nos ha contagiado terriblemente. Sunyer, Picasso y Juan Gris, tres españoles de genio y de su época, hace muchos años que tendieron ávidamente los brazos a Cezanne y oyeron la voz cascada de Renoir.

Felizmente surge en España un Grupo de Pintores y escultores que - siendo la inquietud del momento, inquieten, se libertan del peso enorme de su gran tradición y se universalizan; grupo formado en su mayor parte por catalanes.

Razonadamente acojamos todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cezanne a nuestros días: la vigorización sustancial del Impresionismo, el cubismo depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones el futurismo que aportaba nuevas fuerzas emotivas (no el que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable), la novísima labor reveladora

(\*) SIQUEIROS, DAVID A. Vida Americana, mayo, 1921.

de "voces clásicas" (Dadá aún está en gestación); verdades afluentes al grandcaudal, cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos; teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndola con nuevos factores admirables.

Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos, apartándole a la vez nuevos valores! ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético: como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a "motivos" arcaicos que nos serán exóticos; ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!, amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: "sujetos nuevos", "aspectos nuevos". ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior!.

## II. Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico.

Dibujamos siluetas con bonitos colores; al modelar nos interesamos por arabescos epidérmicos y olvidamos de concebir las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongámonos, los pintores, el espíritu constructivo al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo fundamental, la base de la obra de arte, es la magnífica estructura geométrica de la forma con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos, que ha—

ciendo "términos" crean la profundidad del "ambiente"; "crear volúmenes en el espacio". Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores; amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con su apego minucioso a la verdad.

Especifiquemos particularizando sin ambigüedad la "calidad" orgánica de los "elementos plásticos" agrupados en nuestra obra: creando materia consistente o frágil, áspera o tersa, opaca o transparente, etc., y su peso determinado.

Sobre un armazón consistente, caricaturicemos, si es preciso, para humanizar. Las teorías cuya finalidad plástica es "pintar la luz" ("luminismo", "puntillismo", "divisionismo"), es decir, copiar simplemente o interpretar analíticamente el ambiente luminoso, carecen de fuerte idealidad creadora, única objetividad del arte; abandonadas teorías pueriles que de algunos años a esta parte hemos acogido frenéticamente en América, ramas enfermas del "impresionismo", árbol podado por Pablo Cezanne, el restaurador de lo esencial: "Hay que hacer del impresionismo algo definitivo como la pintura de los museos."

La comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del arte "primitivo" en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo"), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera.

III. Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura!

Desechemos las teorías basadas en la relatividad del "arte nacional";

[universalicémonos], que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente.

Nuestras escuelas libres son academias al aire libre (peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos), colecciones en las que hay maestros que hacen negocio y se impone un criterio flaco, que mata las personalidades incipientes.

No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.





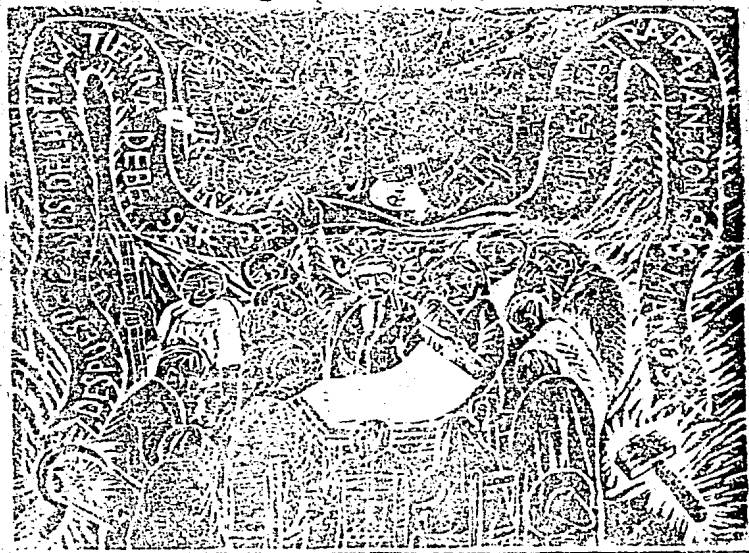
**PERIODICO QUINCENAL**

NUM. 2      Proprietario: XAVIER CUERFENO      Mexico, D. F. Segunda Calle de Maria, 1924      Redaccion: Llaguno 146

El Machete sirve para cortar la caña,  
para abrir las veredas en los bosques umbrios,  
decapitar cañabras, limpiar las cañales  
y humillar la soberbia de los ricos impios.

El Machete es la gran herramienta del pueblo... Creado en México por Juan Cuervo... La Cañal es un tipo de machete... Fabricado por el Sr. Juan Cuervo... en la Ciudad de México... por el Sr. Juan Cuervo... en la Ciudad de México... por el Sr. Juan Cuervo... en la Ciudad de México...

**La Tierra es de Quien la Trabaja con sus Manos**



PORTADA DEL PERIODICO.  
EL MACHETE, 1924.

## APENDICE II

### DECLARACION SOCIAL, POLITICA Y ESTETICA (\*)

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

#### CAMARADAS:

La asonada militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confía la Revolución.

Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos mientras en ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas las tierras que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en benefi-

(\*) SIQUEIROS, DAVID A; RIVERA, DIEGO y otros. El Machete. No. 7, 1923

cio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo de la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un Gobierno Burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.

El triunfo de De la Huerta de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación - criolla y burguesa (que todo lo corrompe) y de la música, de la pintura y - de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del "Kewpie" norteamericano y la implantación oficial de "l'Amore e come zucchero". El amor es como el azúcar.

En consecuencia la contrarrevolución en México prolongará el dolor - del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por - considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba - en el Gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos mo- - mentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos polí- - tico-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del - pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios - de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbial - les por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-e - ducativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lu - cha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a - todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para - que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina, y olvi - dando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al - enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimien - to de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatar la tierra y el - bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las -

mismas.

"Por el proletariado del mundo" El secretario general, David Alfaro Siqueiros; el primer vocal, Diego Rivera; el segundo vocal, Xavier Guerrero; Fermín Revueltas. José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, - Germán Cueto, Carlos Mérida



ESCUELA DE PINTURA AL AIRE LIBRE.

## APENDICE III

### TERCER MANIFIESTO TREINTATREINTISTA (\*)

ANTE todo declaramos que:

1. El error fundamental del academismo consiste en aceptar una serie de soluciones ya hechas, preconizadas a través de métodos rutinarios y dogmáticos, como el único camino para llegar a la realización plástica. Sólo por pereza o por cobardía intelectual se puede aspirar a resolver de una vez por todas los problemas plásticos, reduciendo a expeditos principios escolásticos los matices y las inquietudes que conmovieron las épocas que nos han precedido, llenas de apasionamiento y lucha.

2. El academismo representa el criterio y el gusto de la burguesía, - que deseosa de prolongar el momento de su apogeo se vale de la fuerza de sugestión y del dominio que entraña el hecho de orientar y de controlar las emociones de la colectividad. Por eso trata de convertir el arte en una actividad limitada y burocrática, con objeto de satisfacer sus instintos monopolizadores, y la gran masa del pueblo sólo recibe los desechos de ese simulacro mezquino, hipócrita y aburrido como todas las manifestaciones burguesas. La Academia es el estancamiento y la pedantería.

3. La Escuela Nacional de Bellas Artes, fracasado intento de aclimatación en nuestro ambiente de la mal llamada tradición occidental europea, ha arrastrado hasta nuestros días una vida enfermiza y pusilánime, pues ni siquiera ha podido traducir, en sus mejores épocas, la consigna tácita de las clases conservadoras que la fundaron.

En la actualidad, hasta los mismo burgueses la repudian por estéril y ha acabado por convertirse en algo amorfo e inútil, al margen de toda vida, lastre de la Revolución, según palabras del secretario de Instrucción Pública; asilo de descalificados de todas las castas y de elementos retardarios, opuestos al progreso, que siembran con sus ideas anacrónicas la confusión y el desorden en vez de ser, dentro de la sociedad, un factor constructivo.

4. Ni la cantidad, ni mucho menos la calidad de las obras que allí se

(\*) RIVERA, DIEGO; SIQUEIROS, DAVID A. y Otros. Cartel ilustrado, s/f.

producen, podrían justificar jamás el gasto que significa para el país un establecimiento tan poco identificado con la orientación pedagógica que la Revolución ha creado.

Sin embargo, tras de los duros golpes que como una repercusión de nuestra gran agitación renovadora les han sido asestados en diversas ocasiones a partir de 1911, la Escuela de San Carlos, nido de chismes e intrigas, trata de exhalar de nuevo influencia perjudicial.

Hay que cerrar la Academia puesto que la ociosidad, la ignorancia y la mala fe se han extendido sobre ella como una lepra vergonzosa. La Academia es la reacción y el porfirismo, y esperamos que los gobernantes no permitan que subsista a sabiendas, descaradamente, un foco contrarrevolucionario, reconocido así por funcionarios públicos conscientes de su misión.

5. La Academia, al sentirse acorralada por las circunstancias, se disfraza y toma la manera de los innovadores.

Hay que perseguir despiadadamente todos los gérmenes esporádicos de la Academia, que aparecen en forma de grupos redentores de todas las escuelas artísticas, solapadas bajo nombres robados a las agrupaciones de artistas verdaderamente revolucionarios.

Hemos visto por las calles de la ciudad algunos manifiestillos encabezados con este nombre: "Trayectorias." Nosotros denunciarnos a los autores de este manifiesto como medularmente académicos, traidores de la Revolución Mexicana, a la que aluden en todo su manifiesto como desorientadores de la opinión pública a la que no han podido dominar con sus palabras y fórmulas académicas, de las que está asqueado el pueblo. Se declaran revolucionarios y proponen la estabilización de una revolución. Estabilizar las revoluciones es castrarlas, es quitarles todo su ánimo para voltearlas contra los que las hicieron.

El manifiesto "Trayectoria" es el retrato académico de la fraseología revolucionaria y no ha podido disimular el tono de letanía para uso de las Hijas de María o de los Caballeros de Colón que le es familiar a sus autores. La mejor prueba de su espíritu profundamente contrarrevolucionario es jus-



amente ese deseo de contemporizar con todas las tendencias, y al confesar candorosamente que "hasta ayer se habían mantenido alejados de la Revolución, pero que hoy se incorporan a ella", se delatan, una vez más, como académicos oportunistas y dejan entrever que si la reacción hubiera triunfado, también se unirían a ella.

