



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*“David Alfaro Siqueiros y su pintura mural:
entre arte político y propaganda política”*

ENSAYO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
EN LA OPCIÓN DE COMUNICACIÓN POLÍTICA

PRESENTA

RODRÍGUEZ FERREGRINO ROCIO

ASESOR: MTRO. PÉREZ RIVAS DIEGO ALFREDO

MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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

Introducción.....	3
I. Antecedentes históricos: El mundo en que vivió David Alfaro Siqueiros.....	10
a) 1900-1920.....	12
b) 1920-1940.....	19
c) 1940-1960.....	24
d) 1960-1970.....	28
II. Arte: estético y político.....	30
III. Arte político y propaganda política.....	41
IV. Siqueiros: vida y obra.....	47
a) Juventud: con traje militar y un poco de carboncillo.....	47
b) Madurez: un artista multifacético.....	54
c) Vejez: conjugación entre pintura y escultura.....	63
V. Siqueiros y la pintura revolucionaria: una visión de su ideología en el muralismo mexicano.....	69
a) José Clemente Orozco y Diego Rivera: diferencia de ideologías.....	79
VI. Análisis de tres obras artísticas monumentales.....	84
a) Los elementos.....	84
b) Retrato actual de nuestro México.....	89
c) La nueva democracia.....	94
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	104
Anexos.....	107

INTRODUCCIÓN

El hombre puede ser concebido como ser racional, creador de lenguajes y símbolos, como un ente que se haya comprometido con el mundo exterior, y que tiene el deseo de transformar su realidad. Para lo mismo, ha desarrollado las capacidades de sus sentidos, es decir, con la finalidad de crear diversas formas de discurso para poder interactuar activamente con la realidad.

Una de estas formas de comunicación se manifiesta en la representación y creatividad artística, la cual no sólo sirve como medio para alcanzar la catarsis y excelencia individual, sino también como medio de comunicación, simbolización, educación y socialización de valores, técnicas, ideas, sensaciones, etc. Aquellos factores expresan en conjunto un universo simbólico de representación que emite un número determinado de mensajes constituidos por secuencias de elementos que son integrados a la cultura mediante recursos lingüísticos. Formando parte del concepto moderno de cultura política toda esa serie de información perdura a través del tiempo, mientras que constituye la opinión pública todo aquello que puede cambiar. De tal modo, el arte es uno de los elementos más importantes para entender cómo está configurada esa cultura política así como las reflexiones que la hacen cambiar.

Cabe señalar, que esta representación artística en las sociedades modernas tiende a reducir y disociar el concepto de arte exclusivamente a un objeto de consumo, lo cual trae como consecuencia la pérdida de su esencia estética y simbólica representante de una fuente de conocimiento que forma parte del quehacer humanístico del hombre.

La preocupación de este fenómeno radica en la poca percepción y significación que se le adjudica al arte. Aquella depende de la originalidad del mensaje que se encuentra expresado en la obra de arte y de su grado excelso de complejidad para ser comprendida, descifrada e interpretada.

No solamente se ve a las manifestaciones artísticas, en este ensayo, como estudio de los sentimientos; también son percibidas desde su dimensión política, a partir del contexto histórico que las ve nacer y desarrollarse, partiendo de sus pretensiones estéticas y comunicacionales. La obra de arte se transforma así en un continuo jugueteo entre una concepción del mundo subjetivo y una realidad contextual objetiva que le inspira.

Al ser el arte una parte esencial dentro de la cultura política y de la opinión pública es importante señalar cómo es que se va desarrollando dentro del ámbito de la comunicación política.

“La comunicación política es un intercambio de información entre los gobernantes y los gobernados, a través de canales de transmisión estructurados o informales”¹.

“La comunicación implica poner algo en común... La comunicación política busca satisfacer lo esencial las exigencias del sistema político, que son, a saber, sobrevivir, adaptarse, alcanzar sus objetivos, no desnaturalizarse; es decir, responder a una necesidad precisa: asegurar el acuerdo entre los gobernantes y gobernados”².

La comunicación política sería aquella área de estudio que estaría encargada de analizar los intercambios de información entre gobernantes y gobernados. Esos distintos modos de comunicación estarían dados por diferentes vías. De abajo hacia arriba, mediante las contiendas electorales y mediante la puesta en marcha de la maquinaria para el juego democrático. De arriba hacia abajo, en cambio, se tendrían diferentes modos a través de los medios masivos de comunicación, mediante la creación de sistemas educativos o culturales, etc. Entre todas las posibilidades de manifestación de la cultura política uno de los escenarios más importantes es el arte.

¹ Jean Marie Cotteret, *La comunicación política. Gobernantes y gobernados*, Argentina, El Ateneo, 1977, p. 12

² *Ibid.* p. 13

Para Rawls: “La cultura política (pública) puede adoptar dos vertientes de pensamiento en un nivel muy profundo. Ciertamente, esto debe ser así en lo que respecta a una controversia tan prolongada como la que concierne a la interpretación más apropiada de la libertad y de la igualdad...Esta idea dice que la cultura política es el fondo compartido de ideas básicas y principios implícitamente reconocidos”.³

De tal modo, la cultura política vendría a constituir todo este cúmulo de ideas mediante las cuales se entienden la libertad y la igualdad. Sobre la base de un fondo común compartido por los ciudadanos, el lugar de debate de esas ideas se dará en el derecho, en la política, en la economía y en la estética, entre otras más. La comunicación política encontraría su arena de cultivo más natural en el juego democrático que hace posible la sociedad civil. En este esquema, es importante notar que la sociedad civil se encuentra ubicada entre las autoridades estatales y el ciudadano, es su medio de comunicación. Los artistas son concebidos entonces como creadores de un discurso de crítica o apología política, discurso puesto en marcha desde la sociedad civil.

La comunicación política se distingue de otro tipo de comunicación en el hecho de que ésta pone atención única y exclusivamente en la relación entre distintos objetos políticos. Por lo mismo se ha dicho: “La cultura política de una nación consiste en la particular distribución entre sus miembros de las pautas de orientación hacia los objetos políticos”.⁴ Por otra parte, podemos decir que los objetos políticos son, a grandes rasgos, los siguientes:

1. Roles o estructuras específicas (cuerpos legislativos, ejecutivos o burocráticos),
2. Titulares de dichos roles (monarcas, legisladores y funcionarios),
3. Principios de gobierno, decisiones o imposiciones públicas y específicas.

³ John Rawls, *Liberalismo político*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 33-34.

⁴ *Ibid*, p.180.

En la obra de un artista como Siqueiros se puede ver el juego de ideas entre libertad e igualdad, de la misma manera que se puede identificar una constante remisión a objetos políticos. Su obra forma parte del quehacer de la cultura y la comunicación política porque forma parte de la historia que escribe la sociedad civil respecto a sus ideas más valiosas. Su obra permitió generar tres tipos de orientaciones que siempre han sido consideradas como importantes en la conformación de la cultura política:

1. Orientación cognitiva: conocimientos y creencias acerca del sistema político, de sus papeles y de los recurrentes de dichos papeles en sus aspectos políticos (inputs) y administrativos (outputs),
2. Orientación afectiva: se refiere a los sentimientos acerca del sistema político, sus funciones, personal y logros, y
3. Orientación evaluativa: son los juicios y opiniones sobre objetos políticos que involucran típicamente la combinación de criterios de valor con la información y los sentimientos.

Entonces la dimensión política del arte, el arte político, constituye una parte medular de la conciencia crítica de las sociedades políticas y de la humanidad entera. Aquella dimensión presupone la existencia de una fuerza volitiva que emerge como fuerza motora del trabajo artístico y que es expresada para alabar o repudiar al conglomerado de lo social y a la realidad en la que interactúa. De tal forma, permite llevar a cabo el diálogo de la obra de arte con la realidad socio-política en la que se inspira.

La concepción de arte político muchas veces puede ser confundida con propaganda política. Sin embargo, ambos términos tienen finalidades distintas, pues explican dos modos diferentes del quehacer político. La función comunicacional en ambos es primordial, pero el primero de ellos trata de mostrarnos mayor validez comunicativa en los mensajes que expresa, pues se remite a ideas trascendentales o universales, no a preferencias contingentes o particulares. Mientras tanto, la propaganda política se basa en una forma de comunicación sencilla y directa que no exalta las cuestiones estéticas.

Contrariamente, el arte político hace uso de la estética y de la conjunción de forma y contenido para tratar de conmover al espectador, sugiriendo la puesta en movimiento de la reflexión social.

A pesar de las diferencias que existen entre estos modos de comunicación existe una delgada línea en la conjugación de ambos. Ésta la podemos ver reflejada en el movimiento artístico de inicios del siglo XX y en específico en la obra mural de David Alfaro Siqueiros. Este artista es reconocido por la conjugación de su militancia política y su gran trabajo artístico, alcanzando los mejores resultados en experimentación plástica con la finalidad de transformar su realidad y buscar otros espacios de diálogo y retroalimentación. El trabajo de Siqueiros tiene una gran importancia para la comunicación entre gobernantes y gobernados, siendo una fuerza surgida de la sociedad civil.

Su obra es fiel reflejo de arte político, porque está cargada de significaciones ideológicas concebidas en esta delgada línea que distingue a la propaganda del arte político. Esta confusión se hace más patente en su constante rebelión contra la opresión y la defensa de las luchas populares. Lucha plasmada en un arte monumental que refleja la gran fuerza dramática respecto a la vida social y política de la posguerra. Los valores que crítica Siqueiros así como el código de interpretación que propone pueden ser comunicados por medio de la emoción plástica, la cual, a su vez, puede ser aplaudida, censurada o institucionalizada.

En el primer apartado del presente ensayo se estudiará la conformación histórica de los movimientos artísticos en nuestro país de finales del siglo XIX a finales del siglo XX, periodo en el que vivió Siqueiros. Cabe señalar que en dicho proceso de análisis se entremezclan los acontecimientos políticos–económicos–sociales de mayor importancia en México.

Así se repasa el final del siglo XIX y principios del XX partiendo de la última reelección de Porfirio Díaz y la búsqueda de un país erigido a imagen y semejanza de las naciones europeas. En tanto que la Academia de San Carlos,

basada en el método de enseñanza del Clasicismo, comienza a descubrir un nuevo concepto de arte mexicano, dejando a un lado las tendencias extranjeras. Se estudia el desarrollo de los paradigmas artísticos durante la revolución mexicana y los diferentes cambios suscitados en el periodo revolucionario. Finalmente se repasa la situación de los movimientos artísticos durante el periodo de desarrollo estabilizador que va de 1940 a 1970. Para ese entonces la visión de un arte nacionalista es rechazada y se busca una transición en la plástica Mexicana, surgiendo nuevos movimientos que hacen de las artes plásticas una revaloración de expresiones.

El segundo apartado es la columna vertebral de este trabajo a nivel teórico, ya que ahí se expone y explica la diferencia entre arte político y arte estético, tomando en consideración las concepciones de distintos filósofos y estudiosos de la estética. A grandes rasgos, propongo una serie de lineamientos para distinguir al arte político de la propaganda política desde el punto de vista de su funcionalidad y sus recursos.

Posteriormente, se realiza una descripción de la vida y obra de David Alfaro Siqueiros, distinguiendo tres periodos: juventud, madurez y vejez. En tales escenarios se estudiará y distinguirá su perfeccionamiento e innovación en el ámbito artístico, su desarrollo intelectual, en donde se conjuga su carácter crítico y su fuerte convicción social. Así mismo, se resalta su pasión por los movimientos políticos y sindicales. Toda esta trayectoria nos indica una razón de ser de cada una de sus obras.

Después, se realiza un estudio referente a su ideología, en relación con los acontecimientos que surgen en el país y en el extranjero. Resaltando en tal exposición su participación política en dichos sucesos y la concepción de su tiempo transportada e interpretada en su obra artística. Igualmente, se hará un breve repaso del lugar que ocupó Siqueiros respecto a los otros dos grandes muralistas mexicanos: Clemente Orozco y Diego Rivera.

En el último apartado, de acuerdo con todo el material aportado, se realizará el análisis de tres obras de Siqueiros, para explicar la forma en la que

su labor artística fue madurando hasta situarse en un activismo político que hace uso de recursos estéticos y propagandísticos simultáneamente. Cabe señalar que dicho análisis no se llevará a cabo de modo exhaustivo, sino que únicamente servirá de apoyo para argumentar nuestras concepciones respecto al análisis de arte político y propaganda política.

Esta última etapa nos ayudará a explicar por qué la obra artística de Siqueiros se encuentra entre la propaganda política y el arte político.

I. ANTECEDENTES HISTORICOS: EL MUNDO EN QUE VIVIÓ DAVID ALFARO SIQUEIROS.

A finales del siglo XIX y principios del XX México se encontraba inmerso en la cuarta reelección del presidente Porfirio Díaz (1896-1900). Tal hombre dirigió al país bajo la idea de progreso a partir de nociones propias de la burguesía europea. Por ello, los intelectuales se rigieron por la filosofía positivista y los poetas y pintores eran influenciados por los artistas franceses. México era entonces un país que buscaba su desarrollo a partir del modelo francés.

En ese mismo periodo, la sociedad se encontraba en crisis y eso se veía reflejado en la organización de grupos de lucha campesina y obrera contra el maltrato, la miseria y la burla. Por ejemplo: “en Río Blanco los obreros de la fábrica de tejidos protestaban porque bajo amenaza de multa se les prohibía llevar bufanda y leer periódicos, y debían dos veces a la semana extender sus jornadas hasta la medianoche”.⁵ La opresión campesina mezclada con la tiranía gubernamental fracturaba a la sociedad desde sus cimientos.

En San Luis Potosí se crea, al propio tiempo, el Círculo Liberal. En sus inicios dirigido por Ponciano Arraiga, quien declara abiertamente que la Política de Díaz había olvidado todos los preceptos construidos en la Reforma y que era necesario un giro en el gobierno. La oposición empezaba a mostrarse explícitamente.

Un año más tarde de la reelección, en 1897, se inicia el concurso para la construcción del Palacio Legislativo y el manicomio de la Castañeda. El primero bajo la dirección del **arquitecto** francés Emile Bernard. Dicho proyecto nunca fue terminado en su totalidad a falta de recursos y por causa de las luchas revolucionarias. Sin embargo, la estructura de la cúpula fue rescatada por el arquitecto mexicano Carlos Obregón Santacilia para erigir un monumento que conmemora el movimiento que derrocó a Díaz y, así, convertirlo posteriormente en el *Monumento a la Revolución*.

⁵ Raquel Tibol, *Siqueiros, vida y obra*, México, Colección metropolitana, 1974 p.16

El segundo fue un claro ejemplo del proceso de modernización que se pretendía alcanzar. Dicho edificio fue erigido e ideado por el ingeniero Porfirio Díaz hijo. Desde la política hasta el arte, la familia Díaz pretendía erigir un país a imagen y semejanza de las naciones europeas.

Mientras tanto, “el arte se encontraba concentrado en las aulas de la Academia de San Carlos, iniciando un arte propiamente mexicano de tendencia académica y romántica basada en el Clasicismo; también se empieza a dejar a un lado las tendencias extranjeras y se comienza a descubrir un nuevo concepto de arte basado en la autenticidad de la vida mexicana”⁶.

La Academia de San Carlos recibía en sus aulas al pintor Diego Rivera a la edad de diez años. Así mismo, José Clemente Orozco, dejaba las clases nocturnas de dibujo para ingresar a la Escuela de Agricultura de San Jacinto.

Una de las formas artísticas más representativas, en este periodo, fue el paisajismo, ejercido principalmente por José María Velasco, quien en la plenitud de su edad acababa de pintar tres de sus más extraordinarios visiones del Valle de México.

Otro de los representantes de la época que innovó la pintura mexicana en cuanto a técnica y expresión fue Gerardo Murillo (Dr. Atl) quien a la edad de veinticinco años partía rumbo a Europa gracias a una beca extendida por parte del Gobierno mexicano. Con este hombre comenzaría la migración de una ola de artistas al viejo continente en busca de nuevas técnicas y nuevos motivos para sus composiciones.

Nace entonces el denominado *modernismo literario* representado en la publicación de *Prosas Profanas* de Rubén Darío. En México, se publica la *Revista Moderna* (1897-1911), fundada por Jesús Valenzuela, importante órgano de difusión cultural de tendencia modernista. Tal revista “acogió

⁶ Silvia Sigal y Moiseev, *Historia de la cultura y del arte*, México, Alhambra, 1993, p. 217

igualmente variadas y hondas reflexiones sobre la perplejidad ante las nuevas y más acuciantes preguntas que la ciencia contemporánea venía a plantearle a la mente humana y el descontento con la fragilidad de las certezas que el positivismo prometiera”.⁷ En este proyecto participa como ilustrador uno de los exponentes del arte moderno con esencia romántica, Julio Ruelas, quien refleja en su trabajo, la angustia, ideas y sentimientos respecto a la vida.

Otros representantes sobresalientes del arte fueron Saturnino Herrán, Joaquín Clausell, Hermegildo Bustos en pintura; y José Guadalupe Posadas, en grabado, entre otros.

a) 1900-1920

Aún bajo el régimen Porfirista, la década comprendida de 1900 a 1910 comenzó con la introducción de flamantes tecnologías al país: la inauguración del canal de desagüe en la Ciudad de México, la instalación de líneas de telégrafo, la creación de más de 10,000 oficinas de correo a lo largo de la Republica, así como la realización de un nuevo censo de población. Todos estos hechos hicieron olvidar, en cierta medida, los percances políticos que a la par se estaban generando.

A nivel social se generaban múltiples movimientos y rebeliones indígenas en contra de las condiciones laborales y la ausencia de ayuda por parte del gobierno. Para evitar dichas rebeliones es creada la Subsecretaría de Instrucción Pública (1901) cuya misión era mejorar las condiciones morales e intelectuales del pueblo. A la postre, las medidas adoptadas desde los órganos gubernamentales no fueron suficientes para revertir la tendencia respecto a un cambio radical.

El ambiente artístico durante esta etapa no solamente quería reflejar la vida pública de México. También existía un grupo de artistas que se preocupaban

⁷ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920*, México, CONACULTA, INBA e IIE-UNAM, 2004, p.32

por una pintura de tendencia modernista abierta al mundo. Dicha tendencia adquirió cada vez más fuerza entre los artistas mexicanos, como lo muestra la contratación del artista catalán Antonio Fabrés para colaborar en los proyectos de la Academia de San Carlos.