6. La Academia, como un camaleón, podrá cambiar el color, de su piel; nosotros la desenmascaremos siempre y proclamaremos que la única solución en la actualidad, para fomentar el arte en México, es la creación del mayor número de escuelas al Aire Libre, puesto que sus resultados están de acuerdo con la verdadera finalidad de la pintura. También insistiremos en que el arte no es revolucionario por el solo hecho de explotar constantemente los temas superficiales de la Revolución Mexicana, empleando los recursos trasnochados con que se contaron las glorias del huertismo. La Academia es la falta de imaginación, el anecdotismo y la retórica.

7. La revolución artística que nosotros hemos emprendido es la de poner en manos del pueblo los recursos de la técnica de las artes plásticas, con el fin de que él mismo exprese libremente su modo de sentir y ver las cosas. La eficacia del procedimiento ha quedado plenamente confirmada con los triunfos alcanzados aquí y en el extranjero por las escuelas de Pintura al Aire Libre, que dirigen los pintores treintatreinistas, triunfos que han contribuido al prestigio del gobierno revolucionario y que ahora los mediocres y los impotentes tratan de opacar.

8. Nosotros mismos nos hemos acercado al pueblo, no con el objeto de robarle sus temas para transformarlos con los métodos de escamoteo que emplean especialmente los músicos semiocultos, sino que nos hemos unido y nos hemos confundido con él. Estamos convencidos de que el arte es una función de utilidad social, puesta al servicio de las multitudes, y un elemento de progreso desde el momento que crea un equilibrio entre las aspiraciones de belleza y las necesidades de la colectividad. En cambio la Academia es lo inexpresivo y lo inorgánico. La Academia es la incongruencia, la indigencia espiritual, la bohemia romantica y todos los estilos, desde el dórico hasta el estilo colonial y el estilo sastre.

La Academia es lo artificioso y lo sobrepuesto. La Academia es la pasividad erudita y la aceptación incondicional de las teorías ajenas. La Academia es la insensibilidad y es la ruina, el cretinismo y la mala fe. La Academia es una enfermedad contagiosa. La Academia es: la imbecilidad. Urge, por razones de interés social y de salud pública, arrasarla de una vez por todas. Le hemos declarado la guerra y no descansaremos hasta conseguir su completo exterminio.

El grupo de pintores ¡30-30!



DIEGO RIVERA.  
"UN SOLO FRENTE", 1923-1928  
FRESCO.  
SEP.

## APENDICE IV

### MANIFIESTO A LOS OBREROS Y CAMPESINOS DE MEXICO (\*)

La Universidad Nacional Autónoma ha declarado que todas sus Facultades se solidarizarán haciendo bloque contra cualquier ataque de las organiza ciones obreras.

Así pues, confiesa que toma posición de clase contra clase, de grupo de intereses contra grupo de intereses, haciendo frente contra el proletariado.

La Universidad se ha desenmascarado; a nadie puede caber la duda de su posición de clase contra los trabajadores, por su propia confesión se ha denunciado ella misma.

Así pues, para los obreros y campesinos de México, la Universidad Nacional Autónoma-autónoma, pero con subsidio de millones extraídos de la sangre y el sudor de los trabajadores-está liquidada y clasificada definitivamente entre los instrumentos de clase de la burguesía.

La Universidad Nacional Autónoma ha declarado por la prensa que sabía que mi expulsión de su seno sería interpretada por los trabajadores como una expresión de reaccionarismo y que así se dijo en su Consejo.

Luego confiesa que sabía que yo era dentro de ella una voz y un voto de la ideología de clase de los obreros y campesinos y por eso estorbaba yo allí.

Y ahora se atreve a decir que he presentado falsamente el conflicto entre los trabajadores, pero los trabajadores la han desmentido por anticipado; ellos conocieron y siguieron el conflicto sin necesidad de que se les presentara "yo".

Y dice la Universidad que no hara polémicas, es decir, que hará "orejas de mercader" a lo que le digan los que le pagan, es decir, los trabajadores; ante ellos yo declaro y puntualizo los siguientes hechos concretos para establecer el carácter perfectamente definido de episodio de nuestra lucha de clases, que tiene el conflicto de la Escuela Central de Artes Plásticas, y

(\*) RIVERA, DIEGO. El Nacional Revolucionario, mayo 26, 1930.

sacar como consecuencia que se necesita la Universidad Obrera Campesina:

1. Es muy viejo en la antigua Academia de San Carlos el antagonismo entre los alumnos de Arquitectura y los de Pintura y Escultura, debido a que los arquitectos provienen casi sin excepción de la burguesía, y los pintores, escultores y grabadores en casi su totalidad son obreros, campesinos o hijos de éstos, los que no vienen de la pequeña burguesía pobre; así pues, desde antes de mi llegada a la Dirección de la Escuela existía en ésta un problema de clases.

Existen múltiples pruebas de este hecho que se trató muchas veces en la Academia de Profesores y Alumnos de la Escuela de Pintura y Escultura y en el mismo Consejo Universitario, y consta en actas.

El mismo señor Rector que ahora pretende que no hay en los hechos manifestación de lucha de clases, dijo ante varios testigos, refiriéndose a este hecho, de la diferencia de clases y conflictos a causa de esto entre alumnos arquitectos y pintores: "es innegable, basta ver a los unos y a los otros".

2. El conflicto se agudizó con mi entrada a la Dirección de la Escuela, porque procuré organizar a los alumnos como obreros que son, y desarrollar su conciencia de clase, haciéndoles ver que para los artistas revolucionarios el arte debe ser ante todo y sobre todo un medio para contribuir a la organización social, y una arma muy eficaz en manos de los trabajadores para su lucha de clase; debiendo ese arte poseer una belleza nueva, = belleza revolucionaria.

Prueba: tengo la satisfacción de que de esto se me hizo cargo como de una acción criminal, consta esto en documento acusatorio remitido a la Rectoría de la Universidad por la Facultad de Arquitectura, y se me hizo cargo verbal por lo mismo por dos consejeros en la sesión en que se me expulsó; trátase pues en esto de lucha de clases.

3. Conquisté el odio de la Facultad de Arquitectura porque dije en mis conferencias que en México la inmensa mayoría de los arquitectos, desde -

los primeros años del siglo XIX hasta hoy, han carecido de originalidad y belleza en sus obras, limitándose a halagar el gusto de los ricos que les encomiendan las obras; y que, como premio profesional, nada han hecho en favor de los trabajadores del campo y la ciudad.

Pruebas: en el terreno artístico, cualquiera que tenga ojos y sentido común puede constatar que es absolutamente cierto lo que digo, con sólo mirar las construcciones hechas en la ciudad de México por arquitectos mexicanos desde hace un siglo, pésimos remedos del extranjero: francés, inglés, alemán o norteamericano; hasta cuando tratan de hacer "estilo colonial mexicano" tan sólo copian el "estilo californiano" y muy mal, de los estadounidenses.

En el terreno social, ¿qué ha realizado el gremio organizado de profesionales arquitectos? Con los millones que han ganado, ¿qué han realizado de efectivo relativo a las habitaciones de los obreros en fábricas, minas, y de los peones de las haciendas? ¿Qué han hecho siquiera por la humanización de las habitaciones de los pobres?

Alegan haber hecho escuelas y granjas educacionales, etc., pero si esos establecimientos tienen papel revolucionario es debido a quien los ideó como función social, éste fue el revolucionario y no el arquitecto a quien le pagaron porque las hiciera, si no sería un revolucionario el fabricante de los rifles 30-30 y no los que los manejan en las luchas de clase.

4. Con los alumnos y algunos profesores de la Academia Mixta, elaboré el plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas, que hacía de ella por encima de todo una escuela de capacitación obrera, destinada a dar el arte a las masas trabajadoras para su mejoría salarial, enseñando a cada obrero el dibujo según su oficio, para su mejoría de vida, embelleciendo su habitación y enseñándolo a construirla él mismo, y dándole el arte como una arma para sus luchas de clase, e impartándole la cultura necesaria para hacer bien todo esto.

Esto despertó la violentísima oposición de parte de los arquitectos dentro y fuera de la Escuela; impugnaron el plan en el Consejo Universitario por boca del director de su Facultad, se discutió renglón por renglón, y

ante ese Consejo y en el terreno artístico y en el científico los vencí, el plan fue aprobado es decir que en el más alto terreno ideológico fue lucha de clases.

Después, como este hecho amenazaba los intereses de los señores arquitectos porque temían que el obrero llegara a ser un competidor de ellos y no querían abdicar de su monopolio de la cultura relativa al arte de construir, posición eminentemente de clase explotadora contra clase productora; urdieron una serie de intrigas escandalosas las unas, taimadas y jesuíticas las otras, como la inscripción en masa a la Escuela de Artes Plásticas por sorpresa y con la complicidad de los empleados de la Universidad, hasta conseguir mi expulsión de la Universidad Autónoma.

Todo esto es, pues, típicamente acción de clase.

La acción de la Facultad de Arquitectura, que comprende desde la intriguilla claustral hasta los golpes con alevosía y ventaja, es típicamente clasista burguesa, mas aún, típicamente contrarrevolucionaria, de marca legítimamente fascista.

Trabajadores: alumnos, pintores y escultores trabajadores e hijos de trabajadores, por ser ideológicamente revolucionarios fueron arrojados a golpes por los alumnos de arquitectura.

A una niña de trece años, Soledad Soto, se le hirió en una pierna haciéndola rodar una escalera.

La Universidad, por la persona de su Rector, negó alojamiento escolar con mil pretextos a estos alumnos que tuvieron que trabajar en el rincón de una vecindad en casa de un compañero.

Proletarios fueron tratados como parias para no descontentar a señores estudiantes burguesitos y señores profesores del bloque que ellos mismos declararon estomacal.

La Gran Comisión del Consejo me reclamó airada porque los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas se presentaron a la Universidad con la ban-

dera de su escuela, que es la roja del proletariado mundial y se manifestaron en mi favor porque yo llevaba la voz de mi clase.

Como se vió a mis alumnos con el "overol" del trabajador se dijo que no eran estudiantes sino "individuos astrosos".

Se insultó a los delegados obreros que asistían a la sesión. Se declaró que los obreros eran elementos extraños a la Universidad.

Todo esto prueba hasta la saciedad que se trata de un caso de lucha de clases y no de un caso personal; Diego Rivera no ha sido ni es sino un delegado de la clase trabajadora, y como tal rinde cuenta a ella de su actuación.

El caso de la Escuela de Artes Plásticas y la expulsión de su Director no es sino un alerta a la masa trabajadora respecto de algo infinitamente más grave.

#### PRODUCTORES:

¡¡Toda la riqueza pública está hecha por las manos de los obreros y los campesinos, ellos pagan todo el aparato estatal y la llamada Universidad Autónoma también!!

Cada estudiante que recibe un título profesional cuesta a los obreros y campesinos mucho más de cien mil pesos, y desde que salen de su Facultad cobra a los trabajadores por sus servicios. Es preciso, pues, que no sea así, y que el profesional pague al proletariado y campesinado lo que su educación costó con un lapso de tiempo de servicio civil gratuito y obligatorio en favor de obreros y campesinos, según las actividades profesionales del deudor.

El proletariado paga todo el dinero que ganan los hombres de ciencia de la Universidad Autónoma; es preciso, pues, que el proletariado exija que estos hombres de ciencia que, así sea en el terreno de sus más altos estudios, trabajen ante todo en la solución de los problemas sociales en todos sus aspectos, dado que no hay ciencia que no concurra a esa solución.

Igual debe exigirse de los hombres de letras y de los artistas. La Uni



versidad para los trabajadores; la ciencia, las letras y las artes para las masas, si no que las masas no paguen más. Las organizaciones obreras de ben tener delegados con voz y voto en el Consejo Universitario.

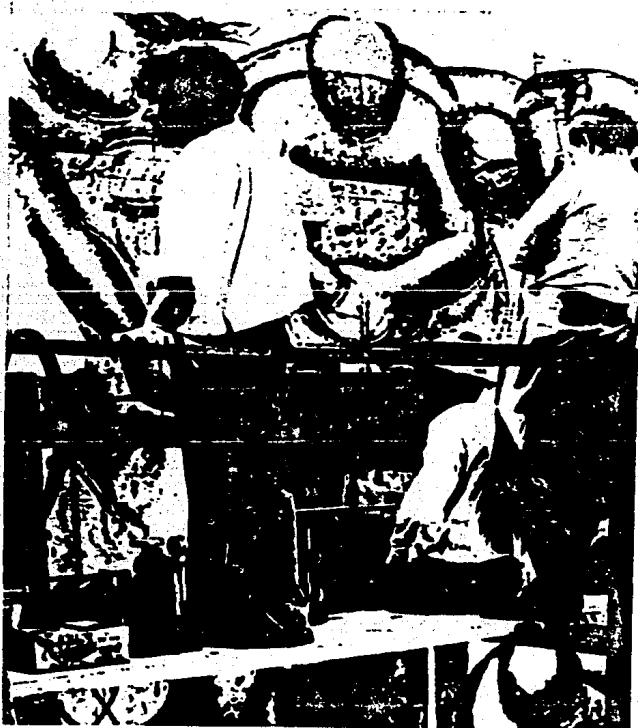
Dicen los señores universitarios; "La Universidad para todos", pero no todos pueden ir a la Universidad, hay que ganar el pan en el taller y en el campo; así, pues, necesitamos que la Universidad vaya a las fábricas y a los campos, no es acto de filantropía sino en cumplimiento de una obligación.

No basta que los hijos de obreros y campesinos no paguen inscripción, sino que la colectividad les pague para que puedan estudiar; necesitamos al obrero y campesino estudiante que después de estudiar siga siendo en sus filas de clase, obrero y campesino.

¿Dará la Universidad Autónoma-burguesa lo que necesitamos? ¡Jamás! Sólo formará futuros explotadores y pretenderá callarnos, dándonos unas cuantas migas de cultura.

Fundemos, pues, la Universidad Obrera y Campesina. No permitamos más que se emple en los millones del proletariado en una ciudadela cultural de la burguesía. El proletariado debe manifestar en la calle su voluntad por la Universidad obrera y Campesina.

DAVID ALFARO SIQUEIROS.  
"MITIN OBRERO", 1932.  
FRESCO.  
CHOUINARD SCHOOL OF ART.



## APENDICE V

### HACIA LA TRANSFORMACION DE LAS ARTES PLASTICAS (PROYECTO DE MANIFIESTO) (\*)

Los pintores, escultores grabadores, dibujantes de diarios, fotografos y arquitectos (mexicanos, sudamericanos, norteamericanos, europeos), abajo suscritos, nos hemos propuesto impulsar un movimiento internacional de transformación en las artes plásticas.

Partimos del análisis crítico de las dos más grandes experiencias contemporáneas: la experiencia occidental moderna que se ha irradiado desde París, y el movimiento modernos de México, comúnmente conocido como "Renacimiento mexicano", ambos en proceso actual de desintegración.

Nos sirven de valiosos antecedentes las prácticas mecánicas y colectivas iniciadas por Siqueiros en California y en la Argentina, a través del "Bloque de Pintores Muralista de Los Angeles" y del "Equipo Poligráfico de Buenos Aires.

¿Qué pretendemos?

Vamos a producir un arte que por su forma material sea físicamente capaz de rendir un máximo servicio público. Formas de verdadero arte para las más amplias y alejadas capas de la población. Comercialización de éste sobre la base de las posibilidades reales de las masas en cada país. Así pondremos fin al elitismo burgués del arte europeo y a la limitación burocrático-turística del arte mexicano. Así acabaremos con el utópico purismo del primero y con el oportunismo demagógico del segundo. Así pondremos fin al superficial folklorismo, al arte "mexican curios" ahora predominante en México, para sustituirlo por un arte que sea el fruto de la captación del panorama internacional de las plataformas de antecedentes y elementos funcionales locales.

Vamos a trabajar colectivamente, coordinando nuestras respectivas capacidades y experiencias individuales, dentro de la disciplina del equipo técnico. Así pondremos fin al egocentrismo del arte moderno europeo y al falso colectivismo del arte moderno oficial mexicano; a su sarcástico "socialismo".

(\*) SIQUEIROS, DAVID A. Nueva York, junio, 1934

Nuestro aprendizaje de la nueva técnica y la enseñanza de la misma a nuestros discípulos-colaboradores se realizará en el proceso de la producción y para la producción; teoría y práctica en un solo impacto. De esa manera pondremos fin a la estéril enseñanza didáctica, verbalista, aplicada por demagogos ambulantes, que durante los cuatrocientos años de academismo no ha podido producir en el mundo entero un solo valor trascendente, y la cual sigue siendo el método único de enseñanza profesional y elemental del arte en México, como en todos los demás países.

Vamos a usar todas las herramientas y materiales mecánicos modernos susceptibles de ser empleados en la producción plástica. Así pondremos fin al increíble anacronismo técnico en que se han perdido y degradado las escuelas modernas de Europa y México. Estableceremos, en cambio, la premisa fundamental de que todo movimiento en el arte debe ineludiblemente marchar paralelamente con la técnica de la época correspondiente en su conjunto. Porque sabemos bien que esta actitud enriquecerá nuestra capacidad creadora en proporciones que no podemos siquiera imaginar, dado el desarrollo que han alcanzado la mecánica y la técnica modernas. Evidenciaremos así la dramática verdad de que los "maestros plásticos", de todos los países no saben en la actualidad sobre la ciencia y la técnica material que interviene en las artes plásticas, más que el lugar donde se encuentra la tienda que vende materiales y cuya naturaleza física y química les es totalmente desconocida. Demostraremos prácticamente que la industria moderna ha realizado radicales revoluciones en la química de los colorantes, sin que los profesionales de las artes plásticas se hayan percatado de ello en lo más mínimo.

Vamos a construir un arte poligráfico que resuma en una unidad todos los maravillosos elementos plásticos y gráficos modernos, capaces de crear un engranaje de mayor potencialidad y riqueza expresiva. Así pondremos fin a la plástica uni-técnica, plástica limitada, pintura o escultura puras, expresión "aristocrática" que aún subsiste absurdamente en el mundo entero, para encontrar un cambio un lenguaje más potente, más moderno, más extenso, más de masas, de repercusión y beligerancia plásticas infinitamente mayores.

Vamos a practicar formas vivas, dialécticas, de organización o composición de nuestras obras, en vez de las formas muertas, escolásticas, mecánicas, desprendidas de las estructuras arquitectónicas y topográficas correspondientes. Así animaremos una plástica-gráfico-dinámica impulsadora, la equivalencia del dinámico mundo contemporáneo, que ponga fin al hieratismo místico, al arqueologismo snob, a la imitación museísta o populista del arte moderno europeo y mexicano.

Vamos a plantearnos el problema de darle a los factores de las artes plásticas y gráficas verdaderas bases científicas. Así terminaremos con el empirismo, con el exclusivo emotivismo que, en proporciones más o menos grandes, caracteriza toda la producción anterior de todos los países y, muy particularmente, la producción contemporánea. Esto nos permitirá encontrar, por primera vez en la historia, verdades científicas comprobadas sobre la física, la química, la psicología, la perspectiva y en general sobre todos los elementos que objetiva o subjetivamente intervienen en la elaboración de las artes plásticas y gráficas. Esto nos permitirá fabricar una base, desconocida hasta ahora, de estrecha alianza entre el arte y la ciencia.

Vamos a impulsar el aprendizaje de la pintura mural exterior, pública, en la calle y bajo el sol, en los costados libres de los altos edificios, donde ahora se colocan afiches comerciales, estratégicamente ubicada frente a las masas, mecánicamente producida y materialmente adaptada a las realidades de la construcción moderna. Así pondremos fin al muralismo mexicano, arcaico en su técnica, turfstico y burocrático en su proyección social, recóndito en su ubicación, que sale de sus catacumbas sólo en monografías selectas, para goce exclusivo de amateurs extranjeros. Así, además, nos prepararemos para el futuro próximo, de la sociedad, pues en éste una forma tal de arte tendrá preferente desarrollo por su eficacia como expresión de arte para las multitudes en acción diaria.