En 1903, Porfirio Díaz designa como director de la Academia de San Carlos al arquitecto Antonio Rivas Mercado, “*quién instaura en la institución el método del dibujo Pillet, basado en la copia de figuras geométricas*”.⁸ Él participó en la realización de la construcción de la columna en conmemoración de la Independencia de México. No obstante el diseño original era de los arquitectos norteamericanos Cluss y Shultz.

A su regreso de Europa en 1902, Gerardo Murillo (Doctor Atl), aportó a los pintores mexicanos la experiencia que tuvo con la corriente del Renacimiento italiano, la pintura monumental y el postimpresionismo. Impulsó, a través de la revista *Savia Moderna*, a aquellos artistas que no gozaban de merecido reconocimiento para exponer sus obras. El Dr. Atl se constituía entonces en precursor y mentor de un grupo de jóvenes promesas.

Para 1907 Diego Rivera presenta su primera exposición, con la cual gana una beca por parte del Gobierno del Estado de Veracruz, Sr. Teodoro Dehesa, gracias a ésta viaja a España y logra ingresar a la Academia Madrileña, iniciándose así en el realismo español.

Por otro lado, los hermanos Magon, Enrique y Ricardo, se veían obligados a exiliarse en Estados Unidos, debido a sus ideas políticas, anti porfiristas y al gran avance en materia obrera, debido a la creación del Partido Liberal Mexicano (PLM), que impulsaría a los obreros de la industria minera de Cananea (1906) y la industria textil de Rio Blanco (1907) a huelga.

En 1909 se funda el Ateneo de la Juventud, a cargo de un grupo de intelectuales: Antonio Caso, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso

⁸ Laura González Matute, “Pintura durante la Revolución” en *Antología arte mexicano del siglo XX*, México, Asociación Mexicana de Críticos de Arte, 2002, p. 41

Reyes, y Pero Henríquez Ureña. “En sus actividades y conferencias critican la doctrina positivista que es la mentalidad dominante, así como al exacerbado gusto artístico afrancesado de la elite porfiriana”.⁹

1910 es el año en que irrumpe el estallido de la revolución mexicana y pone de manifiesto el comienzo de un nuevo siglo. Una nueva perspectiva para mejorar tanto en condiciones políticas, sociales, económicas y artísticas.

Poco antes del inicio de la revolución, el gobierno preparaba los festejos del Centenario de la Independencia, en donde se decidió que como homenaje pictórico debía de presentarse una exposición de artistas españoles. Ante tal contradicción irónica se puso de manifiesto el descontento de los estudiantes de la Academia de San Carlos, quienes protestaron ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigida entonces por Justo Sierra, argumentando el por qué a los artistas mexicanos no se les ofreció un espacio, cuando lo que se celebraba era la Independencia de México.¹⁰

El doctor Atl, en calidad de líder de los artistas mexicanos realizó algunas gestiones y como resultado de éstas se les favoreció con tres mil pesos para que realizaran una exposición colectiva. La exposición tuvo gran éxito. Entre los expositores se encontraron Saturnino Herrera, Germán Gedovius, Jorge Enciso, Francisco Romano Guillermin, José Clemente Orozco, Gonzalo Argüelles Bringas, Joaquín Clausell y el Propio Gerardo Murillo. Al respecto Laura González señala:

“Después del éxito de la exposición, los artistas antes mencionados organizan una sociedad con el nombre de Centro Artístico, cuyo objetivo era conseguir muros en los edificios públicos. Se pidió a la Secretaría de Instrucción Pública el anfiteatro de la Preparatoria.”¹¹

⁹ Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004, p.414

¹⁰ Para mayor información, consultar Othón, Quiroz José “La exposición de 1910 y la huelga de 1911 en La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?” en *Revista electrónica Tiempo y Escritura*, núm. 11, México, Universidad Autónoma de México, Diciembre de 2006.

¹¹ Laura González Matute, *op. cit.*, p. 42

A la par de dicho movimiento artístico, Francisco I. Madero se ponía al frente del movimiento en contra de la dictadura de Díaz, quien ese mismo año presentó su candidatura para una nueva reelección, promulgando el **Plan de San Luis** en donde declara nula esa elección y no acepta al presidente. En noviembre de ese año hace su entrada triunfal a la Ciudad de México.

Al haber derrocado al gobierno de Díaz se firma el Tratado de Paz en Ciudad Juárez, en el que se determinaba que León de la Barra ocuparía la presidencia interina para convocar a elecciones.

Francisco I. Madero reforma el Partido Liberal convirtiéndolo en Partido Constitucional Progresista, en el cual funge como presidente y José Ma. Pino Suarez como vicepresidente. Ya electo como presidente a comienzo de su mandato se ven reflejadas las diferencias que tuvo con Emiliano Zapata y Pascual Orozco quienes se sublevaron contra su gobierno.

La Revolución también resonó en las aulas de la Academia, alimentando el anhelo por nuevas direcciones en lo estético. Es por ello que en 1911 la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Antonio Rivas Mercado, vivía momentos de desacuerdo respecto a los métodos de enseñanza, sobre todo en la clase de anatomía impartida por el profesor Daniel Vergara Lope, quien utilizaba el método de dibujo Pillet, el cual no era plenamente aceptado por los alumnos.

La consecuencia de dicho malestar estalló en una huelga el 28 de julio de 1911. Los huelguistas, después de entrevistarse con el presidente Francisco León de la Barra, instalaron talleres en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, “donde con el apoyo del director José A. Bonilla y del profesor de escultura Juan de Dios Fernández, se dedicaron a presentar una exposición, seguros de la justedad de su lucha. En agosto los estudiantes enviaron un memorial al secretario de instrucción pública, Vázquez Gómez que demuestra no sólo un

gran anhelo de superación sino también una clara conciencia del papel del arte en una sociedad en proceso de cambio”.¹²

Después de varios meses estando en huelga, se realiza un intento de conciliación. El Subsecretario de Instrucción Pública, José López Portillo y Rojas a finales de 1911, autorizó al pintor Alfredo Ramos Martínez, para crear y dirigir una nueva Escuela Nacional de Pintura y Escultura. Es aquí cuando comenzó la rivalidad entre ambas instituciones, y Rivas Mercado, aún como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, desconoce la legitimidad de dicha institución.

A principios de 1912 llega a su fin el conflicto de la Academia, cuando el arquitecto Rivas Mercado presentó su renuncia y fue designado como director Jesús Galindo y Villa, quien nombra como director de la Academia de San Carlos a Alfredo Ramos Martínez.

En 1913 el general Bernardo Reyes, uno de los hombres más cercanos y fieles a Porfirio Díaz, comenzó una revuelta en contra de Madero, en la cual resultó herido Lauro Villar militar mexicano encargado de la defensa de Palacio Nacional durante la Decena Trágica. Fue sustituido Villar por Victoriano Huerta, quien se une a la rebelión en contra de Madero y libra un golpe de estado. Madero y Pino Suarez son entonces encarcelados y asesinados. Después de la muerte de Madero, Victoriano Huerta presenta su plan de gobierno y es reconocido como presidente.

En ese año se funda junto al Canal de Santa Anita, la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, denominada bajo el nombre de Barbizon, Dicha institución desarrolló una tendencia modernista y mexicanista que se venía formando desde tiempo atrás. Esta nueva visión, en donde se representaba el medio y las costumbres de la sociedad mexicana, es influenciada por la pintura impresionista.

¹² Raquel Tibol, *op. cit.*, p 27

A su vez, al norte del país, en el Estado de Coahuila, se realizaba el **Plan de Guadalupe**, que declaraba ilegítimo el gobierno de Huerta y cuya finalidad era restablecer la legitimidad a partir de leyes y decretos. Las fuerzas constitucionalista al mando de Carranza se unen con la División del Norte liderada por Francisco Villa, en el **Pacto de Torreón** y es destituido de la presidencia Victoriano Huerta.

“El entusiasmo de la victoria contra el enemigo común encamina a las principales facciones que enfrentaron al usurpador; villistas, zapatistas y carrancistas, a celebrar la Convención de Aguascalientes, donde se proponen establecer nuevos pactos políticos para organizar las acciones de gobierno. Los carrancistas abandonan la convención, ante lo que villistas y zapatistas nombran al civil Eulalio Gutiérrez presidente provisional”.¹³

En ese mismo año en Austria era asesinado el archiduque Francis Ferdinand junto con su esposa, lo cual ocasionaría un mes después el inicio de la Primera Guerra Mundial; en la cual el gobierno de Alemania ofreció una alianza contra el gobierno de los Estados Unidos. Dicha oferta no es aceptada y México no se inmiscuye en esta guerra.

En el aspecto artístico, se generaba un cambio en la dirección de la Escuela de Santa Anita, Alfredo Ramos Martínez deja la dirección de ésta y su sucesor es Gerardo Murillo, quien realiza un nuevo programa de estudios con el fin de integrar la política dentro de la Academia.

Cabe señalar que en esta etapa Gerardo Murillo se incorpora a la corriente constitucionalista que apoyaba a una facción política. Creando un periódico que se llamó *La Vanguardia*, y como partidarios del presidente Carranza, participaban en esa publicación hombres como Miguel Ángel Fernández, y Francisco Román como dibujantes y como caricaturistas José Clemente Orozco.

¹³ Irene Herner, *op. cit.*, pp. 420-421.

Para 1915 Venustiano Carranza firma el ***Pacto de la Casa del Obrero*** Mundial, en donde la COM se comprometía a acelerar el triunfo en la revolución mandando a los grupos de trabajadores, reconocidos como batallones rojos, para extender su presencia ideológica en varias entidades de la República.

“Venustiano Carranza en ese año ordenó transformar el Fuerte de San Juan de Ulúa en museo y los mismos redactores de *La Vanguardia* recibieron el encargo de realizar grandes pinturas alusivas a los principales acontecimientos ocurridos en esta fortaleza.”¹⁴

El siguiente año fue reconocido por el levantamiento de obreros, provocado por las carencias sufridas. Para ese entonces Carranza decreta pena de muerte a huelguistas en entidades del sector público.

A la par de dichos hechos, el pintor Diego Rivera se encuentra en París, donde trabaja intensamente y encuentra cierta simpatía en la pintura francesa de Renoir, Cezanne y Gauguin.

Para 1917, siendo presidente Venustiano Carranza, el país queda constituido como republica democrática y federal bajo la Nueva *Constitución de México* (1917).

En ese mismo año, José Clemente Orozco viaja a Estados Unidos y en la aduana de Texas Laredo le decomisan y destruyen varias decenas de obras de la serie *La casa del llanto*, por ser consideradas como peligrosas a la moral y costumbres norteamericanas.

Mientras que en Jalisco, al propio tiempo, un grupo de artistas, José Guadalupe Zuno, Xavier Guerrero, Jorge Stahl, entre otros, conforman el Centro Bohemio se suman a las vibrantes polémicas sobre la forma y función

¹⁴ Laura González Matute, *op. cit.*, p. 49

del arte. Hablan de servir a la Revolución, de penetrar en la idiosincrasia de este pueblo desvalido y de las inexploradas y majestuosas culturas antiguas.

Los últimos dos años de la década de 1910-1920, reflejan un nuevo cambio en la situación del país. El primero es reconocido por la celebración de convenciones de asociaciones y sindicatos obreros, en donde se funda la CROM (Confederación Nacional Obrera Mexicana) dirigida por Luis N Morones. Y el segundo es el lanzamiento de la candidatura de Obregón a la presidencia de México, así como la fundación del Partido Comunista Mexicano.

Mientras la lucha revolucionaria continuaba, algunos pintores en su obra proyectaban la necesidad de plasmar la temática nacional.

b) 1920-1940

Una vez terminado el periodo militar revolucionario, un nuevo Estado se estaba construyendo, el cual respondía al interés de todos los sectores, considerando la justicia social como eje para consolidar la lucha armada.

En este periodo, México atraviesa tres momentos culminantes. El primero se refiere al periodo presidencial de Álvaro Obregón, tras el asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcaltongo, Veracruz. Él intenta mantener cierta estabilidad en el país, a pesar de que en el aspecto económico se habían visto quebrantadas las actividades mineras y agrícolas, no así la petrolera que cobrara auge al colocar a México como tercer productor mundial del hidrocarburo en un futuro. Así mismo, Adolfo de la Huerta, en su calidad de Secretario de Hacienda, trataba de negociar con los banqueros estadounidenses la deuda exterior mexicana. Dichas conferencias finalizan en el denominado "Tratado de Bucarelli".

El segundo suceso es el periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y la guerra cristera. Periodo sumamente polémico por las diferencias entre Iglesia y Estado. Calles proseguía con las obras de

infraestructura considerando dos aspectos fundamentales: la ampliación de la red carreta y la construcción de presas y distritos de riego para el fomento de la agricultura. Otro punto importante fue la fundación del Banco de México.

En 1926 se convoca a elecciones y uno de los candidatos fue Obregón,. Nuevamente es electo presidente, pero al poco tiempo es asesinado en el restaurant La Bombilla en 1928.

El último suceso histórico dentro de este periodo, es el reconocido como **Maximato**¹⁵ (1928-1934) el cual da inicio con la presidencia interina del Lic. Emilio Portes Gil.

Se hace público en 1929 el Manifiesto que anuncia la creación del Comité Organizador del Partido Nacional Revolucionario, en concordancia con las tesis callistas en el sentido de que en México había terminado la era de los caudillos y debería iniciarse la de las instituciones. Otro suceso importante de este año es el crack financiero que se genera en Estados Unidos.

En el terreno artístico y educativo se lograron grandes avances: se funda el departamento de Bellas Artes, la Universidad Nacional de México recibe su autonomía (1929) y la creación de la Secretaría de Educación Pública (1921), dirigida por José Vasconcelos, benefició con campañas de alfabetización, la dotación de bibliotecas y el envío de misiones educativas a lugares apartados.

Vasconcelos quiso fundamentar la enseñanza sobre la tradición. Para él “la tradición los llevaría a descubrir una tradición universal en la cual la mexicana se insertaba y prolongaba. Para esto había que volver también a la unidad hispanoamericana y disolver las oposiciones raciales”¹⁶

La implementación de los nuevos programas de educación y política cultural en ese momento eran apoyados por varios artistas. Es por ello que

¹⁵ El termino Maximato hace referencia a ese periodo de tiempo comprendido de 1928-1934 en el cual Calles fungía como caudillo “ Jefe Máximo de la Revolución Mexicana” y era el quien dirigía todos los proceso políticos en lugar del presidente en turno, el congreso, las cortes o el partido oficial.

¹⁶ Silvia Sigal y Moiseev, *op. cit.*, p. 220

José Vasconcelos y el director de la Escuela Nacional Preparatoria, Vicente Lombardo Toledano en 1922, invitan a una serie de pintores (Rivera, Charlot, Alva de la Canal, Revueltas, Leal, Cahero, Guerrero, Orozco, Amero y Siqueiros) para decorar anfiteatros, zaguanes, rellanos y patios del antiguo Colegio de San Ildefonso, en ese entonces Escuela Nacional Preparatoria, con la finalidad de reconstruir a la sociedad después de una revolución a través de obras artísticas que pudieran transmitir educación y cultura.

Es en ese momento cuando nace el movimiento muralista, que logra concretar las inquietudes que fueron madurando durante el proceso revolucionario. Sin embargo, el muralismo en la etapa presidencial de Calles se veía de la siguiente manera:

“Lo que quedó claro entonces fue que la pintura mural, al depender de la tutela del estado, estaba condicionada a los vaivenes de la situación política y a los programas culturales de los sucesivos gobiernos. También se hicieron evidentes las contradicciones implícitas en la subvención de un arte revolucionario sustentado en una ideología marxista, por parte de un estado de estructura económica capitalista el cual, sin embargo usaba esta forma de expresión artística como su mejor propaganda”.¹⁷

Durante el proceso de decoración del antiguo Colegio de San Ildefonso los pintores se dan cuenta de que los muros de la preparatoria se encontraban repletos de misticismo clasicista y eso no era lo más adecuado para capacitar al pueblo e impulsarlo a la acción. Así es que los pintores decidieron agruparse y crear el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1923), el cual fue considerado como un frente de lucha política. “Ellos declaraban que el objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas, tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo. Proclamaban que los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un

¹⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “Políticas culturales en el régimen de Plutarco Elías Calles y en el Maximato” en *Arte y Coerción primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 1992, p.197

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”¹⁸.

Para ese entonces Diego Rivera realizó murales en la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (1926-1927). En 1927 éste parte hacia Rusia y dos años después a su regreso es nombrado director de la Academia. Mientras que Orozco a finales de este periodo, se encontraba presentando exposiciones en Nueva York, Galería Marie Sterne, y en París expone una serie de dibujos en la Galería ferme la Nuit en 1929.

Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), asume la presidencia de la Republica, aun perteneciente al periodo político denominado Maximato, debido a que la figura principal era Calles, quien subordinaba al presidente en turno, tomando decisiones y orientando el rumbo de los acontecimientos.

Durante la Presidencia de Ortiz Rubio, México se encontraba en los momentos más críticos en términos económicos, por los efectos de la depresión económica originada en la crisis financiera de 1929. La recuperación económica ocurriría hasta 1933. Así mismo, se promulga la Ley Federal del Trabajo, la ley orgánica que reglamentaría y desarrollaría el Artículo 123¹⁹ constitucional. Por lo que a las artes corresponde en este periodo, se retorna a lo prehispánico con Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, quienes solicitaban a los pintores temas del pasado.

Después de la renuncia de Ortiz Rubio es designado como presidente Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) y al finalizar su gobierno se pone fin al **Maximato**. Este periodo que comprende dos años fue reconocido por la reincorporación del precepto de *no reelección* en el artículo 83; se fundó el

¹⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 56

¹⁹ La reforma realizada al Artículo 123 constitucional hace referencia a la fijación del tipo de Salario Mínimo y de la participación en las utilidades a que se refiere la fracción VI. Se hará por comisiones especiales que se formarán en cada Municipio, subordinada a la Junta Central de Conciliación y Arbitraje que se establecerá en cada Estado. En efecto de esas Comisiones, el Salario Mínimo será fijado por la Junta Central de Conciliación y Arbitraje respectivamente.

Fondo de Cultura Económica (1934) a cargo de Daniel Cosío Villegas, y se crea el Departamento Agrario y la construcción de PETROMEX.