Vamos a conservar, naturalmente, de los movimientos que hemos señalado, todo lo que haya en ellos de valores absolutos. Porque consideramos que la tradición, en general (y la tradición en formas multi-ejemplares polí-

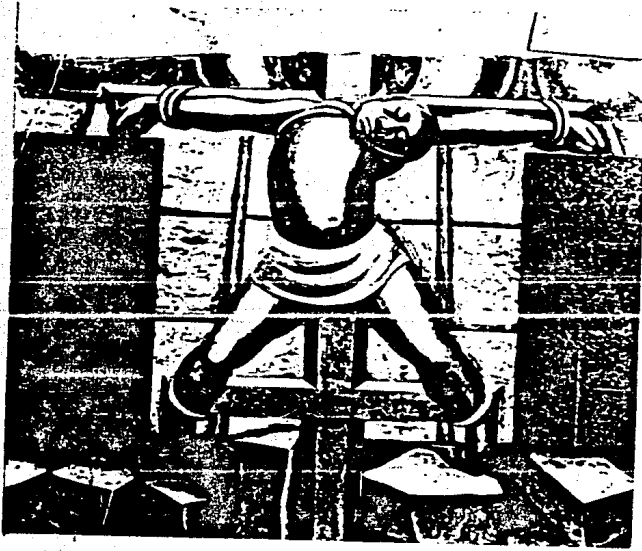
romas, en particular), es experiencia acumulada que nos entrega ineludibles puntos de partida y referencia para la realización de nuestra obra presente. Esto es aún más importante si se considera que nuestro movimiento es un movimiento clásico, toda vez que responde a las realidades sociales y técnicas del momento en que se produce.

Y para que nuestra intención no se quede en simple programa, en pura teoría, iniciaremos nuestra acción creando talleres-escuelas de plástica y gráfica en los cuales quedan excluidas las formas y procedimientos uniejemplares, arcaicos, lívidos, tales como el cuadro de caballete, el dibujo uniejemplar, la pintura al óleo, a la acuarela, al temple, al pastel, etc.; las exposiciones para amateurs y críticos profesionales en galerías "distinguidas", las monografías caras y limitadas; en una palabra, todo lo que por su forma y estrategia social corresponda a un arte para la apropiación individual y para el usufructo exclusivo de élites preferidas; así seremos consecuentes con la parte nueva de la historia que vivimos y así nos anticiparemos, además, a la práctica de formas artísticas que deberán corresponder, más íntegramente, al futuro social e internacional que ya avanza a marchas forzadas. Así prestaremos un inmediato y evidente servicio a las grandes masas y por ese camino a la humanidad entera.

En consecuencia, desarrollaremos en nuestro taller-escuela el grabado policromo (tradicional, pero sobre todo el moderno); la litografía policroma (tradicional y moderna); los carteles multiejemplares policromos (por medios mecánicos); el dibujo para fotograbar (por medios experimentales); la escenografía (particularmente la multiejemplar y transportable); la pintura aplicada (sobre estandartes, banderas, carteles, telones y arte comercial); la escultura policroma y multirreproducible (con cemento, plastocemento y todos los medios plásticos modernos); la pintura fotogénica (toda nuestra obra uniejemplar se realizará forzosamente sobre bases de fácil reproducibilidad fotográfica y fotostática); el fotomontaje; el cliché-montaje (aplicable a toda clase de gráfica multiejemplar); la fotografía y cinematografía documentales (para la realización de sketches fotográficos documentales humanos y objetivos); la impresión manual y mecánica (el problema de la impresión es

fundamental en toda empresa de arte divulgable); la pintura mural moderna (sobre cemento, al silicato, mediante el uso de la pistola de aire y demás medios mecánicos aplicables, la cerámica eléctrica, etc.); la teoría y la práctica de la química de los colores y en general de todos los materiales plásticos (para comprobar la enorme superioridad de los materiales modernos sobre los tradicionales); la geometría descriptiva y el dibujo industrial; la historia social de las artes plásticas (en vez del anecdotismo predominante).

En cuanto a las formas materiales de divulgación realizaremos exposiciones simultáneas (en locales privados de organizaciones y en lugares públicos; en el país y en el extranjero); exposiciones coordinadas (de pintura multiejemplar y de plástica fotogénica); publicaremos monografías populares (a precios mínimos, que correspondan a la realidad económica de las masas del país correspondiente); crearemos "puestos" permanentes de venta (en diversas ciudades y pueblos, en los locales obreros, sociedades de intelectuales que acepten); llevaremos a cabo la más amplia labor de ventas directas - de obras personales (para favorecer la economía particular de nuestros colaboradores, etc.) Para la aplicación práctica del programa comercial antes expuesto y la inventiva de nuevas maneras de venta, nuestros talleres-escuela contarán con un departamento permanente de publicidad, pues consideramos que el encuentro de medidas comerciales prácticas, de maneras comerciales que respondan a las posibilidades de las grandes masas, es fundamental para la solución y desarrollo económico de nuestro esfuerzo.



DAVID ALFARO SIQUEIROS.  
"AMERICA TROPICAL", 1932 (Detalle)  
FRESCO.  
CHOUINARD SCHOOL OF ART.



## APENDICE VI

### RECTIFICACIONES SOBRE LAS ARTES PLASTICAS EN MEXICO(\*)

#### 1. La pintura y la escultura son oficios-profesión de hombres maduros.

Hace diez años que se dice que la pintura y la escultura son oficios exclusivamente. Este fue el criterio del Sindicato de Pintores y Escultores. - Otros siguen afirmando que sólo son profesiones. Este es el criterio general de los viejos pintores mexicanos. Yo sostengo que la pintura y la escultura - son oficios y profesiones a la vez, dándole a estas palabras el significado - que comunmente usamos.

Son oficios porque se realizan con las manos y están sujetos a leyes - materiales establecidas por la experiencia. Son profesiones porque exigen - conocimientos objetivos de carácter científico. Naturalmente, todo esto no es más que la envoltura del factor subjetivo emocional que impulsa la creación plástica, sirviéndose de los medios materiales subsecuentes. Este factor pertenece innatamente al individuo.

Ahora bien; si la experiencia es el fruto de la práctica y la ciencia plástica no se adquiere más que en un proceso de aplicación metódica, la obra de arte no puede producirse más que al cabo de largos años de trabajo cuando el pintor o escultor consigue llegar a su madurez creadora por la práctica adquirida en el uso de los medios de expresión. Antes, la obra tiene un carácter inicial. Exhibe una personalidad incompleta, heterogénea y, por lo mismo, como obra de arte es inferior a pesar de la capacidad que pueda mostrar en ella inicialmente su autor.

El oficio-profesión de la pintura o la escultura, pueden enseñarse solamente haciendo participar al aprendiz en el proceso de desarrollo de las - obras del maestro.

El pintor o escultor que no produce está incapacitado en lo absoluto para enseñar. Tampoco puede enseñarse teóricamente a pintar o a esculpir, - aunque el que lo pretenda sea un productor de buena plástica. La Academia - ha sido durante un siglo la aplicación de un método fatal, precisamente porque pretendía hacer de la enseñanza de las artes plásticas una cuestión peda-

(\*) Conferencia sustentada por Siqueiros en el acto de clausura de la primera exposición individual de sus cuadros en 1932.

gógica, contraria a lo establecido por muchos siglos de enseñanza práctica en los talleres privados de los maestros.

Hay que volver a ese sistema, pero hay que volver sin mistificaciones. Diego Rivera no hizo en realidad más que un cambio de letreros; a la antigua Academia de San Carlos le puso Escuela de Artes Plásticas. El Sistema pedagógico siguió y sigue de hecho subsistiendo en esa escuela, y el sistema pedagógico en las artes plásticas es la Academia. Se enseña a los alumnos a fabricar colores y a preparar telas; pero esta enseñanza no puede ser abstracta, pues está profundamente relacionada con la técnica misma de la obra del maestro elegido por el aprendiz. La naturaleza y calidad de los colores, y la naturaleza y calidad de las telas, etc., son el más importante principio para la generación de una obra plástica. La variedad de la técnica material plástica es tan grande como lo pueden ser los diversos sentidos estéticos posibles de producirse. Es un error inmenso suponer que la técnica material de las artes plásticas está sujeta a un recetario invariable. Naturalmente existen experiencias definitivas, experiencias físicas, experiencias químicas; pero este hecho no niega mi afirmación.

¿Pero cómo puede realizarse prácticamente la enseñanza de las artes plásticas por el sistema efectivo de talleres privados? ¿Pero cómo puede ponerse fin a la mistificación existente en la actualidad en la llamada Escuela de Artes Plásticas y en las similares?

La Escuela de Artes Plásticas debe convertirse exclusivamente en museo. El Departamento de Dibujo de la Secretaría de Educación Pública debe desaparecer. Las escuelas al Aire Libre no tienen razón de subsistir. También debe suprimirse la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias y superiores. La Escuela de Artes Plásticas no es solamente inútil para los estudiantes, sino que debe considerarse mortal para los pintores y escultores que sirven en ella de maestros. Convierte magníficos pintores en magníficos burócratas. Nada hay más grave para la grande y buena producción de artes plásticas en México la grande y buena producción de artes plásticas en México como el premio que se da a aquellos pintores y escultores clasificados como capaces: se les premia dándoles una o varias clases que son, de hecho, una gui

llotina. El pintor o escultor convertido en pedagogo tiene que dedicar una, dos o tres horas a su trabajo de enseñanza, y ocho o más horas a la defensa feroz del puesto burocrático que ocupa. En estas condiciones, a cambio de una enseñanza inefectiva, se convierte a los pintores y escultores en exclusivos defensores de un "hueso".

Es por lo tanto indispensable poner fin a esta situación. Los dos millones y medio, aproximadamente, que se gastan actualmente en la enseñanza de las artes plásticas en México, deben ser convertidos en un fondo de reserva para la compra periódica de cuadros, esculturas, etcétera, producidos por los pintores y escultores de México. Los favorecidos con esas compras periódicas de sus obras están obligados a establecer desde luego su propio taller individual y a aceptar en él aquellos aspirantes que deseen alegirlos como maestros.

Supongamos que cuarenta pintores y diez escultores están actualmente en condiciones de abrir y dirigir sus respectivos talleres. Serían cincuenta talleres. Aceptemos que cada maestro de taller está obligado a recibir a diez alumnos. En esta forma se tendrían quinientos alumnos de artes plásticas. Aceptemos que el gobierno compre anualmente diez obras a cada maestro de taller, pagando mil pesos por cada una de ellas. Cada maestro recibiría así anualmente diez mil pesos y el gobierno desembolsaría quinientos mil pesos en el mismo tiempo. Para el más voraz de los pintores o escultores mexicanos, diez mil pesos son una renta magnífica y cantidad suficiente para erogar los gastos de su respectivo taller. Por otra parte, se tendría en este caso una reserva suficiente para realizar obras públicas de arte, lo cual constituiría una ayuda más a los talleres. Se adquirirían también obras de los alumnos en exposiciones periódicas. Quedaría igualmente a los maestros el margen de los trabajos privados. ¿Y qué debe hacerse con las obras adquiridas?