Mientras que, al propio tiempo, en lo artístico se crea La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR 1934) cuya finalidad era impulsar la lucha de clases por medio de la más rigurosa y amplia campaña intelectual a favor de las grandes masa obreras y campesinas.

“Uno de los problemas más arduos que tuvieron los artistas e intelectuales de la LEAR fue tratar de conciliar su compromiso artístico; frecuentemente se debatían entre una disciplina militante que les obligaba a una aceptación casi acrítica de los modelos del realismo socialista y, por otro lado, la defensa de la libertad creadora más allá de las consignas. Hubo dos momentos en los que estas paradojas entre militancia y compromiso estético afectaron a los miembros de la LEAR: la polémica “estridentitas *versus* contemporáneos” y la otra, la de Luis Cardoza y Aragón, que criticó con justicia, aunque acerbamente, la exposición que la LEAR organizó en 1936.”²⁰

En 1937 el Taller de Gráfica Popular iniciaba actividades. Los participantes eran Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal y Pablo O'Higgins. Por una parte, ellos deseaban la continuidad de la sección plástica de la LEAR y, por otra tenían, el deseo de un espacio donde seguir con sus producciones.

Los miembros del Taller pertenecían, casi todos, al Partido Comunista, sumado esto a su actitud revolucionaria. Los temas que trabajaron en sus producciones reflejan fielmente una búsqueda de lo popular y una preocupación por los problemas sociales. “Su lema principal era “Ni con cárdenas ni con Calles”, en respuesta a los conflictos ocasionados por la pugna

²⁰ Eugenia, Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandor*: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, México, CONACULTA, 2002, p.50

entre cardenistas y callistas. Exigían, entre otras cosas, garantía de libertad de expresión y la reanudación de relaciones con la Unión Soviética”.²¹

En estos años se incrementa la demanda de la pintura de caballete por parte de coleccionistas y turistas, lo que ocasiona que en 1935 se abra la primera galería comercial en México, Galería de Arte Mexicano.

Con Lázaro Cárdenas en el poder, “se reabre el espacio para las actividades de socialistas y comunistas”²², se funda el Instituto Politécnico Nacional (IPN-1936). Se decreta la expropiación petrolera de 1938. Y en ese mismo año se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En 1939 termina la Guerra Española que inicio en 1936 con el triunfo de Franco y son recibidos en Veracruz cientos de exiliados españoles, entre ellos, una serie de artistas que marcarían influencia: Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz, Leonora Carrington, Remedios Varo, entre otros. “Sin embargo esto artistas estaban más enterados de lo que se hacía en la Europa y mas anuentes a acercase a ello que a la escuela mexicana, pero se encontraban lejos de cualquier vanguardia verdadera”²³.

c) 1940-1960

Al finalizar el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas y con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa, México inicia una nueva etapa de procesos tanto sociales, políticos, como un elevado crecimiento económico. Dicho crecimiento pretendía convertir al país de una nación basada en la agricultura y la exportación mineral a una nación asentada en la industria manufacturera y de servicios.

Los artistas españoles exiliados, presentaban su trabajo en diversos espacios, como es el caso de Paalen que, junto con el poeta peruano Cesar

²¹ Leonor Morales, “El Taller de Gráfica Popular y su vinculación con el Realismo Socialista” en *Arte y Coerción primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 1992, p.205.

²² Irene, Herner, *op. cit.*, p. 448

²³ Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y Rompimientos en el Arte Mexicano” en *Antología arte mexicano del siglo XX*, México, Asociación Mexicana de Críticos de Arte, 2002, p. 74

Moro e Inés Amor montan en la Galería de Arte Mexicano la exposición de Surrealismo, para la cual colaboró el famoso André Bretón.

“Este decenio estuvo influenciado por el Surrealismo y el arte fantástico, la perspectiva de la irracional y del romanticismo excéntrico se reflejo en mentalidades mexicanas como la pintura de Frida Kahlo, María Izquierdo, Manuel González Serrano, Enrique Guzmán, Nahúm B Zenil, Julio Galán y Rocío Maldonado, quienes practicaban la “sobrerrealidad” recurriendo a sus propias raíces mexicanas.”²⁴

El sucesor de Lázaro Cárdenas fue Ávila Camacho. En su gobierno procuró cumplir con una estabilización en el sistema social y político y conducir al país al desarrollo industrial. Así mismo puso énfasis en reglamentar las tareas respecto a la actividad de las organizaciones patronales. En el terreno social se realizó una exitosa campaña de alfabetización y se funda en 1943 el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

En ese momento uno de los máximos representantes del muralismo mexicano, Diego Rivera, iniciaba una nueva serie de murales en el Palacio Nacional, sobre la vida del México Prehispánico.

En el sexenio de Miguel Alemán Valdés, se da el surgimiento del llamado “México moderno”. Dicho mandatario continúa con el estímulo del crecimiento de la industria y de las ciudades; con el fomento de las comunicaciones al modernizar las carreteras y los aeropuertos, así como la estimulación de los grandes negocios. México experimenta los primeros avances tecnológicos aplicados a los medios de comunicación. Se crea la Comisión Nacional Cinematográfica en 1947 para fomentar las películas de alta calidad e interés nacional, y para finales de los 40’s se produce en el país una fuerte devaluación del peso.

²⁴ Edward J. Sullivan, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Madrid, Editorial Nerea, 1996, p 35

Respecto a lo artístico, en 1945, se promueve la creación del Taller de Ensayo de Materiales Plásticos y Pintura, dependiente del Instituto Politécnico Nacional. En dicho taller, dirigido por José Gutiérrez, se comenzaron a producir pinturas de resinas sintéticas para fines artísticos: vinílicas, acrílicos y silicones etílicos.

Para 1947, Diego Rivera comienza a pintar el mural titulado *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* en el comedor del Hotel el Prado. Mientras que en el Palacio de Bellas Artes se inaugura la exposición **retrospectiva** de Orozco, con más de 850 obras. El catálogo de dicha exposición presenta un texto escrito por Orozco titulado “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”. Ese mismo año, el Colegio Nacional presenta su quinta exposición de Orozco con la serie *los tétule.*, A finales de ese año el muralista inicia su trabajo en el Teatro al Aire Libre y la decoración del vestíbulo de la Escuela Nacional de Maestros. El 7 de septiembre de 1949, José Clemente Orozco muere en la Ciudad de México.

Así mismo, ese año el Museo Nacional de Artes Plásticas ubicado en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad, celebró la Exposición Nacional por los cincuenta años de labor artística de Diego Rivera.

En la década de 1950-1960 continúa el periodo de modernización en México y con ello el inicio de la construcción de Ciudad Universitaria, en donde se hace presente la participación de distintos pintores-muralistas para decorar sus muros. Entre ellos están Juan O’Gorman, quien decoro la Biblioteca Central; Siqueiros a quien se le asigno la Torre de Rectoría; Diego Rivera el Estadio Olímpico; Francisco Eppens y José Chávez Morado quienes realizaron murales en la plaza de ciencias. Dicho trabajo concluyó en 1954.

Un año más tarde se crea el Instituto Nacional Indigenista y el de la Juventud Mexicana. Se llevan a cabo importantes reformas sociales y económicas, con el fin de desarrollar el mercado interno y la industria, este último suceso es denominado “Milagro Mexicano”.

Al finalizar el sexenio de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines es electo presidente. Con él se realizó un severo control de gasto público, se apoyó la construcción de caminos, redes ferroviarias, presas, escuelas y hospitales. Creó el Programa de Bienestar Social Rural para mejorar las condiciones de vida de la población e impulsó el reparto agrario.

Al sucesor de Ruíz Cortines, Adolfo López Mateos le toco enfrentar una intensa agitación sindical que se manifestó en varias huelgas por parte de estudiantes y obreros. Unas de ellas fueron las huelgas ferroviarias del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la Republica Mexicana (STFRM). Dichas manifestaciones fueron detenidas por el aparato represor del gobierno.

Para ese entonces se fundó el Colegio de México 1957. Se creó La Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos en 1958, el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) en 1959 y una serie de conjuntos habitaciones dentro de la Ciudad de México. Así mismo, se hace presente la participación de la mujer en los comicios electorales.

“Este decenio fue testimonio de la crisis de la Escuela Mexicana de Pintura y del Muralismo, ya que fueron incapaces de renovarse, por lo que empezó a finalizar dicho periodo debido a la falta de innovación en sus contenidos, además de que la ideología de la nueva sociedad no correspondía al contexto que ellos manejaban.”²⁵

En ese momento, tres pintores serian los que se convertirían en los representantes del nuevo desarrollo del arte mexicano Rufino Tamayo, Pedro Coronel y Juan Soriano.

Para finales de los cincuenta y principios de los sesenta, un grupo de artistas conocido como Ruptura, se unen a varias exposiciones en las que el arte nacionalista era rechazado. Entre ellos se hizo patente la presencia de un

²⁵ Teresa Fabela Hierro, “ Los setenta: La Llamada Ruptura” en *Antología arte mexicano del siglo XX*, México, Asociación Mexicana de Críticos de Arte, 2002, p. 31

lenguaje de transición como el expresionismo, neocubismo y la abstracción. Algunos representantes de dicha generación son pintores como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría y José Luis Cuevas, entre otros.

También en este decenio se incremento de manera importante el surgimiento de galerías privadas y tuvo auge la comercialización del arte en galerías privadas. Tal es el caso de la Proteo (1954-1961), Havre (1954), Antonio Sousa (1956), entre otras.

El 24 de noviembre de 1957, a la edad de 71 años, muere Diego Rivera, a causa de un paro cardíaco en su estudio de San Ángel, en la Ciudad de México.

d) 1960-1970

Aun bajo el gobierno de Adolfo López Mateos, se lleva a cabo la nacionalización de la industria eléctrica en 1960. Un año más tarde se da la Revolución Cubana. El gobierno intenta no romper relación con Cuba y se mantiene firme frente a las presiones de Estados Unidos. Ese mismo año se organiza el Movimiento de Liberación Nacional que reagrupaba a representantes del socialismo en México.

En el ámbito artístico en 1962 se celebra la XIV Asamblea General de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y en 1964 se inaugura el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología.

Como sucesor a la presidencia fue electo Gustavo Díaz Ordaz quien continuó con el mismo modelo desarrollista y con la misma indiferencia a la desigualdad social en el ámbito nacional postergando el desarrollo que hasta el momento no había llegado a la mayoría de la población. No obstante, se tiene un crecimiento de la imagen del país a nivel mundial; se otorgan las sedes del Mundial de Fútbol y los juegos Olímpicos, para 1970 y 1968, respectivamente.

Díaz Ordaz, se enfrenta a distintos movimientos sociales como lo fue el de los médicos, en protesta por la explotación y las condiciones precarias de trabajo existente en 1965, la huelga en la Universidad en 1966 y el movimiento estudiantil de 1968 a los cuales se enfrentó con un régimen represivo.

El año de 1968 reflejó el profundo desencuentro entre la sociedad y el sistema político.

En esta mitad del Siglo XX son reconocidos los siguientes movimientos artísticos que buscan encontrar a los nuevos artistas mexicanos. Uno de ellos es la *Confrontación 66*, que tenía el propósito de mostrar las diferentes corrientes de pintura mexicana, para así mostrar que artistas eran los más significativos y el rumbo de la pintura en nuestro país. Entre los artistas invitados se encuentra Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Giromella, Vicente Rojo y Juan Soriano entre otros. Otro es la *Exposición Solar* (1968) organizada como programa de Artes Plásticas en el Festival Internacional de la XIX Olimpiada y tiene como objetivo observar el carácter de cada artista y su posición estética. Consecuente con estas ideas, se genera el *Salón Independiente* (1968-1970) con artistas ligados al movimiento estudiantil y reticente a aceptar el patrocinio gubernamental. Desde entonces los artistas consideraron el valor y la calidad de sus trabajos a nivel personal.

Esta serie de movimientos nos reflejan lo rico y complejo de la plástica mexicana que dará continuidad y desarrollo a la expresión estética de este tiempo.

II. ARTE: ESTÉTICO Y POLÍTICO.

Las concepciones que desarrollaremos a continuación servirán como eje de análisis para estudiar algunas nociones dentro de tres obras del muralista David Alfaro Siqueiros.

Antes de empezar, cabe señalar, que los usos corrientes de la palabra “arte” son cuantiosos e inagotables. En el devenir histórico se han entretejido distintos conceptos que enfatizan diferentes aspectos y parten de esencias diversas, a causa de la percepción y el valor que se le ha ido adjudicando al término. Este desarrollo comprende múltiples fases y tradiciones, desde considerar al *arte* como un objeto de contemplación y valor estético, hasta reflexionarlo como una fuente de conocimiento que forma parte importante del quehacer del hombre, de su sociedad y de la parte humanística que en él se engloba. Por un lado, enunciamos como arte a un objeto, y, por otro, a una “actividad”.

Por tal motivo, es importante hacer una distinción entre lo que denominamos: *Arte*, *Labor artística* y *Obra de arte*.

Cuando se habla de *Arte* a veces pensamos que aquello se refiere al tratamiento humanístico de objetos que expresan nociones superiores y totales de la propia existencia humana. Es así que la palabra *Arte* comprende toda aquella serie de nociones universales (la muerte, el amor, la amistad, el erotismo, la libertad, el género humano, etc.) que inspiran la labor artística y que intentan plasmarse en la obra. A través del *Arte* el ser humano es capaz de tener conexión con todo aquello que es transtemporal, es decir, que trasciende épocas y momentos históricos, pero que aparece insinuado en el propio tiempo mediante la existencia humana y su comprensión del universo. La palabra *Arte*, por lo mismo, a veces nos evoca la realización de una idea universal en una obra particular.

Ahora bien, la *Labor artística* es la actividad que realiza el artista al interpretar la realidad y a partir de esta interpretación crear una nueva realidad.

La labor artística comprende el saber cómo se llevara a cabo la obra, a partir de una idea previa, y la percepción que se le dará a la creación. La labor artística es la actividad mediante la cual el artista trasciende su idea y le brinda objetividad material. Lo que hace peculiar a la labor artística es la participación del genio artístico, pues mediante el empuje de aquel el artista experimenta con nuevos recursos. De ahí que lo más valioso de la obra de arte sea su realización y su autenticidad. La labor artística es una especie de trabajo quimérico cuya realización es dependiente de los misterios del artista, es decir, del cómo de la obra.

La *Obra de arte* puede ser entendida como el objeto en donde se asocian contenido y forma. Todo esto producido por el encuentro de la labor artística y el Arte. Por un lado, el *contenido* está relacionado con el reflejo de la realidad, con los materiales que se usan para hallar el lenguaje adecuado de transmisión de intuiciones e ideas. Mientras que la *forma* es la estructura formal e interna de la obra. Se puede entender como la respuesta al uso correcto de los instrumentos de producción utilizados (materiales y técnicas) en la realización de la obra. La finalidad de dicha conjunción es crear en el espectador sensaciones que le ayuden a comprender el concepto o la intuición que propone el artista.

Mientras en el *Arte* podemos englobar el concepto universal, en la *labor artística* podemos comprender la intención del artista; y en la *obra de arte* la cosificación o consumación del concepto y la intención, es decir, la sublimación de la problematización que propone el artista mediante la actividad creativa.

A partir de estas distinciones glosaremos la concepción de Arte de algunos filósofos, tanto clásicos, como contemporáneos y retomaremos la perspectiva que desarrolla Héctor Ceballos en su libro *El saber estético*.

Respecto a la noción de *arte* que aporta Aristóteles podemos visualizar lo siguiente “el arte no es sólo *mimesis*, reflejo imitativo de la realidad, sino que

también representa la posibilidad de alcanzar una purificación del alma a través de la catarsis”.²⁶

Este filósofo clásico, a través de su conceptualización, propone una tesis interesante respecto a la naturaleza de la labor artística. Por tal motivo, señala dos puntos claves para poder conceptualizar el *arte - labor artística*. Uno de ellos es la *mimesis* y el otro la *poíesis*.

El primero, como ya se ha mencionado, nos habla respecto a la imitación. La imitación como referente, al igual que la naturaleza (*physis*), para que el artista construya. El segundo hace mención a la creación, al cómo ha sido realizada la obra, al propio proceso de su composición. Al intervenir ambas, se crea una obra de arte que nos da una muestra de la existencia de mundos alternativos, que se vuelven simultáneamente hacia la realidad, la cual no se limita a seleccionar los hechos y representarlos para elevar la conciencia del espectador a través de una catarsis. Diríamos en términos modernos que el arte mimético busca la imitación objetiva de la realidad, mientras que el arte poético parte de la noción de una potencia subjetiva creadora. En el primer caso, el artista encuentra su inspiración fuera de sí, mientras que en el segundo la inspiración parte de sí mismo.

“... los pintores, cuando representan de modo perfecto un solo cuerpo y figura usando de muchos colores y cuerpos, deleitan a la vista. La realización (*poíesis*) de estatuas de hombres y de dioses produce en los ojos una dulce afección. Y de esta forma unos objetos dan tristeza a la vista, otros deseo y a veces muchos objetos producen en muchos hombres amor y deseo de muchos actos y cuerpos.”²⁷

Para Diderot, ilustrado, escritor, filósofo y el primer crítico de arte francés, reconocido por su participación en la edición de la Enciclopedia: “el arte es una transfiguración de lo real, como una invención formal que tiene detrás de sí un

²⁶ Aristóteles, *Poética*, 1447 a.

²⁷ Carlos Julio Pájaro M. , “Poíses y poesía de Homero a los Sofistas”, *Eidos: Revista de filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 002, Colombia, Universidad del Norte, 2004, p. 30

modelo ideal. Cuyos objetivos primordiales son: conseguir la verosimilitud y afectar la sensibilidad del espectador, generando con ello el ansiado *placer estético*".²⁸

Ante dicha concepción, Diderot nos habla de la realización de la *obra de arte*. Intenta llevarnos de la mano para comprender el concepto arte, que él define, a partir de cierto orden. Primero, nos dice que es necesario un ente creativo. Con ello, intenta decirnos que todo hombre tiene la capacidad de crear, sentir y pensar. Después hace referencia a un modelo ideal. Diderot, al igual que Aristóteles, creía en la mimesis como el principio de las artes, por ello se podría entender que a partir de un paradigma real y razonable el artista tendría que sensibilizar a la razón. "Para Diderot no hay pensamiento sin sensación previa".²⁹ A partir de esta sensibilidad el artista crea una perspectiva poética (contenido) que parece verdadera y consigue así sensibilizar y conmover al espectador a través de impresiones creadas por la composición y el equilibrio que produce el manejo de materiales y técnicas (forma). Es así como se llega al ansiado *placer estético*.