Servirían para enriquecer las galerías de la actual Escuela de Artes Plásticas, creando, además especiales de arte moderno. Se crearían galerías anexas a las diferentes escuelas universitarias y superiores. Se organizarían exposiciones ambulantes por toda la república y el extranjero.

En concreto, lo que yo propongo traerá consigo, realmente, la creación de los talleres de que se habla desde hace tanto tiempo, con lo mismo

que se gasta en la actualidad. Seguramente las ventajas de esta nueva forma de trabajo y educación de las artes plásticas son evidentes para todos aquellos pintores o escultores que se consideren aún capacitados para realizar obras. Solamente aquellos que ya están petrificados por la burocracia podrán oponerse a su aplicación práctica.

En las escuelas primarias y superiores no debe haber clases especiales de dibujo artístico.

En las escuelas primarias y superiores debe enseñarse preferentemente el dibujo geométrico o constructivo. Este aprendizaje será de un valor inapreciable para los niños ya convertidos en obreros o técnicos. Para los más sencillos oficios, como para la más complicadas profesiones técnicas, el dibujo constructivo es indispensable. Las condiciones de la vida actual y, particularmente, las condiciones de la sociedad futura, hacen absolutamente necesaria esta enseñanza. En cuanto al dibujo artístico, los niños deben tener el derecho y los medios materiales para producirlo cada vez que lo deseen. Esta actividad debe tener en todo caso un carácter recreativo. La orientación material que requiere puede ser encomendada a los profesores de grupo. Estos no tienen más que llamar teóricamente la atención de los niños hacia la naturaleza, apartándolos a la vez de las malas influencias representadas por los dibujos de los periódicos, rotograbados, ilustraciones de libros, etcétera. Por otra parte, los dibujos de los niños son siempre interesantes.

Los niños que tengan inclinación por las artes plásticas, aquellos que quieran ser pintores o escultores profesionales, concurrirán indudablemente a los talleres privados de los maestros. Los niños tendrán absoluto derecho para escoger aquel de los maestros cuya obra más le agrade.



BLOQUE DE PINTORES, 1932.

## APENDICE VII

### LOS VEHICULOS DE LA PINTURA DIALECTICO-SUBVERSIVA (\*)

¿En qué consiste concretamente la transformación o revolución técnica de la pintura?

¿Cuáles son las conexiones de esa revolución con la pintura dialéctico-subversiva?

Los instrumentos de producción musical han evolucionado enormemente a través de la historia del mundo. Los elementos o instrumentos de edificación han sido radicalmente transformados. Por lo contrario, los instrumentos y elementos de producción pictórica profesional o "artística" no solamente no se han modificado o multiplicado, sino que se han empobrecido y limitado a través del tiempo. Los pintores modernos, que no son productores comerciales o industriales, siguen usando elementos e instrumentos empleados hace miles y cientos de años. Este hecho es particularmente sorprendente en países de gran potencialidad técnica como los Estados Unidos. Asombroso y de fatales resultados para la acción estética revolucionaria es también que los pintores modernos de ideología proletaria se encuentren sepultados en el mismo error, argumentando que la técnica es en arte un valor absoluto, inmutable y utilizado solamente por las diferentes clases en su propio y vario provecho. En esas condiciones, esos camaradas poseen convicción, pero carecen de voz adecuada para expresarla.

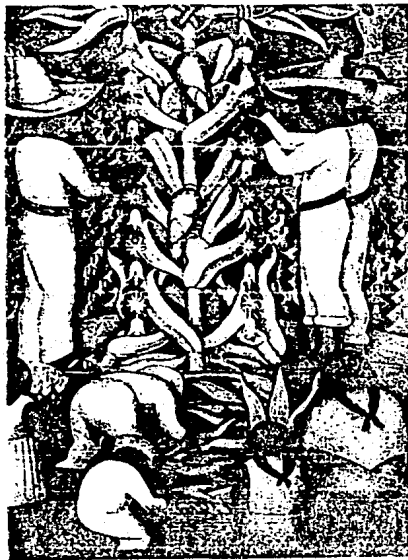
La revolución técnica consiste, pues, en que el BLOCK OF MURAL PAINTERS está usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica que la ciencia y la mecánica moderna aportan. Para el Bloque los modernos elementos e instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura política de agitación y propagandas revolucionarias. Son el único vehículo posible para los pintores de convicción marxista y, en general, para aquellos que hayan sido estremecidos por la vida actual. Para el Bloque los elementos o instrumentos de producción pictórica, como exteriorización física y mecánica de las condiciones sociales y geográficas

(\*) SIQUEIROS, DAVID A. Cuadernos del Archivo Siqueiros No. 1.



DIEGO RIVERA.  
"FIESTA DE LAS FLORES". 1923-1928  
FRESCO.  
SEP.

DIEGO RIVERA.  
"FIESTA DEL MAIZ",  
1923-1928  
FRESCO.  
SEP.



correspondientes, son origen y esencia de la estética plástica. A instrumentos y elementos anacrónicos corresponde una estética anacrónica. El Renacimiento mexicano es un ejemplo: pretendió ser moderno y es arcaico; pretendió ser monumental y resultó pintoresco; pretendió ser proletario y es populista; pretendió ser subversivo y es místico; pretendió ser internacionalista y es folklóricamente chauvinista; inició su marcha hacia la revolución y fue a parar al oportunismo estético y políticamente más contrarrevolucionario. ¿Las causas? ¿Falta de ideología revolucionaria? Sí, también; pero lo principal fue la carencia de una técnica adecuada. Pruebas: en la primera época de ese Renacimiento los generadores de él teníamos cosas revolucionarias que decir, nuestra teoría era revolucionariamente justa, pero no la pudimos expresar convenientemente porque no supimos encontrar el lenguaje adecuado. Olvidándonos de que nuevas condiciones sociales exigen medios correspondientes de expresión plástica, bebimos exclusivamente en fuentes arqueológicas o francamente opuestas. Los frescos cristianos de los primitivos italianos, los códices católicos de los sacerdotes españoles de la Colonia, las pasivas lucubraciones snobs de los modernos franceses y los retablos religiosos o patrióticos de los pintores populares mexicanos sirvieron de base en la práctica a la construcción plástica de nuestra obra. ¿Era posible hacer un producto impulsivo con factores plásticos precisamente deprimentes, de política premeditadamente depresiva hecha para someter a las masas? Con un órgano de iglesia no puede producirse música revolucionaria psicológicamente subversiva. Con ese instrumento, el más barroco danzón se convierte en canto sacro. Una música popular no deja tampoco de ser lo que es en esencia porque se le acomode arbitrariamente una letra inflamadamente revolucionaria. Su efecto estético-psicológico será deprimente y no impulsivo, ya que en ese caso el papel principal lo juega la música. La música folklórica es biológicamente popular, pertenece socialmente al siervo, al paria, al peón de la hacienda feudal y su sentido estético no puede servir de voz al proletario industrial moderno. La voz popular es de belleza quejumbrosa y suplicante. La voz del proletariado es voz dialéctica, agresiva, conminativa y tremendamente optimista. Así debe de ser la expresión estética que sirva a su lucha. Así debe de ser la plástica de agitación y propagan-



da revolucionarias.

La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores está luchando organizadamente por la supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete; en que está demostrado en la práctica la superioridad de la pintura producida directamente sobre los muros, como parte física de ellos, sobre la llamada pintura mural transportable, realizada al óleo o al temple sobre telas para ser más tarde adherida a las paredes. Esta pintura es bastarda y quebradiza. La pintura monumental vive la vida que vive el muro. La pintura de caballete es mezquina propiedad individual. La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera.

La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores está luchando por la supremacía de la pintura mural al aire libre, la pintura mural hacia la calle (espaldas y costados libres de los rascacielos, plazas, parques, etc.), sobre la pintura mural interior oculta. La primera es limitada, su radio de acción es ínfimo. La segunda extiende su perspectiva hacia las ciudades y conectándose con los afluentes de tráfico se entrega por entero a millones de hombres.

La revolución técnica consiste en que el Bloque está demostrando prácticamente la superioridad del trabajo colectivo en acción técnica democráticamente, sobre el mezquino trabajo individual. El trabajo de grupo concentra enorme riqueza emotiva, técnica y de acción física humana sobre la tarea emprendida. El trabajo colectivo es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la plástica subversiva. Es el único capaz de aportar al proletariado el amplio marco de agitación y propaganda que éste necesita para su diaria lucha. Es la máquina necesaria para la consecución de la obra "grande de cuerpo y alma". Es, además, la única forma de enseñanza plástica, puesto que hace participar a los aprendices en el proceso total de la obra en desarrollo. Para la producción multiejemplar que exige la lucha actual del proletariado, el trabajo colectivo es absolutamente necesario.

La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores está caminando hacia el conocimiento científico de la naturaleza y los medios psicoló-

gicos de los diversos elementos plásticos, objetivos y subjetivos que componen la expresión estética pictórica; esto es, la naturaleza y medios psicológicos de los colores, de los tonos, de los volúmenes, de los espacios, de las texturas, de las combinaciones, del ritmo, del equilibrio, de la mecánica del movimiento, aisladamente y en sus infinitas conexiones. El Bloque trata de precisar científicamente cuáles elementos son de naturaleza estática o dinámica, depresiva o impulsiva, reaccionaria o subversiva, activa o pasiva, etc., etc., en su esencia y en su juego psicológico-plástico. La psicología general ha tocado ya el caso de los colores desde el punto de vista médico y para el servicio de la medicina aplicada. Hace falta ahora llevar esa ciencia hacia el campo de la plástica y de la estética en general. Esta empresa es de inmensa importancia para el arte como fruto humano absoluto, pero más aún para el arte dialéctico-subversivo de la época moderna.