En algún momento de su obra filosófica, Diderot menciona: "yo llamo, pues, bello fuera de mí, a todo aquello que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones, y bello en relación a mí, a todo aquello que provoca esta idea."³⁰

El placer estético es desarrollado de manera individual, cuando el hombre tiene las condiciones para la comprensión de la obra ya sea de manera correctamente estética o bien intuitiva, esta última considerada como la actitud contemplativa. "La intuición es la capacidad de aquella síntesis de perderse en el objeto y conservar la distancia que constituye la unión de momentos de la conducta anímica, que en otras partes no se pueden unir."³¹ Lo

²⁸ Héctor Ceballos, *El saber artístico*, México, Ediciones Coyoacán, 2000, p. 40

²⁹ Rafael García Alonso, "Promesas y peligros en las artes: Diderot, Sade, Rousseau", *Nómadas*, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, julio-diciembre, 2003, p.5

³⁰ Denis Diderot, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, España, Ediciones Orbis, 1984, p. 199.

³¹ Samuel Ramos, *Estudio de estética filosofía de la vida artística*, México, UNAM, 1991, p.126

cual genera los fuertes sentimientos de inferioridad e intimidad en el espectador.

Por otra parte, para el filósofo alemán, exponente romántico del idealismo, Schelling: “el arte es la máxima objetivación de la inteligencia y del genio, en donde se unifican lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo.”³² Por la misma razón, en sus propias palabras, explica: “El mundo objetivo es sólo la poesía originaria, aún no consciente del espíritu; el órgano general de la filosofía –y el coronamiento de toda su bóveda- es la filosofía del arte”.³³

Dicha definición por parte del filósofo Schelling nos hace entender al *arte* como el medio por el cual el hombre se comunica con el *espíritu absoluto*. Se refiere a ello como un choque de opuesto que siempre están unidos en su totalidad y crean un mundo ideal del cual el artista no es plenamente consciente. Este mundo es algo que podría denominarse divino, eterno y perfecto, ya que es representado bajo una explosión de ideas inagotables de interpretación.

Todas las concepciones presentadas consideran que el arte representa una parte esencial y sublime del hombre. A partir del *placer estético*, expresado a través de la creación de realidades nuevas que van más allá de una copia fiel de la realidad en la que se desenvuelve, el hombre logra comunicarse o ser portavoz del *espíritu absoluto*.

El placer estético se produce mediante la contemplación de una realidad que enuncia cómo es que el hombre puede componer y recomponer objetos artísticos a partir de una constante originalidad y creación.

El mundo en el que vive el ser humano a través de la obra de arte no es algo dado ni puesto ahí, sino, más bien, producto de su propia labor, de su propio intelecto y de sus propias fuerzas productivas.

³² Héctor Ceballos, *op. cit.*, p. 40

³³ Friederich Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 159

El objetivo del arte está enfocado en gran medida hacia el hombre, es decir, a su relación frente al mundo y frente a sí mismo. Por ello, el arte se puede entender como un medio de liberación y expresión de las experiencias, pensamientos, sentimientos y espiritualidad del individuo, a través de formas e imágenes que se dirigen a lo inmediato, inmersas en un lenguaje de metáforas e interpretaciones que buscan exaltar las emociones y la actitud contemplativa.

Además, el arte es considerado como una actividad creadora (labor artística) con contenido humano que se expresa ante un medio social, y que engloba tanto las ideas como los sentimientos del sujeto ante su realidad histórica y social. Ante esto Adolfo Sánchez Vázquez nos dice:

“El arte es una actividad humana, práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad”³⁴

El arte tiene la finalidad de comunicar y simbolizar, “la obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación.”³⁵ La comunicación en el arte es un rasgo esencial debido a que es el medio por el cual el artista se relaciona con las realidades sociales que se van generando con el paso del tiempo.

Al concebirse como un medio de comunicación, podemos entender que la obra de arte es transmisora de una serie de información y conocimientos que se muestran en forma simbólica y que no solamente nos hablan de una

³⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, “La definición del arte” en *Estética y Marxismo*, México, Ediciones Era, Tomo I, 1970, p.167

³⁵ *Ibid.*, p. 166

realidad predeterminada, sino también de una verdad que nos da un sentido de libertad. Es por ello que el artista, a partir de los símbolos, nos muestra un cumulo de ideas que nos ayudan a entender la obra desde distintas perspectivas y significados de lo que se expresa. Podemos decir entonces que el símbolo se refiere al punto en donde lo particular y lo universal o bien lo real y lo ideal se conjugan.

Como ya se menciona anteriormente una de las finalidades del arte es la de expresar. Samuel Ramos nos dice “la expresión es un fenómeno cuya finalidad es revelar una significación”³⁶. La expresión en el artista no representa algo habitual o automático. El artista le imprime a la expresión cierto valor de plenitud y perfección, en el aspecto de belleza y armonía. A través de la selección de su propio material expresivo, la búsqueda de sus códigos de expresión es fundamental. Si la realización es adecuada, en tanto que suma de materiales y de proyectos ideales, alcanza cualidades perdurables en la conciencia del hombre. Para que la creación artística alcance su cenit es indispensable que sea original y esté ligada consistentemente con su contenido.

“El público goza del arte, entre otras cosas, porque encuentra en él una expresión de su propia vida, y así la obra individual se convierte en colectiva”.³⁷ Con ello nos damos cuenta que tanto contenido como forma expresiva van de la mano, por ello impresionan en su totalidad al espectador.

Entonces, a pesar de que la labor artística genera realidades nuevas que buscan identificación y consuelo para la vida emocional de cada individuo, no debe estar totalmente desligada del contexto sociohistorico al cual pertenece. En ese caso, toda su fuerza se reduciría a interpretaciones meramente subjetivas e individualistas de lo que sucede en el mundo humano. Un arte escéptico y críptico siempre permanecería volcado sobre sí mismo y daría la apariencia de que en el fondo los motivos del artista no estarían influidos por el

³⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, p.235

³⁷ *Ibid.*, p.234

interés de los valores que se exponen en el objeto artístico. En otras palabras, no hay obra de arte donde no hay valoración de la realidad circundante.

Partiendo de la idea de que el arte no está totalmente desligado del contexto sociohistorico, Héctor Ceballos nos dice “el arte es un productor histórico, está determinado y contextualizado por la realidad sociocultural a la cual pertenece.”³⁸ Entonces puede entenderse que la obra en sí, manifiesta el contenido ideológico, las características que distinguen a cada sociedad respecto a su época, las características del estilo estético, así como el origen social y motivaciones del autor.

Por tal motivo, la concepción de arte no puede estar limitada a ser ideada únicamente como una actividad suprema del espíritu e independiente de la sociedad, o bien, como un mero reflejo de la sociedad a través del contexto en el que se desarrolla. El arte es una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de originalidad y creación. Se alimenta de la realidad circundante que envuelve y motiva al artista, pero a la vez aporta algo más a esa realidad. Se puede decir, de hecho, que en el diálogo realidad-arte existe una relación retroactiva de constante retroalimentación.

Las distinciones que proponemos como eje básico de análisis tienen cuatro referentes fundamentales. La primera distinción está constituida por la tríada: *Arte, labor artística y obra de arte*. La segunda distinción por las cualidades: *material y forma, de la labor artística*. La tercera por las cualidades: *poíesis (creatividad), placer estético y espíritu absoluto* bajo las noción de Arte. Finalmente, la distinción en la labor artística entre **arte estético** y **arte político**. Esta última distinción tomará en consideración, primordialmente, la finalidad práctica de la obra de arte según la intención de su creador.

El arte estético tiene como objetivo fundamental la producción del placer estético mediante la realización de nociones intelectuales como la belleza y la sublimidad, entre otras más. **El arte político**, en cambio, parte de una

³⁸ Héctor Ceballos, *op. cit.*, p. 74

concepción social que considera la labor artística como el resultado de la interpretación del genio artístico respecto a la realidad sociopolítica en la cual se encuentra inserto. Si el arte estético busca el placer estético, el arte político busca algo más allá de la contemplación, pues sugiere una reflexión social que promueve un posicionamiento político. Mientras el arte meramente estético se mueve en los laberintos internos del hombre, el arte político parte de la escena pública y busca encontrar ahí sus motivos de catarsis.

“El arte político, constituye la manifestación más directa y enfática de las tantas veces aludida relación dialéctica entre la praxis artística y el contexto histórico en donde ella nace y se desarrolla”.³⁹ Con esto podemos comprender que el arte político, puede ser considerado como una sinergia entre el contexto que funge como creador de imágenes e ideologías y la transformación de estas ideas, en una obra artística, meramente humanística, sin perder su calidad estética, que tenga la cualidad tanto de plasmar la realidad social de la época o bien criticar esta realidad.

El arte tiende a ser político debido a su enfrentamiento con los patrones morales y políticos bajo los cuales está regida la sociedad en su momento. Así como por la integración de una fuerza social-cultural ignorada o marginada, desde la cual se construye contra – cultura.

“político no en cualquier sentido, sino de tal manera que con ello consiga sus propósitos. Los propósitos del arte sólo pueden lograrse mediante acciones que se vuelvan contra las limitaciones inhumanas de la situación social y exijan la construcción de una nueva sociedad”⁴⁰

La labor artística en su dimensión política no simplemente será una manifestación de la conciencia y sabiduría del ser humano, sino también será la de legitimar o cuestionar al régimen político o al sistema social de su momento, mediante la obra de arte.

³⁹ *Ibid.*, p.205

⁴⁰ Friedrich Tomberg, *Estética Política*, Madrid, Villalar, 1977, p. 111

Uno de los objetivos del arte político es transformar las fuerzas sociales a partir de la noción a la cual se remite, la que se encontrará reflejada en la creación de las grandes obras artísticas. El artista sabe que entre más claro, original y perdurable sea su trabajo tendrá mayor calidad estética y su contenido permanecerá en la memoria de la sociedad. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que dicha calidad estética no está determinada por valoraciones morales relacionadas con la ideología del artista. Ante los criterios estéticos -la técnica y los materiales- la ideología permanece en silencio, pues constituye el mensaje que se transmite a partir de la obra. Si el arte político tiene propósitos determinados es por la ideología, y si dicha ideología puede ser realmente transmitida es por la conjunción de los elementos materiales y espirituales en esa reunión a la cual llamamos obra artística.

Respecto a la ideología en el arte, Ernst Fischer dice “La ideología intenta siempre poner las artes a su servicio, y no pocas veces son las obras de arte ideología objetivada, dotada de eficacia sensible”.⁴¹ Las obras artísticas son un reflejo de lo vivido, que no puede desvincularse de las posiciones de la sociedad, pero tampoco pueden ser totalmente ideológicas porque entonces no tendrían ningún valor *poético*.

Ahora bien, esta ideología que se hace presente en las obras de arte, se da a partir de la concepción que tiene el artista. Al artista, la época y la ideología de ésta le van formando, de tal modo que él plasmará la realidad que lo circunda a través de la visión que adopte. Puede aludir a distintos modos de percepción o criticar la ideología hegemónica.

La relación de arte e ideología nos muestra un nuevo modo de ver el mundo, debido a que se tiene la perspectiva tanto de un mundo desconocido como la visión de sucesos siempre vistos.

Héctor Ceballos dice que el arte político se caracteriza porque “no escinde la forma del contenido, sabe que antes de intentar convencer hay que

⁴¹ Fischer Ernst, “ideología y arte” en *Estética y marxismo*, México, Editorial Era, Tomo I, 1970, p.306

conmover, se da cuenta de que es mejor ilustrar que adoctrinar, y sobre todo, reconoce la mayor eficacia comunicativa de los mensajes que se plasman en forma sutil y sugerida”.⁴²

Una parte esencial del arte político es la convicción. Con ello hacemos referencia a la fuerza ideológica y al medio de expresión que utilizara el artista, en este caso, debe ser un medio claro y preciso. Sin convicción la obra no tendría significación. Para el caso de Siqueiros:

“La técnica sin convicción proletaria es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte”.⁴³

El arte político, en todas sus expresiones, refleja una conjugación del mensaje político y su invención estética. Aprovecha sus virtudes comunicativas para lograr una transformación de la sociedad.

Entonces, se puede decir que el arte político cumple con la función de dejar plasmada en su imagen al sistema político que lo ve nacer. Estas imágenes pueden satisfacer al poder político y ser financiado por éste o en su defecto puede ser crítico y con ello ser censurada o reprimida.

Siqueiros se encuentra siempre en esta disyuntiva, debido a que su pintura, al ser de contenido fuerte, se ve inmersa en el delito de disolución social.

⁴² Héctor Ceballos, *op. cit.*, pp. 206-207

⁴³ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva” en *Siqueiros*, México, SEP/SETENTAS, 1974, p. 64

III. ARTE POLÍTICO Y PROPAGANDA POLÍTICA.

Se mencionó con anterioridad que la finalidad del arte político es transformar a la sociedad a partir de grandes obras que actuarían como medio para educar o instruir, esto es, como medio de representación de la realidad y como muestra de la fuerza ideológica de su momento. Al igual que el arte político, la propaganda política tiene como finalidad transformar a la sociedad a través de todos los medios de reproducción gráfica a su alcance. Aquellos serán utilizados por el emisor del mensaje con la finalidad de convencer y formar a las masas.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, transmite mensajes para conmover; mientras que la propaganda tiene como finalidad convencer. No obstante, cuando el arte político intenta transmitir ideología política se transforma, en cierto sentido, en propaganda, no quedando muy claras las diferencias entre unas y otras. La salida más fácil, indudablemente, es declarar que el arte político se plasma como propaganda dirigida a las minorías, mientras que la propaganda se plasma como arte político dirigido a la comprensión de las masas.

La propaganda política es “una tentativa para ejercer influencia en la opinión y en la conducta de la sociedad de manera que las personas adopten una opinión y una conducta determinada”⁴⁴ La causalidad de ésta es influir en la actitud de las masas, convencerles a partir del escrito, la palabra y la imagen.

Algunas de las características de la propaganda política son: “que su único objetivo es transmitir un determinado mensaje de la manera más clara, precisa y enfática que sea posible; que se basa en una forma de comunicación simple y directa; sus recursos técnicos apelan siempre a la motivación de los

⁴⁴ Jean Marie Domenach, *Propaganda Política*, Buenos Aires, Ed. EUDEBA, 1986, Octava edición, p.18

sentimientos e impacta al gran público con esquemas ideológicos ultra simplificados.”⁴⁵

Como podremos darnos cuenta, las características tanto de propaganda política como de arte político parecen no diferir debido a que ambas transmiten un mensaje ya sea por medio de la escritura, la palabra o la imagen; ambas actividades están al servicio de la ideología y ambas se mueven en la escena de lo público.

Sin embargo, la propaganda política, a diferencia del arte político, exalta el dominio del hombre por el hombre y sobre el hombre. La propaganda puede ampararse en una razón de Estado o en una cuestión de poder, verbigracia, una cierta propaganda de tendencia totalitaria. La función de la ideología y la política hacen que la propaganda “ya no sea una actividad parcial y pasajera, sino de la expresión misma de la política en movimiento como voluntad de conversión, de conquista y de explotación”⁴⁶

Domenach nos dice “La propaganda política refleja principios que dimanen de la estética como de la ciencia: enseñanza de la experiencia, indicaciones generales que sirven de base a la invención; y cuando no hay ideas, talento o publico, ya no se trata de propaganda ni de arte”.⁴⁷

Entonces, partiendo de estas concepciones podemos darnos cuenta que el arte político no puede ser completamente indiferente a la propaganda política. Dicha conjugación se puede ver en la concepción de arte desde la perspectiva Marxista, la cual tiene ciertos postulados teóricos que se convertirían en normas y principios para los artistas que se adscriben a esta ideología. Algunos de ellos pueden verse como un medio de propaganda política que utilizan técnicas y métodos de persuasión a partir del análisis de la realidad de los pueblos.

⁴⁵ Héctor Ceballos, *op. cit.*, p. 206

⁴⁶ Jean Marie Domenach, *op. cit.*, p. 18

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9

- a) La elevación del arte realista al rango del arte por excelencia, al convertirse el principio gnoseológico del reflejo en el principio estético fundamental, y la función cognoscitiva en la función esencial del arte.
- b) La proclamación de un nexo indisoluble entre la perspectiva ideológica socialista y las formas o medios de expresión realista.
- c) La condena de las tendencias no realistas.
- d) La proclamación de la superioridad del arte de la sociedad socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, ignorando con ello la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad.
- e) La concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura como organismo que no solo vela por el cumplimiento de la función ideológica-política, sino que fija también al método creador, ya que establece cuál es la forma de creación artística que el arte debe adoptar.”⁴⁸

Ante dichos principios, podemos darnos cuenta que hacen referencia a concepciones artísticas como es la reflexión del arte tradicional y el arte de vanguardia, el arte ante la sociedad y su relación con la ideología. Y finalmente, el arte al servicio de un partido que limita la creación artística y los medios de expresión de ésta.

A continuación se hace mención de tres concepciones en torno al arte y la política, ya que dichos autores, todos ellos líderes políticos, han podido esclarecer e influir en la forma en que puede conjugarse el arte y la política en el marxismo.

El revolucionario ruso, dirigente de los círculos de marxistas y partidario del Congreso del Partido Obrero Socialdemócrata, Vladimir Lenin, nos dice al respecto.

⁴⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, “Los problemas de la estética marxista” en *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, Tomo I, 1970, p.60

“La labor literaria y artística, debe ser la “ruedita y el tornillo” de un único y grandioso mecanismo socialdemócrata puesto en movimiento por el conjunto de la vanguardia consciente de toda clase obrera. La labor artística debe transformarse en una parte integrante de un trabajo partidista, organizado, planificado, cohesionado.”⁴⁹

Para el marxismo existe una relación estrecha entre arte y política, sobre todo cuando la interrelación de ambas da vida a obras artísticas que son un reflejo de las aspiraciones políticas, ideológicas y estéticas de la sociedad. Todo ello bajo el mando del partido socialista, el cual intentó crear un “arte libre” que pudiera expresar de forma clara y sencilla los problemas del proletariado, un arte abierto que tuviera una mayor amplitud de pensamiento, fantasía, forma y contenido. Así, el arte desde la perspectiva política se conjuga con el movimiento de clases y la creación de una nueva sociedad.