La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores está haciendo una guerra a muerte al empirismo profesional, al lirismo anticientífico que domina a los pintores desde hace varios siglos y exige, en cambio, el profundo conocimiento de la física, de la química, de la mecánica relacionadas con los elementos e instrumentos indispensables para la plástica, o que sean susceptibles de ser usados por ésta. Los pintores de hoy desconocen hasta la naturaleza física de los colores que usan. Nada saben sobre el proceso químico que sufren los materiales que emplean. Suponen que la plástica es un problema exclusivamente emocional sin conexión alguna con vehiclos materiales correspondientes.

La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores está demostrando la supremacía de la pintura transportable multiejemplar sobre la pintura uniejemplar. La segunda sirve exclusivamente a su propietario individual. La primera es instrumento formidable de agitación y educación de las masas por su infinita posibilidad de divulgación.

La pintura uniejemplar nos sirve para la ilegalidad que ya llegada. La confiscación de la pintura uniejemplar por parte de la policía le da muerte total para los fines de la propaganda. En cambio nada conseguiría la policía confiscando ejemplares de naturaleza multiejemplar; pues la correspondiente matriz, puede seguir produciendo hasta el infinito.

La revolución técnica consiste, en resumen, en que el Bloque de Pin-

tores está aportando los vehículos objetivos y subjetivos de expresión que - necesita la pintura dialéctico-subversiva; esto es, la pintura de agitación y propaganda revolucionarias, es decir, la plástica pictórica de la era moderna. El Bloque de Pintores se coloca exclusivamente en el terreno de la técnica que necesita el arte de las masas, porque el mundo presente y el futuro - pertenecen ya por entero a la dinámica de las masas; el presente de las masas antagónicas en plena batalla final; el futuro inmediato, a las masas proletarias y campesinas ya victoriosas; el futuro lejano, a la comunidad humana científicamente organizada y ya sin salvajes represiones.

## APENDICE VIII

### LOS PATIOS DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA (\*)

Se encargó al autor la decoración de los muros de los corredores de la Secretaría de Educación Pública. El edificio presentaba en estas partes bien pocas posibilidades para el desarrollo de un decorado pictórico, dadas la distribución y proporciones de sus claros y macizos, pues siendo el ancho de los corredores insuficiente para ofrecer punto de vista para una pintura de escala medianamente monumental, había que trabajar teniendo en cuenta el punto de vista de conjunto (único que por lo demás es sostenible en la gran decoración), y en tales condiciones, las superficies pintables no tenían visibilidad desde los ejes del patio, así es que el pintor tuvo de componer su decoración con las diagonales; además, el estilo neo-romano bastardo, mezclado de una especie de renacimiento francés, por momentos, y otras veces tan sólo a la total carencia de proporción y estilo, impidieron poder desarrollar en la pintura las búsquedas de expresión genuina, no sólo en los temas sino en lo más intrínseco de la obra, como el autor hubiera querido poder hacer; sin embargo, desde los anteriores límites se planearon las decoraciones del primer patio y la escalera, en forma de traducir por la plástica los motivos y el tema algo que fuera del pueblo a quien la obra estaba destinada; en tales condiciones compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondar en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le era realmente propio, ya que si lograba una expresión más o menos completa, pero totalmente verdadera de él, esto llenaría el objeto a que aspiraba, puesto que él es una unidad idéntica a las miles que forman la masa trabajadora mexicana: el artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aún colocarse en un plano político, sino simplemente escuchar su más hondo sentir idéntico al de todos sus compañeros.

Si el autor habla de los anteriores, es porque considera, dentro de la entidad mexicana, su trabajo como una obra revolucionaria, y les es preciso puntualizar en qué forma la considera así: los temas y el plan general de la decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura, corresponden naturalmente a una mentalidad revolucionaria, pero la labor plástica es revolucionaria no gracias a esos temas, sino que los temas sirven a su sentido profundo; hay que precisar algo más: si el pintor es revo-

(\*) RIVERA, DIEGO El Arquitecto, No. 5, 1925

lucionario, es decir, identificado a la parte de humanidad que representa el polo positivo en ese dicho, si es un trabajador en el más amplio sentido de clase y de acción, cualquier cosa que el haga como buen artesano, es decir, sinceramente, será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema: si un pintor, en las anteriores condiciones pinta un retrato o un ramo de flores, las dos pinturas serán pinturas revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta una decoración que represente la apoteosis de la revolución social, a pesar de todo habrá hecho una pintura burguesa, por eso la pintura de los "retablos" es una pintura revolucionaria a pesar de comentar milagros.

Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo; trató el pintor de condensar ese tema y ordenarlo de acuerdo con la arquitectura que decora. Lo dividió así: patio de trabajo, patio de las fiestas, y en la escalera expresó la evolución del paisaje desde el nivel del mar-tropical-, hasta la mesa central -nieves perpetuas-. El tema central de la decoración de la escalera es el agua, el mar, la evaporación, las nubes que empuja contra las vertientes el viento -cálido, la lluvia fecundante, la tempestad, la nieve, el deshielo y el agua que corre refrescando las tierras calientes, hasta volver al mar, su origen; -paralelamente al movimiento del paisaje, expresó el pintor la evolución del pueblo, comunicando así los tres planos en que el piso bajo, entresuelo y piso superior dividían la decoración de los patios. En el piso bajo del primero de ellos están representadas, en los ángulos, las industrias básicas de la región mexicana -lado sur, cultivo de la caña y elaboración del azúcar, tintorería y tejidos; lado del centro, minería de la plata y el oro, cultivo del trigo y el maíz, alfarería; lado norte, minería y elaboración del hierro y pastoreo-. En los ejes del patio -puerta de acceso al escenario, puerta de acceso a la escalera y centro del lado correspondiente a la fachada- se colocaron tres alegorías: las mujeres y los frutos, el abrazo del campesino y el obrero y la liberación del peón y la reconstrucción -la maestra rural-. En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquítico de las moquetas de sus puertas, no era posible el empleo del color, que hubiera debilitado la idea de

resistencia y viabilidad del edificio, así es que se empleó la grisalla en falso bajorrelieve, acordándose al tono gris y la posición intermedia del entresuelo, se tomó como tema las actividades intelectuales; y en el piso superior se exaltó el color en las composiciones centrales: lado sur, imágenes de los representativos transfigurados por la muerte en la Revolución; lado del norte, la trinidad revolucionaria, el Mantenedor, el Proclamador y el Distribuidor; en el centro la unión del campesino y el obrero bajo Apolo y los dones de la Agricultura y la Industria. En las composiciones coloridas trató el pintor de hacer algo que sugiera como la luz o la llama de la actividad, el esfuerzo y la aspiración de los trabajadores. En los ángulos, para no debilitar la idea arquitectónica de resistencia, representó en grandes bajorrelieves las artes, actividades que unen en ellas el trabajo y la fiesta.

El patio de las fiestas habíase decidido en un principio que fuera pintando por los compañeros del que ha escrito esto; empezaron a emplearse en tal labor, Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero; desgraciadamente la unidad ya de suyo terriblemente difícil de conseguir en una obra vasta, no se vió ayudada por la multiplicidad de artistas que formados bajo directivas individualistas, a pesar de toda su buena voluntad, talento y esfuerzo, no lograban mantenerse dentro de la homogeneidad, y si tal vez sacrificaron buena parte del interés personal que individualmente hubiera podido tener su obra. Desde luego que no llegaron en ocho meses de labor a ejecutar más que cinco tramos de muro y dos sobrepuestas, de los treinta y tres que contiene el patio; verdad es que en su labor fueron constantemente molestados e interrumpidos para pintar en el entresuelo de ese patio la heráldica más o menos auténtica o fantasista de las entidades federativas del país por disposición del licenciado Vasconcelos.

Actualmente se ha encargado al que esto escribe la decoración de este patio de las fiestas, y de él van ejecutadas: la fiesta titular -la zandunga, danza galante rehuana-, la fiesta fúnebre -danza mortuoria yaqui-, la fiesta del maíz, celebración de la cosecha y, correspondiendo a los ejes del patio, las tres fiestas de la multitud: la feria y peregrinación, la dotación de tierras y la fiesta del trabajo -Primero de Mayo- en curso de ejecución. (En los tramos de muros intermedios se pintarán la fiesta de la cruz, de los al-

bañiles, la danza religiosa, las abluciones rituales, el descanso durante la peregrinación, la fiesta de las flores, la tirada de las frutas en Tehuantepec y la quema de los Judas).



ESCUELA DE PINTURA AL AIRE LIBRE.



## APENDICE IX

### EL DIBUJO INFANTIL EN EL MEXICO ACTUAL (\*)

De todas las argumentaciones críticas y teóricas hechas alrededor de los dibujos y pinturas ejecutados por niños, y cuya belleza evidente a cada uno de los profesores y proporcionadores de teorías trata de aprovechar en favor de sí mismo o de sus ideas, sólo puede retenerse un hecho indudable: que mientras mayor libertad se deja a la expresión del instinto y el desarrollo de la imaginación, contiene mayor belleza y son de más grande utilidad los trabajos infantiles de plástica.

La tendencia que las circunstancias sociales han impuesto en todo el mundo a los artistas profesionales, y la evolución en la manera de concebir la educación, han llevado a los pedagogos a ocuparse seriamente de la enseñanza de dibujo en las escuelas y casi a abolir las prácticas imbéciles de copia de la estampa de fragmentos de escultura en yeso y del dibujo lineal fuera de la concepción del espacio, como se practicaba en Europa hasta hace unos treinta años y en México, hasta que los pintores revolucionarios, por el canal de la Secretaría de Educación Pública, empezaron desde 1922 a combatir la estupidez y la barbarie de tales prácticas, a las que casi nunca sobrevivía la potencialidad plástica e imaginativa del genio humano infantil, destruido en este terreno como en tanto otros por la escuela mal orientada.

El Secretario de Educación Pública, el licenciado José Vasconcelos, admitió, para emprender la regeneración de la enseñanza del dibujo, las ideas y métodos de Adolfo Best, a quien puso al frente de dicha enseñanza. Best, con buen acuerdo, reclutó artistas jóvenes e instruyó, para la enseñanza del dibujo a algunos no profesionales. Desgraciadamente el método de Best, que era una inteligente, sutil y sagaz clasificación de los elementos lineales de las artes de decoración mexicana, hubiera sido de inmensa utilidad en las escuelas industriales, en la Escuela de Bellas Artes y, en general en toda escuela superior para orientar los espíritus hacia la comprensión y estimación de los todavía admirables restos del arte mexicano, a los que invariablemente la sociedad de este país, sobre todo en su parte incorporada a la civilización occidental; prefiere las más abominables muestras de la pacotilla extranjera. Pero el

(\*) RIVERA, DIEGO. Mexican Folkways, No. 10, diciembre-enero, 1926-1927.

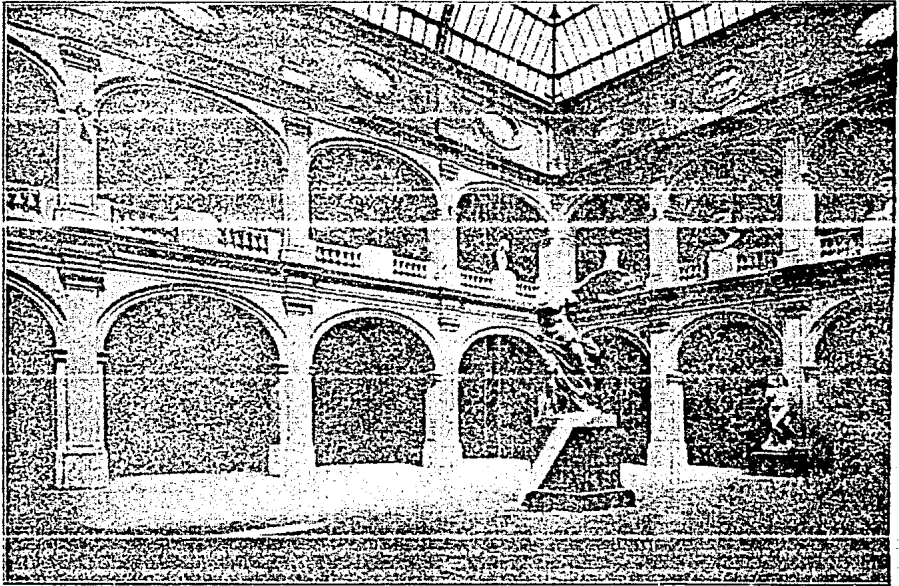
método de Best, por el hecho de constituir, como alguien ha dicho atinadamente, "una taquígrafía para dibujo ornamental", era absolutamente inadecuado para desarrollar el instinto y la imaginación del niño, pues no hacíamos aprisionar su personalidad dentro de nuevos moldes.

Si las rosas, canastillos, kioscos y venaditos de Best eran preferibles a las estampas de Julien y los cromos de flores de la Kleinn, que los niños, obligados por sus maestros, copiaban en las escuelas, pues cambiaban una muestra" de gusto abominable por una nuevas de gusto excelente, no por eso había cesado la presión exterior y tiránica sobre el espíritu del niño.

Manuel Rodríguez Lozano, discípulo y sustituto de Best, hizo evolucionar, de acuerdo con él, los métodos de su maestro y se obtuvieron resultados, dejando en mayor libertad a la imaginación del niño; pero manteniendo todavía el dibujo dentro de una categoría ligada a toda actividad de creación objetiva, que es la razón y causa única de utilidad superior; es decir, de la belleza de las artes plásticas.

En este sentido, nadie que no esté ofuscado por la mala fe, la incomprensión o la simple estupidez, puede negar que la actual enseñanza de dibujo en las escuelas de México, ha hecho progresos incalculables, obteniendo resultados incomparablemente superiores a lo que hasta ahora se había hecho aquí.

Por eso, si se está animado de buena voluntad, hay que atribuir a falta de información juicios como el del licenciado Vasconcelos, desfavorables a la actual enseñanza del dibujo, juicios para cuya destrucción basta con mostrar en toda su profunda belleza y grande y útil interés trabajos de niños llevados a cabo actualmente en las escuelas de México, lo que por considerarlo de alto valor respecto al desarrollo social mexicano se complace Folkways en hacer en el presente número.



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

## APENDICE X

### EXPOSICION DE MOTIVOS PARA LA FORMACION DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA CENTRAL DE ARTES PLASTICAS DE MEXICO (\*)

Siendo el aprendizaje del arte imposible de limitar en máximo o mínimo de tiempo, pues su duración depende del factor imponderable que se designa por talento o genio humano, este plan de estudios establece un programa mínimo de conocimientos necesarios para el ejercicio con eficiencia social del oficio de artista plástico, entendiéndose básicamente que esos conocimientos mínimos son igualmente necesarios a cualquiera de las especializaciones posibles dentro del arte, pero que sólo forman la base de los conocimientos que el artista debe adquirir para obtener el máximo de posibilidades de desarrollo de sus dones; en consecuencia, se ha establecido que los cinco años de estudio a los seis para la pintura monumental que este programa presenta, no constituya un límite estrecho, y que el alumno, según su capacidad y condiciones de vida, pueda pasar los concursos de capacitación al tiempo que él quiera.

Como la Escuela constituirá un gran taller que tenderá continuamente al establecimiento del trabajo artístico colectivo, como ha sido siempre en los grandes días del arte, la Escuela podrá conservar en su seno a sus alumnos para que ellos tomen la maestría cuando quieran y pueda, constituyéndose así en un verdadero cuerpo nacional de producción estética colectiva.

A los alumnos que obtengan diploma de capacidad en cualesquiera de las artes plásticas, la Escuela dará taller y útiles durante un año después de terminados sus estudios, y la Universidad Autónoma Nacional se obliga a recomendarles al Gobierno de la Nación y a las instituciones particulares para la ejecución de algunos trabajos relativos a su profesión.

### PLAN DE ESTUDIOS PARA LA ESCUELA CENTRAL DE ARTES PLASTICAS DE MEXICO.

La Enseñanza en la Escuela de Pintura y Escultura tendrá por fin dar a los alumnos la capacidad técnica más completa que sea posible, de manera que al salir de la Escuela puedan desempeñar el papel social importantísimo

(\*) RIVERA, DIEGO en Wolfe Bertram. Diego Rivera, su vida, su obra, su época. Ed. Ercilla. Santiago de Chile, 1941.

que el artista debe tener actualmente, y al mismo tiempo hacer de ellos verdaderos obreros técnicos, hábiles en los oficios que con las Bellas Artes se conecten directamente; a la vez esta enseñanza no tocará la personalidad del artista, ni su sensibilidad estética sino por el contrario tratará de desarrollarla dentro de la mayor libertad.

Los estudios se dividirán en dos ciclos, uno preparatorio de tres años y otro superior de cinco; el ciclo preparatorio será de libre acceso y todas sus clases serán nocturnas, de modo de hacer que los obreros puedan asistir a todas ellas. El ciclo superior de estudios para capacitación profesional será diurno, haber cursado la institución secundaria.

Se establecerán concursos especiales de admisión al ciclo de capacitación profesional para los asistentes, considerando en esta categoría a aquellos que no hayan cursado la institución secundaria; esto tiene por objeto - abrir los talleres técnicos de la Escuela de talla, fundición, vidriería, grabado, etc., a aquellos obreros especialistas que no teniendo cursada su institución secundaria deben, sin embargo, tener derecho a perfeccionarse dentro de la Escuela en sus especialidades; también con los cursos para alumnos asistentes, la Escuela garantiza la posibilidad de utilizar sus medios de enseñanza a aquellos que las circunstancias materiales de la vida no les permitan seguir los cursos superiores en forma regular.

La prueba de capacidad que se empleará para todos los cursos será la de concursos; habrá dos periodos de concursos en el año, y tendrán acceso a ellos todos los alumnos que se consideren capacitados para ello; además se concederá a los alumnos el derecho de solicitar concurso extraordinario cuando por causa justificada no hayan podido presentarse en alguno de los periodos señalados; estos concursos de capacidad serán establecidos en serie gradual y no se podrá admitir a los alumnos en alguno de ellos sin haber tomado parte en los anteriores y en el orden establecido.

## CICLO ELEMENTAL Y CURSOS DE NOCHE

### Primer año

Estudio elemental de la forma en el espacio (Cuerpos simples, ejercicios creativos de composición en las formas simples-temas sencillos-; esto se realizará por medio del modelado y la construcción de maquetas con mate

rias diversas) Hora y media tres veces a la semana

Primer año de dibujo constructivo Hora y media tres veces a la semana.

Primer curso de capacitación teórica (Aritmética y álgebra elementales) Hora y media tres veces a la semana.

Taller libre de especializaciones plásticas. Hora y media tres veces a la semana.

En este taller se dividirá el tiempo de trabajo entre:

a) Aplicación del dibujo y la pintura al oficio manual que ejerza el alumno.

b) El dibujo y la pintura al servicio del embellecimiento de la habitación y el vestido

c) Ejercicio para el desarrollo de las facultades plásticas creativas del alumno, dejando a éste la más absoluta libertad para emplear los medios de expresión plástica que más le agraden y convengan

Segundo año

Estudio de las formas vivas en el espacio. (Vegetales, animales y forma humana) Trabajo creativo y según el modelo vivo: nociones de anatomía.

Se emplearán:

a) Maquetas constructivas hechas de materia diversas

b) Modelado

c) Tallado en madera y piedra Hora y media tres veces a la semana.

Segundo año de dibujo constructivo. Hora y media dos veces a la semana

Segundo curso de capacitación teórica. (Geometría elemental, plana y del espacio). Hora y media dos veces a la semana

Taller libre de especializaciones plásticas. (se agregará al trabajo del primer año el estudio elemental de los estilos) Hora y media tres veces a la semana

Tercer año

Aplicación de la forma en el espacio a los problemas concretos de la

plástica:

a) La representación de formas vivas aplicadas a la arquitectura, talla en piedra y madera, forma de metales, modelado en cera para fundición.

b) Composición con formas abstractas destinadas a la arquitectura, problemas del mueble y miembros arquitectónicos, para los cuales será el problema por el profesor arquitecto.

c) Empleando las mismas materias que para el estudio anterior, más la carpintería. Hora y media tres veces a la semana.

Perspectiva y elementos de óptica geométrica. Hora y media dos veces a la semana.

Taller libre de especializaciones plásticas; durante el tercer año se trabajará con temas concretos aplicando la creación plástica a las necesidades de la vida, decoración de interiores y exteriores, objetos de uso, cuadros y dibujos con destino mural y con temas adecuados al lugar a que se los destine, dibujos para ilustraciones de libros y periódicos, carteles y anuncios. Hora y media diaria.

Subtaller de las artes del libro.

Los sábados en la tarde y domingos en la mañana habrá ciclos de conferencias sustentadas por los profesores y los alumnos más capacitados, para ayudar al desarrollo de la educación estética del alumno.