Mao Tse Tung, fundador de la Unión Socialista de la Juventud y del Partido Comunista en China, señala que:

“La política y el arte deben de estar en unidad de contenido, formas y del contenido político revolucionario junto al mayor grado posible de perfección en la forma artística. Las obras de arte, por muy progresistas que sean políticamente, son impotentes si carecen de vigor artístico.”⁵⁰

Al igual que Lenin, Mao Tse Tung nos habla de esa conjunción entre arte y política al servicio de la ideología del partido, en este caso comunista, y de la lucha de las masas obreras y campesinos. Así como de un arte y literatura dirigida al pueblo, en específico a la clase obrera, que es la que se encuentra al frente de la revolución.

La función del arte es elevar el nivel de apreciación artística del pueblo
“Ningún artista o escritor revolucionario puede producir trabajo de significación

⁴⁹ V. I Lenin, “Organización del Partido y la literatura del partido”, en *Estética y Marxismo*, México, Editorial Era, Tomo II, 1970, p.369

⁵⁰ Mao Tse Tung, “La misión del arte y la literatura”, en *Estética y Marxismo*, México, Editorial Era, Tomo II, 1970, p.392

alguna a menos que se mantenga en contacto con las masas, dé expresión a sus pensamientos y sentimientos, y se conviertan en su leal portavoz”.⁵¹

Por su parte, León Trotsky, dirigente político y escritor ruso, difiere de las dos concepciones anteriores, en el aspecto de que no es necesariamente indispensable que el partido ejerza un control sobre las creaciones artísticas. “El arte debe emprender por sí solo la ruta que haya elegido. El partido es guía del proletariado, no del proceso histórico.”⁵² Así mismo señala que el arte, revolucionario, no solamente es una creación de los obreros, porque no están lo suficientemente preparados en cuestiones artísticas y carecen de educación estética.

No necesariamente el arte debe ser Realista o mimético. Con ello nos referimos a la reproducción minuciosa y objetiva de los sucesos de la vida social, para poder producir la representación de las revoluciones sociales, porque “puede y debe otorgar su confianza condicional a las diversas agrupaciones que estén francamente dispuestas a aproximarse a la revolución para mejorar su propia formación artística.”,⁵³ y así éstas ayuden a construir la transformación de la cultura socialista.

Estas tres concepciones del arte y la política nos hablan de esa función ideológica-social, y de la finalidad de crear una nueva sociedad a través de la conjugación del arte y la política para generar con ello un autoconocimiento socio-crítico del reflejo de la realidad que se vive. Es por ello que “los creadores de la belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”.⁵⁴

El arte ayuda a plasmar las necesidades de la sociedad, “pero de lo que se trata es de si la sociedad lleva la política al arte de un modo natural interno,

⁵¹ Mao Tse Tung, “Arte y literatura” en *Arte, Literatura y prensa*, México, Grijalbo, 1969, p.39

⁵² León Trotsky, “La política del partido en el arte” en *Estética y Marxismo*, México, Editorial Era, Tomo II, 1970, p.374

⁵³ *Ibid.*, p.375

⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores” en *Siqueiros*, México, SEP/SETENTAS, 1974, p. 30

o de un modo artificial, externo; si el arte y política se buscan directamente, o si, por el contrario, lo que encontramos es la politización formal de la imposición externa, con la consecuente tendencia a la despolitización, al divorcio o la evasión.”⁵⁵

Al hablar de despolitización se podría entender al arte desligado del reflejo socio cultural; cuando hacemos referencia al divorcio, se ve como una separación entre el artista y la sociedad. Por un lado, el artista necesita integrarse a la sociedad. Por el otro, la sociedad necesita educarse para poder sentir y ver desde otra perspectiva, esa conjugación del arte como reflejo del sistema político y el arte que nos transmite placer al ser contemplado. Finalmente, la evasión es aquel rechazo por parte del artista a que su obra forme parte de la ideología dominante.

Al parecer estas tres categorías (despolitización, divorcio y evasión) reflejan una unificación dentro del arte político y la participación en la propaganda política. Como ya anteriormente se ha señalado, el arte político se encuentra ligado a las cuestiones estéticas a partir de la interpretación de la realidad socio-política por parte del artista. Es a través de la convicción que se hace partícipe al espectador de todos aquellos medios por los cuales se expresa y comunica. Sin embargo, todos estos aspectos tienen la finalidad de transformar a la sociedad, mediante mensajes claros y precisos que conmuevan y convenzan a las masas de la realidad que acontece desde el punto de vista ideológico del sistema político, ya sea en forma favorable o crítica.

En síntesis: el arte político y la propaganda se unifican tanto para mostrar esa parte estética, subjetiva y contextual como la parte de convencimiento del otro para acercarlos a una realidad en donde conjuga arte y política, sin que esta última imponga en el artista la expresión y la creación de la obra artística.

⁵⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, México, Editorial Era, 1970, p.364

IV. SIQUEIROS: JUVENTUD, MADUREZ Y VEJEZ.

Para comprender a nuestro objeto de estudio, que en este caso es la pintura mural del chihuahuense David Alfaro Siqueiros (1896-1974), es necesario hacer un recorrido por los pasajes de su vida, con la finalidad de conocer al artista y entender su obra.

Dividiré la exposición en tres partes que abarcan juventud, madurez y vejez. El primer periodo comprende del año de 1907 cuando el artista comienza a interesarse en la pintura, su trayectoria por la academia, así como su integración a las filas del ejército constitucional. La segunda etapa nos habla de un Siqueiros reflexivo, que busca y ejecuta un equilibrio en el aspecto artístico y político. Finalmente la tercera parte, que comprende el periodo de sus cincuenta y un años hasta sus sesenta y siete, etapa que nos revela la constante labor artística del pintor en la búsqueda de nuevas técnicas para la elaboración de sus obras de arte; un hombre combativo, persistente en sus ideales y precursor de su época hasta el fin de su existencia.

a) JUVENTUD: CON TRAJE DE MILITAR Y UN POCO DE CARBONCILLO.

José Alfaro Siqueiros⁵⁶, desde la infancia, experimento una dualidad en las perspectivas de la vida. Por un lado, fue influido por la visión intelectual liberal, y, por el otro, se vio envuelto en un ambiente militar conservador. Ambas influencias se entretajan en él para convertirlo en un hombre combativo y tenaz, siempre creativo en tanto que inserto en contradicciones.

El primer contacto que tuvo José Siqueiros con la pintura fue gracias a su padre, don Cipriano Alfaro, quien en su ferviente catolicismo gustaba del arte religioso e intentaba que su hijo, a partir del arte sacro, encontraría el gusto por la vocación religiosa. Sin embargo, Siqueiros no compartió ese fervor religioso. Lo que sí encontró fue un gusto tenaz por las pinturas de Echave,

⁵⁶ Quién más tarde sería conocido como David Alfaro Siqueiros, debido a que su primer esposa Graciela Amador fue quien prefirió llamarlo David en lugar de José o bien José David.

Juárez, Juan Correa y Miguel Cabrera. A la par de este descubrimiento, también se iba formando su pensamiento rebelde contra las situaciones políticas de la época. Esto último gracias a la influencia de su hermana Luz, quien ejercía un apasionado fervor revolucionario desde la juventud.

Su primer cuadro al óleo fue el retrato de **la Virgen de la Silla** (1907), el cual fue influenciado en técnica por un grupo de pintores de brocha gorda y por el boticario Rafael Sanzio. Más tarde Eduardo Solares Gutiérrez, discípulo de tres grandes (Antonio Fabrés, Germán Gedovius y Julio Ruelas) fue quien, como maestro particular, inició a Siqueiros en la disciplina artística. Como lo indica oportunamente Raquel Tibol, Siqueiros fue instruido “en un naturalismo que ya comenzaba a descubrir el encanto de los tipos autóctonos en un romanticismo que no le temía al énfasis emotivo ni a la carga de subjetividad”.⁵⁷

Después de dos años de estudios con dicho artista, José, a la edad de quince años, formaba parte del estudiantado de la Preparatoria e ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes tomando clases nocturnas. “Tuvo como maestros a Germán Gedovius en óleo, a Emiliano Valadés en desnudo al carbón, a Saturnino Herrán en figura vestida, a Francisco de la Torre en paisaje y a Carlos Lazo en historia del arte”.⁵⁸ Una de las obras del artista en ese tiempo fue **Campesinos** (paste, 1911).

Para ese entonces, la Academia se encontraba inmersa en un álgido movimiento estudiantil, a causa de los métodos de enseñanza tradicionales, movimiento que más tarde desembocaría en una huelga. Dicha manifestación no fue indiferente para José, quien demostraba desde muy joven una despierta conciencia revolucionaria ante los sucesos que acontecían en el país. Por tal motivo se hizo partícipe del movimiento desde sus inicios. En el proceso de la huelga hizo amistad con el guanajuatense Jesús S. Soto, quien era un partidario de las corrientes sociales revolucionarias, principalmente de la anarquista, debido a la pasión que tenía por los textos de Gorki y Max Stirner.

⁵⁷ Raquel Tibol, *op. cit.*, p.20

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21

Dicha influencia despertó en Siqueiros sus primeras nociones respecto a la vida política.

Al fundarse la Escuela al Aire Libre de Santa Anita, convertida en un lugar de conspiración política, comienza el momento cumbre del artista en distintos ámbitos. Nace en él el deseo de convertirse en un artista social que se preocupa por los problemas de la patria y del pueblo e inicia su actividad política contra el violento gobierno de Victoriano Huerta. Allí conoce al pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl), quien influyó en la perspectiva del arte monumental y también en su visión política.

En el año de 1914, al formar parte del grupo de artistas que colaboran con Gerardo Murillo en la elaboración de la *Revista Vanguardia* en Orizaba, Veracruz, se incorpora como soldado al ejército constitucionalista dentro del Batallón de Mamá⁵⁹ tal ejército se uniría a las fuerzas de la División de Occidente, dirigida por el general Manuel M. Diéguez y en estas últimas Siqueiros fungiría como oficial del Estado Mayor y participaría en batallas contra Francisco Villa.

Librando diversos combates en distintas partes del país. “Después del triunfo del ejército constitucionalista, en 1917, el para entonces más soldado de la Revolución que pintor, llega a Guadalajara con el puesto de capitán segundo retirado.”⁶⁰

En su estancia en Guadalajara en 1918 nuevamente retoma su carrera artística. Tiene contacto con el Centro Bohemio, en donde mantiene pláticas respecto a la forma y función del arte al servicio de la Revolución, que dan como resultado las deliberaciones conocidas con el nombre de **Acuerdos del Congreso de Artistas y Soldados**. A pesar de estar involucrado en difundir ideas revolucionarias continuó con su práctica artística y realizó dos

⁵⁹ Denominado Batallón Mamá debido “a que siempre que nosotros desfilábamos, los soldados de mayor edad, haciendo la vez tipluda, feminoide, nos gritaban: “Mamacita, mamacita, ¿dónde estás mamacita?”, pues de tal manera éramos chamacos e imberbes, ya que muchos de nosotros apenas si habíamos pasado los quince años”. David Alfaro Siqueiros *Me llamaban el coronelazo Memorias*, p.101

⁶⁰ Antonio Rodríguez, *Siqueiros pintura mural*, México, Fondo editorial de la Plástica mexicana, 1992, p.8

autorretratos, uno en carboncillo y otro al pastel, el **retrato de José Luis Figueroa**, al pastel, el de **Carlos Orozco Romero**, al óleo. **La danza de la lluvia** (tinta y acuarela) y **Cristo revolucionario**.

El año siguiente José Siqueiros viaja a Europa, con la finalidad de continuar con sus estudios artísticos y conocer los movimientos plásticos del viejo mundo. Acerca de esta experiencia, el propio artista relata:

“El gobierno de México me envió a Europa como becado indirecto. Digo que fui un becado indirecto porque, en realidad, careciendo el gobierno de México de presupuesto especial para tal objetivo, se me mandó como ayudante de los agregados militares en Francia, Italia y España.”⁶¹

En su estancia en Europa tenía que conjugar ambas labores: la de artista y militar. Durante ese viaje fue acompañado por su esposa Graciela Amador (Gachita), con la cual contrajo matrimonio en 1919.

Durante su viaje a Europa y al hacer escala en Nueva York, se encuentra con José Clemente Orozco, pintor, y Juan F. Olaguíbel, escultor, con ellos discute “los problemas de la interacción de la mecánica y del arte”⁶². Para ese entonces, Orozco ya había utilizado la pistola de aire, uno de los instrumentos que más adelante Siqueiros aprovecharía para la realización de sus murales, pero no como un instrumento de su práctica artística, sino más bien para pintar chapas y ojerías a figuras de yeso.

Después de seis meses de estancia con Orozco viaja a España en donde encuentra una serie de movimientos obreros de fuerte tendencia anarquista de los que forma parte, asistiendo con frecuencia a sus reuniones y mítines. Su participación en dicho movimiento hace que sea expulsado del país temporalmente a causa de un exaltado discurso pronunciado en el funeral del anarquista Antonio Del Toro (mexicano), asesinado por la policía de Barcelona.

⁶¹ David Alfaro Siqueiros, *Me llaman del coronelazo. Memorias*, México, Grijalbo, 1977, p.133

⁶² Antonio Rodríguez, *Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.6

Posteriormente se traslada a París y hace amistad con los pintores Diego Rivera, el catalán Pruna y el castellano Escalera. Estos últimos pintores eran amigos de Fernand Léger⁶³ quien influyó en Siqueiros para descubrir su gran interés “por la belleza de las maquinas, por las maravillas plásticas del maquinismo, por la ciudad moderna del acero y concreto”.⁶⁴ Fue el primer contacto que tuvo con el cubismo y con el uso de los colores intensos.

Después de aquel viaje Siqueiros recorre Bélgica e Italia. En este último país se encuentra con una serie de nuevas tendencias teóricas y modalidades en el arte, como es el caso del *futurismo* y la *pintura metafísica*. Dichas corrientes influyeron mucho en su formación teórica. Algunos de los artistas Renacentistas más representativos y a los cuales estudio Siqueiros en su viaje por la península italiana fueron Mosaccio, Tintoreto, Andrés Mantegna, Paolo di Dono, Benozzo Gozzoli. En el aspecto moderno Giorgio de Chirico y Carlo Dalmazzo Carrá, líder del movimiento futurista, con quien intimó una estrecha amistad.

En 1920 dibuja **El sastre W. Kennedy**, en donde se refleja claramente la influencia de la pintura metafísica.

En Barcelona, creó la revista **Vida-Americana, Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia**, en la cual él fungía como jefe de redacción y director artístico. Dicha publicación salió a la luz en mayo de 1921 y fue el único número. En ésta se encuentra plasmado uno de los principales manifiestos por parte del pintor **Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana**.

El primero de ellos bajo el título *Influencias perjudiciales y nuevas tendencias*. En aquel se pueden leer las siguientes palabras de vital importancia:

⁶³ Fernand, Léger (1881-1955) Pintor cubista francés, que orienta su trabajo hacia la iconografía de la maquina, en algunos aspecto se podría determinar como un visionario del futurismo italiano. Sin embargo la diferencia radica en que éstos, veneran a la maquina, y él intenta reconciliar las formas metálicas y geométricas para construir un arte humanista.

⁶⁴ David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, p.139

“Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, reintegremos a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos, aportándole 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!”.⁶⁵

En el segundo, denominado, *Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico*, expone abiertamente:

“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”.⁶⁶

Mientras que en el tercero: *Abandonemos los motivos literarios, hagamos plástica pura*, sentencia tácitamente:

“Desechemos las teorías basadas en la relatividad del “arte nacional”; ¡universalicemos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente”.⁶⁷

A su regreso a México en septiembre de 1922, ya con otra perspectiva del arte, Siqueiros es invitado por José Vasconcelos a formar parte del grupo de muralistas que estaban decorando la Escuela Nacional Preparatoria. Para llevar a cabo su trabajo elige el Patio Chico y ahí pintó los siguientes murales **Los elementos** o **El espíritu de occidente**, **Los mitos**, **El Llamado a la libertad** y **El entierro del obrero sacrificado**. Ahí empieza su gran obra muralística.

⁶⁵ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana” en *Textos de David Alfaros Siqueiros*, México, FCE, 1974, p.20

⁶⁶ *Ibid.*, p.21

⁶⁷ *Ibid.*, p.22

A la par de su labor en la Escuela Nacional Preparatoria, su actividad política continuó. “Los artistas no se conformaron con el papel de colaboradores en la renovación cultural; cada pedazo de muro debía ser un instrumento para mostrar a los obreros, campesinos y soldados el camino que debían de seguir”.⁶⁸ A partir de esta perspectiva se creó la organización del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios en 1923, el cual tenía como finalidad integrar el arte en la sociedad, en donde él fungía como secretario general del sindicato. El principal manifiesto que surge de esta organización fue la denominada **Declaración Social Política y Estética**. Ahí se expone que: “el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo”⁶⁹

Como apoyo de difusión al Sindicato en 1924 Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, el periodista Rosendo Gómez Lorenzo y Graciela Amador, crean el periódico **El Machete**, el cual más tarde se convertiría en parte del Partido Comunista. Uno de los primeros artículos publicados fue el de **Al margen del manifiesto del sindicato de pintores y escultores**, en donde menciona:

“Los pintores y escultores del sindicato, comprensivos del altísimo cometido de su oficio en la vida de los hombres de su región y de su raza, han sabido unirse dentro de una acción comunista de producción de arte y de labor social, e imitando el ejemplo de los primitivos artesanos italianos que pusieron la belleza de sus producciones al servicio de la propaganda cristiana de su época, han puesto todos sus impulsos al servicio de la redención social, lo que les ha traído el odio más ensañado de la burocracia”.⁷⁰

Su trabajo en la Escuela Nacional Preparatoria, junto con el de Orozco, se vio interrumpido por el Dr. José Manuel Puig quien sucedió en la Secretaría de

⁶⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*, p.56

⁶⁹ David Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores” en *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, p.24

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, “Al margen del manifiesto del sindicato de pintores y escultores” en *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, pp. 27 y 28

Educación Pública a José Vasconcelos, dejando sin terminar el mural **Llamado a la libertad**.

Después de ser despedido de la Escuela Nacional Preparatoria, a causa de la censura por parte del gobierno Callista hacia los artistas comunistas, se dirigió a Guadalajara en donde junto al pintor Amado de la Cueva trabajaría en la pintura mural y diseño de las figuras de las puertas del Aula Mayor de la Universidad de Jalisco. Esta labor fue suspendida posteriormente debido a la muerte de su compañero Amado de la Cueva.

b) MADUREZ: UN ARTISTA MULTIFACÉTICO.

Ya entrada su madurez, Siqueiros deja su labor artística para dedicarse a las cuestiones políticas, formar parte de las luchas sindicales y para ser portador de las voces de los obreros mexicanos en el extranjero.

Muestra de ello es su nombramiento como presidente de la Liga Antiimperialista de las Américas en 1925. Igualmente forma parte del Congreso Campesino Nacional. Así mismo edita el periódico **El Martillo** (1926) y **El 130** (1927); al ser líder de la Federación Minera de Jalisco impulsó la huelga de los mineros, en cinco minas, en la que resultaron triunfantes. A partir de este triunfo, es nombrado delegado de la Federación Minera y se reúne con el Congreso de Frente Único ¡Manos fuera de Nicaragua! en 1928.

El 15 de marzo de 1928 participa como jefe de la delegación mexicana en el IV Congreso de la Internacional Sindical Roja realizado en Moscú. A su regreso forma parte del Comité del Sindicato de Panaderos de Guadalajara, del Comité Pro Asamblea Nacional Obrera y Campesina y del Bloque Obrero. Ese mismo año es nombrado secretario general del Comité de Defensa Proletaria y firma un pacto de solidaridad sindical nacional en la IX Convención de la Confederación Regional Obrera Mexicana.

Al siguiente año fue nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México y en mayo de 1929 viaja a Montevideo al Congreso Sindical Latinoamericano, del que surge la Confederación Sindical Latinoamericana, en donde conoce a la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum quien sería su segunda esposa. Así mismo participó en la Primera Exposición Colectiva de Grabadores Mexicanos organizada por Fernando Leal.

En 1930, debido a su labor intensa dentro del ámbito político es aprendido en la Penitenciaría del Distrito Federal, durante la manifestación del 1º de mayo, y acusado de conspiración, por su supuesta participación en un atentado contra el presidente provisional Emilio Portes Gil. Durante su estancia en la cárcel, Siqueiros retoma la pintura y pinta una serie de retablos. Como lo explica atinadamente Tibol:

“Aprovecha los accidentes de los gruesos costales de henequén (sobre los que debe pintar ante la imposibilidad de adquirir telas mejores) y el óleo engrosado experimentalmente con copal para lograr empastes cálidos, palpitantes, que hacen más denso los volúmenes y afirman los términos erguidos en convergente bidimensionalidad.”⁷¹

A finales de 1930 es trasladado a Taxco, Guerrero, en donde vive bajo libertad condicional. En ese lugar, considerado como centro turístico, conoce al poeta estadounidense Hart Crane y al cineasta soviético Sergei Eisenstein, con quienes discute respecto a sus postulados contra el folklorismo comercial y el *mexican curious*.⁷² En este lapso realizó varias obras (litografía y óleo) en las cuales predominaba un alto contenido social y una serie de técnicas que ponen al cuadro en una posición escultórica. Entre ellas se ubican **En la puerta de la cárcel, Agraristas presos, Penitenciaría, el autorretrato Siqueiros por Siqueiros, Retrato de Blanca Luz Brum, Retrato de Moisés Sáenz, Madre**

⁷¹ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 67

⁷² Al hablar de folklorismo se refiere al arte en sus maneras populares, seudopopulares y cultivadas y respecto al *mexican curious* nos hace referencia al arte que se produce al por mayor, que es extranjero en su esencia plástica y estructura y simplemente vestido a la mexicana. En si ambas reflejan un abuso a la exaltación del arte popular.

campesina, Accidente en la mina y Retrato de niña muerta, Zapata, Tren de Tropas, El grito.

Algunas de estas obras fueron presentadas en el *Casino Español* de la Ciudad de México, en 1932. Al acto de clausura de la exposición asiste Siqueiros, a pesar de su condición legal, y pronuncia un discurso que lleva por título **Rectificaciones sobre las artes plásticas en México**. Después de este ferviente discurso que trató catorce puntos distintos por los que pasaba el arte en esos momentos, da pauta para que Siqueiros retome su actividad política, lo que ocasionó que tuviera que salir del país, debido a que era considerado un perseguido político.

Se exilia durante un tiempo en Los Ángeles, California, lugar en donde es invitado a dar una cátedra en el *Choviard School of Art*. Su método de enseñanza en ese tiempo se basa en la creación de un grupo al cual llaman Mural block of painters cuya finalidad fue crear un mural en la pared exterior de la escuela. En esta etapa es cuando el artista se enfrenta a la creación de una obra de arte a la intemperie. Para ello busca nuevas alternativas, respecto a técnica, y experimenta con nuevos materiales y herramientas como son: la pistola de aire, el proyector eléctrico, el lienógrafo, la cámara fotográfica y otras formas de pinturas que eran utilizadas exclusivamente para pintar automóviles. “Los nuevos elementos, confiesa el mismo, le han abierto un mundo nuevo, una estética insospechada, recortada, firme, eléctrica, definida, concreta: es la estética de la nueva sociedad que llega.”⁷³ Dando como resultado el mural denominado **El mitin obrero** (1932).

Otro de los murales que realizó Siqueiros en Los Ángeles fue para la importante institución artística privada llamada *The Plaza Art Center*, la cual se encontraba bajo el patrocinio de diversas compañías comerciales que producían los aparatos con los que el muralista había descubierto esta nueva estética. La temática a tratar era la de **América Tropical** (1932), en donde Siqueiros representó a la América oprimida y destrozada por el imperialismo.

⁷³ *Ibid.*, p.75

Dicho trabajo tuvo como consecuencia el deseo de las autoridades federales de deportarlo.

Sin embargo, antes de abandonar el país en el patio de la *casa del cineasta Dudley Murphy*, amigo de Eisenstein, pinta un mural que está conformado en tres partes. A dicha obra da el nombre de **Entregamiento de la burguesía mexicana, surgida de la Revolución, en manos del imperialismo**, y, más tarde, el título sería sustituido por **Retrato actual de México**. Este mural fue el pretexto ideal para que Siqueiros fuera expulsado del país. Sin embargo, estos murales no fueron el único material que se quedó en California, también dejó dos exposiciones individuales: una en la librería *Jeké Zeitin* y otra en *Stendhal Ambassador Galleries*.

El siguiente destino para David Alfaro Siqueiros fue Montevideo, Uruguay y Buenos Aires, Argentina. Para ese entonces, a la edad de treinta y tres años, ya era un artista multifacético que pintaba, hacía crítica de arte, escribía artículos para periódicos, exponía y descubría nuevas técnicas que podría aplicar a su obra artística, como es el caso de la pintura sintética que utilizó como experimento en la pintura **Victima proletaria** (1933)

Respecto a su labor como crítico de arte, es invitado por la escritora argentina Victoria Ocampo a dar una serie de conferencias en la sociedad Amigos del Arte y donde aprovechó para presentar sus litografías, cuadros y reproducciones fotográficas de sus murales.

En este contexto escribe el texto titulado **Un llamamiento a los plásticos argentinos**, en donde señala que:

“Vamos a sacar a la plástica del miserable intento individual, para retornarla al procedimiento colectivo racional y democrático usado por los talleres corporativos de la época floreciente del arte. Trabajaremos en *teams* o en equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de

nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen los buenos jugadores de fot ball.”⁷⁴

Dichas conferencias produjeron cierta alteración, que el gobierno argentino del general Justo se vio amenazado por la agitación que siempre ocasionaban los actos de Siqueiros. De esto se derivó un cierto condicionamiento a no participar en las actividades políticas para que pudiera permanecer en el país.

Después de estos acontecimientos, Siqueiros conoce a Natalio Botana, director del periódico *La Crítica*, quien pide al artista realizar un mural en el bar de su finca. Este sería uno de los trabajos más experimentales del artista, pues se enfrenta con una arquitectura en forma de túnel. Debe usar entonces nuevas aplicaciones a su pintura mural y crea una conjunción entre la arquitectura y la pintura. Despertar en el espectador una sensación de movimiento fue el objetivo de dicha labor. Tal trabajo fue realizado con la colaboración de algunos artistas argentinos, entre ellos: Spilimbergo, Castagnino y Berni, entre otros. Este trabajo fue llamado **Ejercicio Plástico** (1933) y escribe el texto **¿Qué es ejercicio plástico y cómo fue realizado?**

Al terminar este mural, Siqueiros fue expulsado de Argentina y se dirige a Nueva York, en donde, ayudado por los pocos conocidos, expone en 1934 pinturas y fotografías de los murales que había realizado en Los Ángeles y en Argentina en *Delphic Studios*, dirigido por Alma Reed. Poco después en el periódico *New Masses* publica un artículo titulado **“Rivera’s Counter – Revolutionary Road”** el cual trae como consecuencia una serie de controversias estéticas con el famoso artista mexicano que gozaba ya de fama internacional.

Regresa a México en 1935 y es invitado a dar una conferencia en el Palacio de Bellas Artes. Ahí habla sobre las artes y su papel revolucionario en la cultura, en donde aprovecha nuevamente para hacer crítica contra Diego

⁷⁴ David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, p.32

Rivera. Éste, al pedir que se le diera la palabra para defenderse, ocasionó un encuentro entre ambos que duró tres días.

De estas discusiones, frente a un grupo de artistas e intelectuales, se creó un texto en donde se plasmaban los nueve puntos en los que ambos muralistas estaban de acuerdo. A estos escritos se les denominó *Documentos*, de los cuales fueron testigos los integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Esos debates causaron cierta influencia en algunos artistas como son: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, quienes fundarían el Taller de Gráfica Popular.

Una de las obras que realizó Siqueiros en ese año fue **Retrato de María Asúnsolo bajando la escalera**. María Asúnsolo para ese momento representaba la musa de varios artistas de la época, como es el caso de Diego Rivera, Jesús Escobedo, Carlos Orozco Romero, Nefero, Raúl Anguiano, María Izquierdo, Federico Cantú, entre otros.

Nuevamente deja México y regresa a Nueva York en 1936, participa en la American Artists Congress en donde lee la ponencia titulada **La experiencia mexicana en las artes plásticas**. Crea el taller-escuela a la que llama Siqueiros Experimental Workshop (Laboratory of modern techniques in art). En este taller se trata de buscar y ensayar con nuevos materiales.

“Se ensayaban las posibilidades de empleo de barnices sintéticos de uso corriente, se probaban nuevos soportes y mezclas de materiales como arena, tornillos, etc.; se inventaron técnicas manuales y mecánicas de vertido y de goteo; se utilizaba la pistola neumática para aplicar el color y se trabajaba con proyecciones fotográficas, fotomontajes y plantillas. Los experimentos con pinturas y materiales se realizaban según el “principio del accidente controlado” y se investigaba una “perspectiva cinética”, cuya misión era dotar de dinamismo al cuadro”.⁷⁵

⁷⁵ Jüngen Harten, *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, Alemania, Editorial Dumont, 1995, p.31

En el taller experimental participaron Luis Arenal, Roberto Guardia Berdecio, José L. Gutiérrez, Antonio Puloj, Jesús Bracho, Jackson y Sandford Pollock.

En el periodo de 1935 y 1936 realiza obras importantes como son: **El Nacimiento del fascismo, Suicidio colectivo, Explosión en la ciudad, No más, Fin del mundo, Eco del llanto, La niña madre, Autorretratos** (litografía) y el **Retrato de George Geshwin**.

Para 1937, su espíritu militar y su solidaridad internacional lo impulsan a participar en las Brigadas Internacionales del Ejército Popular, en España, en contra del fascismo. Es allí donde conoce a Angélica Arenal, con la cual se casa en Valencia en 1938 y quién sería su compañera hasta el fin de sus días

A finales de 1938 termina su misión en España, durante su regreso hace una escala en París, donde fue invitado a dar una conferencia en la Galería D'Anjou cuyo título era **El Arte en la batalla social contemporánea al través de la experiencia de la pintura política mexicana moderna, en contraposición con el arte apolítico actual de la Europa occidental**. Asimismo escribió otros textos: **La ofensiva de la defensiva moderna, Se defiende una zona y no una raya ¿La guerra moderna es sólo movimiento y fuego?** y **La fortificación militar como un problema de mimetismo**. En este periodo realiza las siguientes obras: **El sueño, El secreto, El Caracol, Los gigantes, Concentración, Selva eléctrica, Tempestad, Fuego, El autorretrato de un solo ojo**, entre otros.

En 1939 realiza un mural en el *Sindicato de Electricistas*. Labora junto a él un grupo de artistas que estaba integrado por los españoles exiliados, José Renán, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto y mexicanos Luis Arenal, Antonio Pujol, Fanny Rabel y Roberto Berdecio."El tema que nos fue dado por la dirección del sindicato mereció de nuestra parte una amplia discusión (Se nos pidió al principio que pintáramos tres temas: el imperialismo, el fascismo y la guerra) De la discusión sacamos la conclusión de que a una plástica mural

concebida como unidad espacial correspondía un tema dialécticamente elaborado”.⁷⁶ El mural fue denominado como **Retrato de la Burguesía**.

En ese año también pintó: **Postrado pero no vencido, El sollozo, Etnografía, Siqueiros por Siqueiros y Cabeza de niño quemado** referentes a su experiencia durante la Guerra Civil Española.

Nuevamente David Alfaros Siqueiros o Macario Romero, que fue el seudónimo que uso cuando andaba prófugo en la sierra de Jalisco, es encarcelado, debido a la participación y planeación del asalto a la casa de Lev Davidovich Trotsky, en mayo de 1940. Es aprehendido y llevado a Lecumberri en donde estuvo algunos meses y después fue deportado a la República Chilena, gracias a las intervenciones del poeta Pablo Neruda y del Embajador Reyes Spíndola.

Ya estando en Chile lo mandan a la ciudad sureña de *Chillán* en donde se encarga de las pinturas murales de la biblioteca de la escuela que fue donada por parte de México a Chile como consecuencia del terremoto de 1938. El mural realizado en dicha institución tuvo por título inicial **Oratoria pictórica y después se denominaría Muerte al invasor** en donde Siqueiros muestra “la lucha de dos pueblos por la independencia y la libertad: el chileno y el mexicano”⁷⁷

Terminado su trabajo en Chile viaja por algunos países de América Latina (Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba). Pronuncia entonces varias conferencias y publica más artículos. En Cuba pinta **Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blancas y negra en Cuba** (1943). Dicho trabajo se realizó en el departamento de la familia Carreño-Gómez “un pequeño aporte profesional de su autor a la lucha de los sectores progresistas del pueblo cubano contra los restos de discriminación racial que aún subsisten lamentablemente en la democrática tierra de Maceo”⁷⁸ En Cuba también pinta

⁷⁶ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 111 y 112

⁷⁷ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.46

⁷⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 120

Dos cumbres de América cuadro para el *Instituto Cultural Cubano-Norteamericano*. El último cuadro que ejecuta en la Habana es **El nuevo día de las democracias** para el *Hotel Sevilla-Biltmore*.

Vuelve a México en 1944 y funda el Centro de Arte Realista Moderno, pinta el mural **Cuauhtémoc contra el mito**, en el vestíbulo de una casa ubicada en la Calle de Sonora. Ese mismo año también pinta **El esteta en el drama**; participa en la decoración de los muros del segundo piso del Palacio de Bellas Artes.

Como parte de la apertura de la exposición “El drama de la guerra en plástica de México” se le pide a Siqueiros terminar con su mural del segundo piso, el cual se convertiría en un tríptico **Nueva democracia** (1944) sería la parte central, **Victimas de la guerra y Victimas del fascismo** (1945) (en un principio conocidas como **Masacre a la población y Tortura del pueblo**) corresponden a los tableros laterales, fueron creados para celebrar la victoria de las democracias contra el nazismo y el fascismo. Otros murales que pintó fueron **Monumento a Cuauhtémoc** (1945) **Cuauhtémoc redivivo** y **Tormento de Cuauhtémoc** (1951).

Crea el Taller de Ensayo de Materiales Plásticos y Pintura en el Instituto Politécnico Nacional en 1945. En este lugar experimenta con pintura de resina sintética como son: vinílicas, acrílico y silicones etílicos. Igualmente, publica el libro **No hay mas ruta que la nuestra**. Y en ese mismo año obtiene un espacio amplio en *la ex Aduana de Santo Domingo*, en donde se puso en práctica sus teorías antes desarrolladas y aplicar nuevas técnicas. El título de este mural fue **Patricios y patricidas**.

“Cuando en el muro norte los patricidas habían comenzado a caer de cabeza hacia el abismo, el infierno o el olvido, empujados por un aquelarre de espantosos demonios representados de los males sociales,

los trabajos debieron suspenderse, pues la deteriorada cimentación había provocado una serie de peligrosas filtraciones”.⁷⁹

En 1950 se asigna una superficie mayor y para 1965 se continúa con el trabajo quedando terminado en 1971.

c) VEJEZ: CONJUGACIÓN ENTRE PINTURA Y ESCULTURA.

El Instituto Nacional de Bellas Artes organiza la exposición 45 autorretratos de pintores mexicanos en 1947, en la que Siqueiros, ya a la edad de cincuenta y un años, expresa su credo estético:

“Creo que en las artes plásticas como en las ciencias y en la sociología existe un ineludible progreso formal que va desde el esquematismo de los dibujantes de las cavernas hasta el anhelo dinámico de los barrocos y la inquietud de síntesis subjetiva en los contemporáneos”.⁸⁰

En ese mismo año pinta: **El guardián de la paz, La cara de la traición, Caín en los Estados Unidos, Mujeres blancas de Papantla, Nuestra imagen actual, Nueva Resurrección, Calabazas, Autorretrato con el brazo extendido, El centauro de la conquista, Pedregal con figuras y El diablo en la iglesia.** Y se monta una exposición titulada 70 obras recientes en su honor en el Palacio de Bellas Artes.