## CICLO SUPERIOR.

Primer año

Estudio superior de la forma en el espacio. Ejercicios creativos de composición elemental arquitectónica sujetos a programas precisos, resueltos enteramente por un arquitecto; se realizarán por medio de maquetas modeladas o ejecutadas con materias diversas; este curso será dado por un profesor arquitecto. Dos horas dos veces a la semana.

Álgebra, geometría y trigonometría. Cinco horas a la semana

Elementos de geometría descriptiva. Una hora diaria .  
 Geometría descriptiva. Cinco horas a la semana.  
 Primer curso de mecánica humana. Dos horas dos veces a la semana.  
 Estudio de los materiales de las artes plásticas. Dos horas de trabajo teórico-práctico en el taller dos veces a la semana.  
 Taller libre de pintura, escultura y grabado. Tres horas diarias.

#### Segundo año

Primer curso de física y química aplicadas a las artes (profesor especialista). Una hora diaria.

Teoría social de las artes (Primer curso). Dos horas tres veces a la semana.

Se estudiará el desarrollo histórico del arte, analizando sus modalidades para llegar a los principios generales de la estética sin perder nunca de vista el papel social que ha desempeñado y estableciendo, en el tercer curso de esta materia; las perspectivas que dentro del actual desarrollo social puede tener el arte desempeñando un importantísimo papel revolucionario; todo este curso se hará en forma comparativa, tomando como punto de partida las obras de arte producidas en México en cada una de las etapas del desarrollo humano, las cuales pueden ser apreciadas y analizadas directamente por los alumnos conectándolas con la producción del arte mundial.

Este curso deberá ser dado por un profesor que haya estudiado las artes plásticas en sus fuentes de producción, prefiriéndose en igualdad de capacidades a aquel que conozca mayor número de ellas.

Geometría analítica, cálculo y principios de mecánica. Una hora diaria.

Segundo curso mecánica humana: dos horas dos veces a la semana (nocturno).

Taller libre de pintura, escultura y grabado. tres horas diarias

estudio de los materiales de las artes plásticas. dos horas de trabajo teórico-práctico en el taller, dos veces a la semana.



### Tercer año.

Primer curso superior de perspectiva. Dos horas de dos veces a la semana (nocturno).

Segundo curso de física y química aplicadas a las artes. Una hora diaria.

Segundo curso de teoría social de las artes. Dos horas dos veces a la semana.

Tercer curso de mecánica animal. Dos horas tres veces a la semana.

Taller libre de pintura, escultura y grabado. Tres horas diarias según arreglo del horario.

### Cuarto año.

Teoría de la arquitectura. Una hora tres veces a la semana

Un curso sobre los conocimientos de materiales y estabilidad de las construcciones. Una hora diaria.

Geometría analítica y cálculo infinitesimal. Una hora tres veces a la semana (nocturno).

Segundo curso superior de perspectiva. Una hora dos veces a la semana (nocturno).

Taller libre de pintura, escultura y grabado. Tres horas diarias.

### Quinto año.

Tercer curso de perspectiva. Una hora dos veces a la semana.

Elementos de construcción. Una hora terciada.

Ejercicio de composición arquitectónica. Dos horas diarias.

Taller libre de pintura, escultura y grabado. Seis horas diarias.

## Constitución del Taller de Pintura, Escultura y Grabado.

En este taller habrá:

- a) Modelo vivo para los alumnos de pintura y grabado
- b) Modelo vivo para los alumnos de escultura.
- c) Arsenal de objetos para naturalezas muertas para uso de todos los alumnos.
- d) Sección de talla directa en piedra.
- e) Sección de talle directa en madera.
- f) Sección de fundición.
- g) Sección de forja en metales.
- h) Sección de vidrieras en plomadas
- i) Sección de grabado en madera.
- j) Sección de grabado en metal.
- k) Sección de cerámica.
- l) Sección de pintura sobre porcelana.
- m) Un subtaller de pintura decorativa, comprendiendo como pintura decorativa todo lo que no es precisamente pintura mural en cualesquiera de sus procedimientos. Este taller tendrá carácter industrial y capacitará al alumno para ejercer el oficio de pintor decorador, tendrá un programa especialista con aprendizaje de ejecución de presupestos, etc., y el acceso a él será libre para los alumnos de la Escuela y los obreros del exterior de ella. Litografía. Industria textil Orfebrería. tipografía.
- n) Un subtaller de fotografía.

Tercer curso de teoría social de las artes. Una hora tres veces a la semana (nocturno).

Se establece una carrera especial para la pintura y escultura monumental, la cual consistirá en idénticos estudios para el cuarto año, debiendo haber hecho dos años más para ello, es decir, que será de seis años; en el quinto año el alumno trabajará cuatro horas diarias en el subtaller de pintura decorativa y cuatro como aprendiz del profesor de pintura monumental, el cual tomará a su cargo enseñar al aprendiz la teoría necesaria para la pintura monumental; y en el sexto año el alumno trabajará tres horas como aprendiz del maestro y tres en la ejecución de trabajos de pintura monumental personales, dentro de la Escuela o fuera de ella.

Segundo curso de construcción. Una hora diaria.

Segundo curso de composición. Una hora diaria.

## DE LA DISTRIBUCION DEL TIEMPO DE TRABAJO.

Las clases teóricas serán dadas dentro de lo posible durante la noche de manera que el alumno tenga libre la mayor parte de su tiempo para el taller libre de pintura, escultura y grabado durante el día.

Se ha tenido en cuenta que tanto el trabajo de aprendizaje como el profesional del pintor, el escultor y el grabador, tiene el doble carácter de manual e intelectual, que demanda una gran dosis de método y resistencia física y que se debe pedir del alumno una gran decisión, entusiasmo y amor por el arte que ejerce, condiciones en las cuales es preferible para la sociedad que ejerza cualesquiera otras funciones que no las de artista: en consecuencia, se ha tomado como tipo humano de trabajo para los alumnos de la Escuela de pintura, Escultura y Grabado el del obrero, que durante el día ejerce un oficio manual para ganar su vida, y después de su jornada de trabajo estudia las materias teóricas necesarias para convertirse en un obrero calificado.

## BIBLIOGRAFIA

- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. Como se pinta un Mural. México, Ediciones Mexicanas, 1951. 170 p.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. No hay más Bura que la Nuestra. (Recopilación de diez artículos publicados por su autor en las Revistas "Hoy" y "Mañana" y dos en el Diario "El Nacional" de la ciudad de México). México, 1945.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. Retorno al Arte Mayor. Revista Artes de México, Frente Nacional de Artes Plásticas, Nos. 5-6, Dic. 1954 p. p. 125-132.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. El Movimiento Plástico Mexicano. Nueva Vías del Realismo. En "A un Joven Pintor Mexicano", México, Empresas Editoriales, 1949 60 p.
- Antología de Textos sobre Arte. México, ENAP, 1980 478 p.
- BLANCO, JOSE JOAQUIN. Se llamaba Vasconcelos Una Evocación Crítica. México, F.C.E., 1977. 213 p.
- BRENNER, ANITA. Idolos Trás los Altares. tr. Sergio Mondragón. México, Ed. Domés, 1983. 400 p.
- LARROYO, FRANCISCO. La Ciencia de la Educación, 9a. ed.. México, Porrúa, 1965. 518 p.
- LUNA ARROYO, ANTONIO. El Doctor Atl. Paisajista Puro, En Cuadernos Americanos. México, año VI, Vol. XXXIII, Mayo-Junio, 1947.
- LLINAS ALVAREZ, EDGAR. Revolución, Educación y Mexicanidad. La Búsqueda de la Identidad en el Pensamiento Educativo Mexicano. México, UNAM, 1979. 277 p.
- MARQUEZ RODILES, IGNACIO. El Arte de la Revolución Mexicana. Revista Artes de México, Frente Nacional de Artes Plásticas, No. 1, Oct-Nov., 1953. p.p. 47-49.

- Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. México, SEP., 1926
- MOYSEN, XAVIER. El Doctor Atl y los Antecedentes de la Pintura Mural Contemporánea. En Monumentos Históricos, México, SEP-INAH, 1980. Bol. No. 4. p. p. 71-88.
- O'CONOR, DANIEL. Introducción a la Filosofía de la Educación. Buenos Aires, Paydos, 1971. 208 p.
- OROZCO, JOSE CLEMENTE. Autobiografía. México, Era, 1970. 127 p.
- PELLICER, CARLOS. Ojos Murales. Revista Artes de México, Frente Nacional de Artes Plásticas, Nos. 5-6, Dic. 1954.
- REYES PALMA, FRANCISCO. Historia Social de la Educación Artística, en México. Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación. México, INBA-SEP, 1981. 47 p. (Notas y documentos, 1).
- RIVERA, DIEGO. Arte y Política. México, Grijalbo, 1979. 460 p. (Teoría y Praxis, 50).
- RIVERA, DIEGO. Pesadilla de Guerra y Sueño de Paz, Fantasía Realista. Cuadernos Americanos, V. 65, p. 65.
- RIVERA, DIEGO. Pintura de Caballete y Dibujo. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1979. 209 p.
- RIVERA, DIEGO. Mi Arte, Mi Vida. México, Herrero, 1963. 238 p.
- ROBLES, MARTHA. Educación y Sociedad en la Historia de México. México, Siglo XXI, 1981. 262 p.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA. Una Década de Crítica de Arte. México, SEP, 1974. 184 p. (SEP-Setentas, 145).
- SAN CRISTOBAL-SEBASTIAN, ANTONIO. Filosofía de la Educación. Madrid, Rial, 1965. 422 p. (Biblioteca de Educación y Ciencias Sociales. Ser-Sistemática, 2).
- TIBOL, RAQUEL. Documentación Sobre el Arte Mexicano. México, F.C.E., 1974. 135 p. (Archivo del Fondo, 11).
- TIBOL, RAQUEL. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea. México, Ed. Hermes, 1975. 437 p.

TIBOL, RAQUEL. Textos de David Alfaro Siqueiros. México, F.C.E., 1974  
252 p. (Archivo del Fondo, 22-23)

VASCONCELOS, JOSE. El Desastre. Tercera Parte de Ulises Criollo. Méxi-  
co, Ed. Botas, 1938. 819 p.

WOLFE, BERTRAM. D. La Fabulosa Vida de Diego Rivera. México, Diana-  
SEP, 1986. 366 p.