Fue invitado a impartir un curso de pintura mural por un año entre 1948-1949, en La Escuela de Pintura de San Miguel Allende. Lugar en el que Siqueiros desarrolló temas esenciales:

“1. Análisis de las líneas de construcción usadas por el arquitecto en el edificio por decorar (el viejo convento de La Concepción), 2. Establecimiento de los puntos de vista, desde los numerosos puntos de

⁷⁹ *Ibid.* p. 126

⁸⁰ *Ibid.*, p.128

observación de la pintura de acuerdo con la teoría del espectador activo; 3. Determinación de las diversas zonas del edificio; 4. Selección del tema que correspondiera a las características históricas y a las tradiciones de la ciudad y 5. Tema vida y obra del general Ignacio Allende”⁸¹

Estos temas los alumnos los desarrollarían en la creación de un mural. Dicho trabajo nunca pudo ser realizado debido a la falta de interés por parte del director de la institución, Alfredo Campanella.

La experiencia de Siqueiros en San Miguel tuvo como resultado el tratado **Cómo se pinta un mural** en donde explica el método pedagógico que utilizaría y como se aplicarían las técnicas y materiales en un edificio del siglo XVIII y pinta el mural **Monumento al general Ignacio Allende** (1948) en San Miguel Allende y el cuadro cóncavo **Atenas estratosféricas** en 1949.

En 1950 se celebra la XXV Bienal de Venecia, México es invitado por primera vez y participa con obras de Orozco, Tamayo, Rivera y Siqueiros. En ese concurso Siqueiros obtiene uno de los primeros lugares. Con ello se muestra que los artistas del país cuentan con una estética propia.

Ese mismo año, empieza la construcción de *Ciudad Universitaria* y los muralistas piden una integración plástica para llevar a cabo la decoración exterior de los edificios. “A partir de 1950, las decoraciones de Siqueiros delatan una pertinaz ansiedad por el progreso formal: de lo tabular salta al relieve, del friso a la bóveda erguida de arriesgada irregularidad, del interior al exterior, de una parte de la arquitectura a su recubrimiento total, de los símbolos absolutos a la relación episódica”.⁸²

Ya estando trabajando en el mural del *Hospital de la Raza* **Por una seguridad completa y para todos los mexicanos** (1951-1954) gracias a la superficie activa y compleja del vestíbulo que le fue asignada, el espectador puede observar una perspectiva de movimiento. A la par acepta en el *Instituto*

⁸¹ *Ibid*,136

⁸² *Ibid.*, p. 143

Politécnico Nacional realizar el mural **El hombre amo y no esclavo de la técnica** (1952), ubicado en el vestíbulo de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas. Dicho mural muestra la belleza física y espiritual que la máquina proporciona al hombre al reducir sus pesadas tareas.

En 1953 realiza en Michoacán el mural **Excomuni3n y fusilamientos de Hidalgo** para la *Universidad Nicolaita*.

Uno de los primeros murales que realiza al exterior en donde conjuga la pintura y la escultura es el que lleva por nombre **Velocidad** (1953) y fue encargado por los arquitectos Guillermo Rossel de la Lama y Lorenzo Carrasco, promotores de la Revista de Arquitectura y Artes Plásticas, para ser parte de la fachada de la Fabrica de Automex (Chrysler). Consecuente con este trabajo se crean los Murales al exterior de los edificios de *Ciudad Universitaria* (1952-1956), en *Rectoría* realizó tres murales **El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo, El derecho a la cultura y Nuevo s3mbolo universitario**. Estos se realizaron con la finalidad de crear un dialogo con la comunidad estudiantil y trabajadora de la universidad, as3 como establecer a trav3s de ellos conciencia social por parte de los investigadores, cient3ficos, t3cnicos, etc.

En 1955 Siqueiros viaja a Varsovia y Moscú para dar lectura a **Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores sovi3ticos** en la *Academia Sovi3tica del Arte*. Este documento nunca fue difundido al p3blico ni a ning3n 3rgano de informaci3n.

Un a3o despu3s de estar en la Uni3n Sovi3tica, viaja a Italia, Holanda, Checoslovaquia, India, China y Hong Kong con la finalidad de difundir su idea respecto al arte como medio de educaci3n.

Sin dejar a un lado su gusto por el retrato hist3rico y por sus ideas sociales que se plasman en su obra como una serie de dialogo, es creado **Del Porfirismo a la Revoluci3n** (1957-1966) en la *Sala de la Revoluci3n*, en el *Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec*.

Un año después de haber iniciado el trabajo en el Castillo de Chapultepec realiza en el *Hospital de oncología del Centro Médico* el mural **La lucha y futura victoria de la ciencia médica** (1958). “está dividido en cuatro etapas del desarrollo social, cultural y científico de la humanidad: la prehistoria, la historia, el presente y el futuro. En esencia, el mural se divide en dos partes: la época en que el hombre se ve asediado por el monstruo de la enfermedad y la época en que la ciencia, particularmente la medicina, alcanza notables progresos”.⁸³

En ese año también pinta en la *Asociación Nacional de Actores (ANDA)* el mural **La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea o El drama y la comedia en la vida social de México** (1958-1970) en donde plasma el tema del arte escénico en la vida social de México, representado a través de una manifestación del primero de mayo y la represión de sus participantes. Temática sumamente política que no agrado del todo a los dirigentes del sindicato por lo cual optaron por tapearlo. Dicho acto provoca que el artista denuncie a nivel internacional el atentado cometido en contra de su obra de arte.

El 9 de agosto de 1960 es encarcelado y no es hasta 1962 cuando las autoridades lo condenan a ocho años por el delito de disolución social. En este lapso de tiempo su trabajo artístico no se detiene al igual que su labor política. Pinta: **Cristo del pueblo, Redentor vencido, Cristo negro, Jesusito será un Santo, Cristo mutilado, Cristo del calvario y Retrato de Alfonso Reyes** y realiza aproximadamente 300 cuadros de pequeñas dimensiones. Pasa cuatro años dentro de la cárcel y es hasta 1964 cuando es aceptada su petición de indulto por el concepto jurídico que indica que todo ciudadano que haya prestado servicios a la Nación puede quedar libre una vez que haya cumplido con la mitad de su condena.

⁸³ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.97

Al ser liberado continúa con el trabajo de la Ex Aduana de Santo Domingo y del Castillo de Chapultepec. En 1967 siendo presidente Díaz Ordaz le otorgan el Premio Nacional de Arte y la U.R.R.S. le concede el Premio Internacional de la Paz. Así mismo acepta la encomienda del empresario Manuel Suárez para realizar un mural al interior de un edificio en donde se realizaban congresos y otros actos.

Desde ese momento Siqueiros empieza a trabajar con intensidad experimental en el que sería su más grande mural **La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el cosmos: miseria y ciencia**. Que refleja la marcha del hombre hacia un futuro, una libertad, acompañada al paso con destrucción y desolación. En 1971 fue terminado el trabajo que decoran por dentro y por fuera el edificio anexo al Hotel de México, el cual lleva por nombre el *Polyforum Cultural Siqueiros*. Este sería el último trabajo innovador del gran artista.

Viaja a Japón en donde realiza una exposición retrospectiva de su obra en 1972. En 1973 Siqueiros otorga al pueblo de México su obra mural y doscientas obras que se encuentran resguardadas en su casa que se convertiría en Sala de Arte Público Siqueiros, además de La Tallería de Cuernavaca, Morelos.

Su última obra que pintó fue **Fantasia y realidad** en donde retoma las formas prehispánicas, la conjugación de las luchas políticas y la vida moderna.

David Alfaro Siqueiros muere en Cuernavaca el 6 de Enero de 1974. “La conmoción por su deceso fue mundial y en muchísimos países se levantaron voces de artistas, de críticos, de intelectuales y de líderes políticos para señalar que Siqueiros había sido uno de los más legítimos renovadores y enriquecedores del realismo y que, a la vez, le había dado al movimiento plástico mexicano contemporáneo una teoría.”⁸⁴

⁸⁴ Raquel Tibol, *op. cit.*, p.182

En suma, podemos darnos cuenta que en las tres fases del artista se muestra la contradicción como una constante en su reflexión del mundo. En la primera etapa desde su acercamiento a través del arte sacro y sus primeras influencias socialistas. En la segunda parte, la contradicción entre su vida sindical y artística produce una arena de cultivo propicia para el fortalecimiento de su visión aguerrida de la lucha social. Y finalmente, en un tercer periodo después de ser perseguido y acosado en su propio país y en el extranjero, Siqueiros decide volcarse sobre sí mismo sin dejar de pensar jamás en su obra como una actividad viva de crítica social y de innovación técnica.

Cabe señalar que Siqueiros siempre fue fiel a sus causas ideológicas hasta el final de sus días. Su obra artística significó para él un instrumento en la lucha del proletariado contra las injusticias del gobierno, por tal motivo buscaba la innovación y la manera de hacer del contenido de sus obras artísticas una especie de mensaje que conmoviera al espectador y lograra inmiscuirlo en la realidad desde otro ángulo.

V. SIQUEIROS Y LA PINTURA REVOLUCIONARIA: UNA VISIÓN DE SU IDEOLOGÍA EN EL MURALISMO.

El siguiente apartado trata sobre la participación que tuvo Siqueiros en la corriente del muralismo mexicano, quien junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco, han sido reconocidos como los grandes exponentes de la pintura mural. Primeramente hablare de la ideología y la perspectiva de la obra de Siqueiros. Después, de manera muy general, de la ideología y el carácter de la obra mural de Orozco y Rivera.

David Alfaro Siqueiros fue siempre un hombre Revolucionario que mostró en sus obras de arte y en su actividad política, en el sindicalismo, su carácter socialista y humanista. Siempre tuvo presente que las obras de arte deberían ser monumentales, públicas, con contenido social y capaces de conmover a grupos de espectadores. Todas estas características son pertenecientes a la pintura moderna de aspecto dialéctico, misma que es capaz de expresar la revolución a través de una causa ética –social. Ante esto Siqueiros nos dice:

“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”.⁸⁵

Siqueiros conjuga la creación de su obra artística con su participación política en los distintos escenarios en donde se desarrolló. Los años en que se dedico plenamente a las cuestiones sindicalistas nos hablan de su carácter ideológico marxista-leninista, que años atrás se fue forjando debido a su amistad con Jesús S. Soto y su participación durante la Revolución Mexicana.

⁸⁵ David Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” en *Siqueiros*, México, SEP/SETENTAS, 1974, p.29

Su simpatía por la ideología marxista-leninista comenzó en el año de 1923, cuando se crea el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Este sindicato formaba parte del Partido Comunista Mexicano⁸⁶, mismo que sería integrado como organización de la Tercera Internacional Comunista, que tenía como principal función luchar con todos los medios contra la burguesía internacional y apoyar totalmente la revolución proletaria contra el capitalismo.

La participación de los revolucionarios intelectuales y teóricos era considerada esencial, dentro de esta ideología, debido a que ellos serían los que educarían y dirigirían a la clase proletaria a la victoria del comunismo contra la sociedad capitalista. Como lo expresa el propio Mao Tse Tung en su estrategia para conducir a la sociedad China al comunismo:

“La cultura revolucionaria es una poderosa arma revolucionaria para las amplias masas populares. Antes de que llegue la revolución, la cultura revolucionaria la prepara en el campo ideológico. Durante la revolución es un sector necesario e importante del frente revolucionario general”⁸⁷

Bajo estos ideales Siqueiros se iba formando, partiendo de ellos su creación artística y discursiva tomaban cierta movilidad crítica y renovada. Se da cuenta prontamente de que es necesario llevar a cabo el arte mural al exterior y no al interior de los inmuebles, cuya función es meramente decorativa. Por ello hace un llamamiento a los pintores para que se unan a la lucha social y estético-educativa. Así mismo convoca a los campesinos, obreros y soldados a la participación de la revolución del proletariado. En sus palabras expresa:

“En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha 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

⁸⁶ Partido Comunista Mexicano fue fundado en 1919, bajo la influencia del triunfo de la Revolución Rusa en 1917. Dicho partido tenía la necesidad de adquirir instrumentos para la lucha por la transformación social de la sociedad, basados en los principios e ideales marxistas-leninistas.

⁸⁷ Mao-Tse-Tung, “La nueva democracia” en *Arte, Literatura y prensa*, México, Grijalbo, 1969, p.96

avecina, y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento 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 arrebatarse la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.”⁸⁸

Después de dar una serie de conferencias respecto a la línea política – estética del movimiento pictórico mexicano, en 1925, siendo militante del Partido Comunista Mexicano, es llamado para encargarse de la dirección de Lucha Intelectual Proletaria. Después se le pidió ser presidente de la Liga Antiimperialista, organización que fungió como un lugar de formación, adoctrinamiento y enseñanza política de los núcleos de intelectuales, artistas y escritores. Una de las principales aportaciones de ésta fue la difusión y el estudio teórico del fenómeno del imperialismo.

De 1926 a 1929, la participación de Siqueiros en los movimientos políticos y sindicales se intensificó al igual que su ideología comunista. Para ese entonces su labor artística se ve detenida. Sin embargo, esta etapa de su vida es determinante en sus concepciones entorno a la plástica proletaria, pues amplía sus contenidos, formas y técnicas, que más adelante pondría en práctica.

A base de un discurso radical y firmemente marxista se dedicó a revelar las injusticias, dominaciones e infamias de una sociedad que no tenía conciencia de lo que acontecía en su infraestructura. Así mismo, fungió como representante del Partido Comunista Mexicano y de los sindicatos obreros en distintos congresos y congregaciones latinoamericanos.

⁸⁸ David Alfaro, *op. cit.*, p.32

Su participación en el IV Congreso de la Internacional Sindical Roja realizado en Moscú en el año de 1928 fue un factor determinante. Por un lado, para reafirmar su pensamiento político. Por otro, para darse cuenta que la concepción de las artes plásticas a favor del partido, en ese país, no estaban del todo claras. Él creía que era debido a los inadecuados métodos dialecticos por parte de los académicos, quienes limitaban la producción.

En 1930 Siqueiros fue expulsado del Partido Comunista Mexicano, del cual nuevamente sería militante en 1946, debido a sus diferencias ideológicas y disciplina, así como a la relación que sostenía con Blanca Luz Brum, la cual se creía que era espía. Sin embargo, su simpatía por el partido seguía latente. Alicia Azuela lo explica claramente:

“En México, Siqueiros pertenecía precisamente a una línea dura dentro del PCM, abogaba por el magnicidio como vía rápida de solución asociada a un evento putchista. En 1930, los seguidores de esta postura participaron en la lucha interna que finalmente provocó la escisión del partido en tres: la de la oposición comunista y de corte trotskista liderada por Rosalío Negrete, la bujarinista de Fritz Bach y Úrsulo Galván y la estalinista encabezada por Laborde, que tuvo el reconocimiento de Moscú”.⁸⁹

Durante su exilio en Los Ángeles, Siqueiros retoma su labor artística, la cual no lo limitó para seguir con su participación política. Fue en esa ciudad donde se conectó con los artistas afines al partido, agrupados en el John Reed Club y participó en las tareas del Partido Comunista Estadounidense.

Con el grupo John Reed Club empieza el movimiento de pintura revolucionaria monumental, pintura de agitación y propaganda entre las masas. A través de aquel hacen un llamado a los intelectuales para tomar parte de los conflictos históricos, es decir, para que se alíen a la clase trabajadora en la

⁸⁹ Alicia Azuela De la Cueva, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata” *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, enero-junio, 2008, p.118

lucha contra el capitalismo, en la lucha contra la discriminación de las personas de raza negra y la persecución de los que nacieron fuera del país. “Siqueiros se identificó de inmediato con esta propuesta y eligió como tema del mural exterior del Instituto Chouinard: **Mitin obrero**, en el que pintó una escena de protesta callejera, contra la discriminación racial sufrida por los negros en Estados Unidos”.⁹⁰ Más tarde aparecería el mural **América Tropical** y **Retrato actual de México**. Para Siqueiros esta nueva técnica y nuevos materiales utilizados en ellos daban como resultado la estética de la propaganda política por lo rápida, concisa y exacta de su realización. Esta estética era muestra de un arte comprometido con las causas sociales que defendía.

Para ese entonces, Siqueiros forma el Bloque de Pintores, mismo que estaba incorporado al John Reed, y con el cual se habla de una pintura de carácter dialéctico-subversiva. Una pintura que con su aportación técnica pictórica sería la de las futuras dictaduras del proletariado, porque el proletariado representa la voz dialéctica, la connotación del movimiento y el optimismo. Por lo tanto, la expresión estética debe ser de plástica de agitación y propaganda revolucionaria.

Un punto esencial de la pintura dialéctica – subversiva es el trabajo en conjunto para la creación de la pintura mural, pues pretende abandonar la individualidad e incita al trabajo colectivo. En tal cauce Siqueiros explica:

“que es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la plástica subversiva. Es el único aplicador posible de la mecánica plástica. Es el único capaz de aportar al proletariado el amplio material 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”.⁹¹

⁹⁰ Irene Herner, *op. cit.*, p.226

⁹¹ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” en *Siqueiros México*, SEP/SENTENTAS, 1974, p.53

Asimismo hace mención de la revolución técnica, refiriéndose a la utilización de nuevos materiales e instrumentos:

“La revolución técnica consiste en que el Bloque de Pintores 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”.⁹²

En ese momento el objetivo de Siqueiros aparte de crear una pintura al servicio de la revolución proletaria, era iniciar la formación de secciones de pintores, que se integraran a la ideología del partido comunista y que formaran parte del activismo contra el capitalismo en todas partes. Es por eso que en los países donde fue exiliado nunca dejó de tener relación con los partidos comunistas.

Algunos de los bloques de pintores que formo fueron: en Montevideo el Sindicato de Pintores; en Buenos Aires el Equipo Polígrafo; en Nueva York Taller de Arte Siqueiros y más tarde el Experimental Workshop y finalmente el Centro de Artes Realistas en México. A partir de la creación de estos grupos podemos darnos cuenta que para Siqueiros la labor política y social es indisoluble de su labor artística.

A su paso por los países de Sudamérica va dejando rastro de su carácter social en el fortalecimiento de los contenidos pictóricos, así como la práctica de un arte mural dedicado a las masas populares.

“Mientras los artistas no conquisten la opinión de las mayorías populares no podrán hacer, con sus medios expresivos propios, con su escala estética correspondiente, un arte poderoso”.⁹³

⁹² *Ibid.*, pp.34-35

⁹³ Raquel Tibol, “Siqueiros como teórico del arte” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.17

Nuevamente en México reanudo sus labores políticas entre ellas en la creación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) la cual reflejo el cambio notable de la política de los partidos comunistas quienes “ahora, en vez de cerrar filas entre camaradas, la nueva línea soviética era organizar un Frente Amplio Mundial contra el Fascismo y la Guerra”.⁹⁴

En su visita por Nueva York en 1936, Siqueiros se une a las filas del Partido Comunista Estadounidense y una de las tareas primordiales es contribuir en la campaña del presidente junto con el candidato Earl Browder, quien era reconocido por su ideología comunistas y su lucha en contra del capitalismo.

También participó en el Congreso de Artistas Americanos, en Nueva York, como delegado y en su ponencia pronunciada hizo énfasis en la solidaridad de los pintores de ambas naciones para defender la cultura contra el fascismo y las guerras. La participación a dicho Congreso dio pauta para la creación del Experimental Workshop establecido con la finalidad de experimentar con técnicas artísticas modernas y, por otro lado, servía como apoyo al Partido Comunista Estadounidense creando material propagandístico.

Respecto a su trabajo en el Taller Experimental Siqueiros menciona:

“Nuestras invenciones de multiplicidad gráfica para las propagandas diarias del partido son seriamente apreciadas por sus dirigentes. En una palabra: el Partido Comunista empieza ya a entender que todo partido, comprensivo de la importancia que tiene la gráfica en la agitación y propaganda diarias, debe contar con un taller de arte funcional, manejado por un grupo homogéneo de profesionales del arte revolucionario, capaces de crear permanentemente técnicas y formas adecuadas al fin propuesto”.⁹⁵

⁹⁴ Irene Herner, *op. cit.*, p.229

⁹⁵ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Blanca Luz Brum” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.142

La Guerra Civil Española fue un acontecimiento que impulso a Siqueiros a integrarse, como artistas combatiente a través de la Brigadas Rojas, al Ejército Republicano. Explicando su decisión de participar en aquel enfrentamiento expresa: “Yo vine a trabajar en el arte de propaganda, pero el aspecto físico de la lucha es tan terminante que me fue imposible eludir el ingreso a las filas del nuevo ejército”.⁹⁶ A su llegada a España en 1937 es integrado al Quinto Regimiento en donde funge como enlace. A mediados de 1939 se vio forzado a dejar ese país dado el avance de las fuerzas franquistas.

Este periodo fue fundamental en la vida artística de Siqueiros debido a que él experimenta un profundo conocimiento del movimiento de las fuerzas políticas a través del espacio y esto lo impulsa a desarrollar nuevas ideas que pondría en práctica en los subsiguientes murales. Uno de ellos es **Retrato de la burguesía** realizado en el Sindicato de Electricistas a su regreso a México en 1940. Este mural es una de sus mejores obras, creando una visión impresionante de la caída de Occidente en manos de nazismo y el fascismo.

Estando en México retoma sus actividades políticas y se ve inmiscuido en el atentado contra León Trotsky, del cual se creía que había establecido una fortaleza anti-soviética en su casa, en Coyoacán, lo que generaba en los comunistas pro-soviéticos cierta incertidumbre debido a que el gobierno de Lázaro Cárdenas lo había exiliado en México. Ante ello Siqueiros señala:

“¿el general Lázaro Cárdenas, ese amigo de la República española, ese gran hombre de México, haya podido dar refugio a Trotsky y esté favoreciendo las actividades de hecho contra revolucionarias suyas en detrimento de la Unión Soviética, que es la única fuerza internacional que realmente puede salvar nuestra situación contra los reaccionarios del mundo entero?”⁹⁷

⁹⁶ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.152

⁹⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaba el Coronelazo. Memorias*, México, Grijalbo, 1977, p.358

Esta situación dio pauta para que Siqueiros fuera aprendido, pasando poco tiempo en la cárcel para después ser exiliado en Chillan, Chile, en donde fue comisionado a las labores artísticas. Al finalizar su trabajo en Chile viaja a Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba lugares en los que se dedica a pronunciar y escribir diversos discursos de carácter político-artístico. Su obra en este tiempo giro en torno a la humanización del artista contemporáneo transformado en artista-ciudadano a favor de los pueblos, a favor del reencuentro de las formas plásticas públicas al servicio de las condiciones sociales y desligarse de las pequeñas obras que expresan únicamente problemas limitados.

En su **Carta abierta a los pintores y escultores de Cuba** señala:

“Ustedes necesitan adquirir, aunque sea inicialmente por el momento, una base analítica. El gusto, que es hoy su único termómetro de juicio, debe ser sustituido progresivamente por el adecuado conocimiento de las causas geográficas, humanas, sociales, técnicas e industriales que generan los fenómenos estéticos”.⁹⁸

Este recorrido por las naciones que van en contra del eje del nazismo y el fascismo nos muestran un Siqueiros mucho más involucrado en la política y en el desarrollo de nuevas técnicas para la creación de un arte moderno y estético, arte experimental y didáctico adecuado a la realidad.

Su regreso a México en 1944 dio como resultado la creación del Centro Realista de Arte Moderno, que era señalado como el reflejo del renacimiento plástico, porque buscaban revalorar el arte mexicano. Esto se llevaría a cabo retomando la teoría y práctica del muralismo, desde una visión moderna y actualizada, que diera paso al uso de nuevas técnicas experimentales y de firmeza con sus ideales.

⁹⁸ David Alfaro Siqueiros, “Carta abierta a los pintores y escultores de Cuba” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 217

La implementación de este Centro dio como resultado la creación de una serie de murales de contenido político y dinamismo. Al respecto Antonio Rodríguez dice: “las formas se mueven con el espectador, adquiriendo una vida inesperada”.⁹⁹ Estos eran realizados estratégicamente en edificios en donde las masas tenían acceso para observarlas.

De 1958 a 1960 dentro y fuera del país llevo a cabo una violenta campaña contra el régimen del presidente Adolfo López Mateos, esencialmente por el conflicto ferrocarrilero. Siqueiros toma partido en este movimiento y se encarga de promover la libertad de los presos políticos y de manifestar las injusticias y fallas del gobierno mexicano. Nuevamente es encarcelado y condenado por ocho años, permaneciendo en ésta por solo cuatro años.

A su salida de la cárcel se dedica a la labor artística y sin dejar a un lado sus principios doctrinarios, en 1968 protestó contra la represión del movimiento estudiantil y “participó en el debate de la Cámara de Diputados donde exigió la derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal que configuraban el delito de disolución social”.¹⁰⁰ Por este mismo delito de naturaleza política en el régimen pre-democrático había sido encarcelado en 1960.

En suma, Siqueiros a lo largo de su vida fue un luchador que protesto contra las injusticias y que trabajo por conseguir un mejor status para la clase proletaria. Su participación dentro de los sindicatos iba acompañada por la creación de su obra artística en la cual expresaba su pasión por la humanización de las masas y su ideología política. Ideología que fue propagando en los distintos países en donde fue exiliado y en donde se dedicó a adoctrinar y ganar partidarios, en el ámbito artístico, hacia las causas del partido comunista, igualmente dirigió y apoyó las actividades artísticas y políticas del país en donde se encontrara.

⁹⁹ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.24

¹⁰⁰ Rafael Carrillo Azpeitia, *Siqueiros*, México, SEP/SETENTAS, 1974, p.24

a) JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y DIEGO RIVERA: DIFERENCIA DE IDEOLOGÍAS.

Tanto José Clemente Orozco como Diego Rivera al igual que Siqueiros fueron parte del gran movimiento muralista, reconocido por sus grandes obras y por su visión respecto a la obra de arte colosal. “La creación artística era resultado de un proceso de libertad de expresión y a la vez estaba fundado por los valores republicanos de la soberanía nacional y por los principios de la Constitución de 1917”.¹⁰¹

Tanto Orozco como Rivera, como ya anteriormente se ha señalado, fueron ejes esenciales del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Sin embargo, las diferencias en sus métodos, contenidos y técnicas artísticas, así como su ideología son importantes.

Por un lado tenemos a José Clemente Orozco, quien fue considerado como un humanista de sentido moderno, que revela a través de su obra la conciencia de su tiempo y la inconformidad por la situación del país en su momento.

Orozco inició su actividad artística realizando caricatura política, lo que se ve reflejado en algunas de sus obras por su crítica y sarcasmo hacia la burguesía, el imperialismo y el anticlericalismo. En su obra también se puede apreciar su rechazo hacia el nazismo y el fascismo.

Los murales de Orozco eran reconocidos por que su pintura “no tiene nada que ver con partido alguno. Sus frescos son más que arte, no sólo son construcciones en forma y color sobre una pared sino que tienen una idea tras ellos que les da unidad espiritual”.¹⁰² Este muralista buscaba transmitir a través de su obra la verdad histórica por medio del hombre, sus expresiones, su existencia y la lucha por sus ideales. Se puede decir que era un pintor reconocido por su expresionismo.

¹⁰¹ Irene Herner, *op. cit.*, p.166

¹⁰² Justino Fernández, *Orozco forma e idea*, México, Editorial Porrúa, 1975, p.19

Orozco nos habla de la vida, la historia y el mundo en varios de sus murales, todos ellos representados bajo un aspecto poético. Justino Fernández nos dice “los temas tratados por Orozco en sus pinturas, podemos observar que se reducen a unos cuantos, si no es que a uno solo, el hombre, pero del cual se ha dado múltiples aspectos”¹⁰³

Este muralista era un artista comprometido con la Revolución de su país e intentaba transmitir los momentos de ésta tanto en la tragedia como en el heroísmo a partir de su pintura en donde se conjuga lo colorido y lo sombrío. Hay que señalar también que él, pese a haber roto con los moldes academicistas, siempre manifestó rechazo por las innovaciones estéticas de la vieja Europa.

Respecto al carácter y pintura de Orozco, Siqueiros menciona:

“en la obra de ninguno de nosotros son quizás tan manifiestas las vicisitudes mentales de la mencionada Revolución Mexicana como en la tu ya. Eres, debo decírtelo con toda sinceridad, tanto por tu obra como por tus teorías político-estéticas, el espejo más exacto de todo lo positivo y negativo que ha existido hasta ahora en el periodo lírico revolucionario, iconoclasta por lo tanto, de esta gran conmoción civil de nuestro país”.¹⁰⁴

Con relación a su participación en el movimiento muralista Siqueiros lo señala como un artista de participación casi nula tanto en el aspecto político, como en el desarrollo de nuevas técnicas que servirían para darle a su pintura mural cierto dinamismo. También es visto como un artista solitario, sin embargo, trabajaba de manera colectiva. Cual seguidor de la ideología del movimiento muralista, con sus perspectivas se enriqueció debido a las distintas ideas de los participantes. Uno de los logros que hay que reconocerle es el “concebir a la

¹⁰³ *Ibid.*, p.177

¹⁰⁴ David Alfaro Siqueiros, “José Clemente Orozco, el precursor formal profesional” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.57

pintura mural como pintura del espacio arquitectural frente al inmóvil y plano panel que caracterizó nuestro inicial periodo en esa práctica”.¹⁰⁵

A diferencia de Orozco, Diego Rivera no tenía la amplitud del desarrollo de la Revolución Mexicana y de las inconformidades políticas y estéticas. Debido a que se encontraba conociendo el desarrollo de las artes plásticas en Europa su ideología se forjó mediante la influencia de otras realidades. No fue hasta 1921, a su regreso a México, cuando se integra a la ideología de la creación de un arte revolucionario, un arte muralístico.

“Por primera vez en la historia del arte de la pintura monumental, es decir, el muralismo mexicano, cesó de emplear como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, los jefes de Estados, generales heroicos, etc.; por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo. Cuando entre éste aparece el héroe, es como parte de él y su resultado claro y directo.”¹⁰⁶

La pintura mural de Rivera es reconocida por resaltar el origen de nuestra historia, nuestro pasado indígena, el nacionalismo y el México marginal en donde la tierra y los trabajadores (campesinos y obreros) son el eje principal de sus coloridas obras que muestran el folklorismo del país.

Este folklorismo del que se habla pondría a las obras de Rivera en terreno opuesto del que pretendían los muralistas. Ya que sería visto meramente como un muralismo preocupado por la forma en sí misma y no por un muralismo comprometido con la educación de las masas.

Al igual que Siqueiros, Rivera mostraba cierta simpatía por el Partido Comunista del cual fue miembro y expulsado, debido al descuido por su labor partidista y por su aceptación a los trabajos encargados por los capitalistas

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.67

¹⁰⁶ Diego Rivera, *Arte y Política*, México, Grijalbo, 1979, p. 27

estadounidenses. Entonces se asume como un pintor de ideología trotskista, por lo tanto contrario a Stalin. “Para Rivera, radicalizado por los planteamientos trotskistas, el arte era tan nutritivo como el trigo y los artistas tenían la misión didáctica de crear un gusto de clase y un tipo de belleza modelado por una cultura socialista”.¹⁰⁷

A pesar de creer en la toma de poder por parte del proletariado y la construcción de una sociedad socialista Rivera era calificado por Siqueiros como un snob, folklorista, antirrevolucionario, que no ponía énfasis en sus murales a los conflictos de la clase y que daba mayor importancia a asuntos generales y simbolismos abstractos sometidos al gobierno.

Al respecto Siqueiros dice: “El trabajo de “simpatizante” fue todo lo que llegó a lograr Rivera. Nunca tuvo experiencia sindical. Nunca tomo parte en las luchas cotidianas de la clase obrera. El Partido Comunista no lo podía utilizar con excepción de trabajos llamativos... El artista para poder servir a la Revolución debe ser un profesionalista de un arte revolucionario funcional, sino que sabe su oficio y que ha sido formado por medio del profundo entendimiento de la doctrina marxista y la diaria militancia”.¹⁰⁸

A pesar de ser los tres grandes representantes del muralismo mexicano y los más completos en este arte, cada uno trabajaba de manera individual. Sin embargo, la finalidad de generar un arte público dirigido a las masas, con el propósito de educar fue lo que en realidad siguieron estos tres representantes del movimiento mural.

José Clemente Orozco considerado como el “mesticista”, fue tal vez el primero en abandonar el movimiento muralista de ese tiempo. Para él, al igual que para Siqueiros, el nacionalismo consistía en esa parte humana que se

¹⁰⁷ Irene Herner, *op. cit.*, p. 258

¹⁰⁸ David Alfaro Siqueiros, “El camino contrarrevolucionario de Rivera” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.119

encontraba en cada región del país y que era parte de la civilización. También es reconocido por transformar su pintura en altamente expresiva y feroz.

Mientras que el “campesinista e indigenista” Diego Rivera, reconocido por su talento y energía, influenciado en su totalidad por las vanguardias europeas intenta exponer un arte colorido, que nos muestra el pasado de nuestra historia y las pinturas en las que el principal objetivo es la tierra, los campesinos y obreros.

Sin embargo, Siqueiros, “el sindicalista” siempre fue un futurista, respecto a la victoria de la revolución proletaria, porque él mencionaba que la voz para cambiar al sistema económico era la voz del grupo trabajador. Un hombre temperamental en el aspecto artístico en donde conjuga el movimiento y la fuerza en proporciones exageradas, provocadoras de conflictos en el aspecto político y artístico. Porque la pintura mural de éste siempre representó una narrativa didáctica, teatral y animada de sus temáticas y, con ello la búsqueda de una estética interactiva entre la ciencia y la tecnología, que estuviera acorde a su tiempo.

VI ANALISIS DE TRES OBRAS ARTÍSTICAS MONUMENTALES.

a) LOS ELEMENTOS¹⁰⁹

Mil novecientos veintidós ofreció a México el retorno de varios artistas para recuperar la visión humanista de la Revolución Mexicana y el espíritu del país a través de un arte público que estaría dirigido a la población en general. Tal arte tendría la misión de transformar al ser humano y crear una nueva civilización a partir de la identidad cultural de México.

El trabajo de recuperación de la cultura del país es impulsado por José Vasconcelos quien estaba a cargo de la Secretaría de Educación Pública, la cual sustituye a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Esta nueva secretaría de Estado tendría la finalidad de generar educación al alcance de todos los sectores de la sociedad y proporcionar los medios necesarios para llevar a cabo el ideal democrático por el que la población había luchado durante la Revolución.

Vasconcelos señalaba que la formación integral de los individuos estaba ligada con la actividad estética y moral. Por ello, concede a los artistas de la época los muros de los edificios públicos para que a partir de su labor artística reproduzcan el nacimiento del nuevo México partiendo de la realidad político-social. A través de obras de arte monumentales que pudieran servir como medio de educación y humanización transmisoras de placer estético y valores nacionalistas. El proyecto educativo comenzaría a tomar forma desde diferentes esferas.

Para Vasconcelos es de gran importancia transmitir al hombre el sentido estético ya que despierta en el individuo una comunión con todos los seres del universo.

¹⁰⁹ Ver imagen núm. 3

La participación de los artistas en este periodo era de suma importancia para consumir el programa propuesto por el Secretario de Educación, bajo la tutela del Estado. Por ello fueron invitados a colaborar en la realización de los primeros Murales en la Escuela Nacional Preparatoria: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Alva de la Canal y finalmente David Alfaro Siqueiros.

De este último hay que recordar que regresa a México después de haber realizado un viaje a Europa, en donde tuvo contacto con los movimientos plásticos del renacimiento, cubismo, futurismo y la pintura metafísica, descubriendo en ellos nuevas tendencias teóricas y modalidades en el arte. Ese sincretismo sería puesto en práctica en los murales que realizó en el Patio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria: “el mejor sector arquitectónico del conjunto del edificio, las cuatro paredes subdivididas por columnas del primer tramo de dicho cubo, además de la bóveda y el cubo entero del primer piso con sus cuatro muros y su enorme techo”.¹¹⁰

En el techo inclinado del cubo de la escalera del Colegio Chico, Siqueiros ejecutó con un estilo ornamental simbólico y metafórico su primer mural denominado **Los Elementos** o **El Espíritu de Occidente** como lo denominó Jean Charlot.

Siqueiros tenía presente que su labor artística en este mural no debería ser imitativa, respecto a las corrientes Europeas e intento buscar elementos abstractos para su composición. Retomó la idea del Dr. Atl de realizar un paradigma artístico monumental y así crear obras de arte con características propias, lo más apegadas a la idea vasconcelista. Sin embargo, es también imprescindible no dejar de considerar los rasgos esenciales del manifiesto que escribió un año antes denominado **Los Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.**

¹¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo, Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977, p.184

El primer boceto de esta obra artística fue titulado por su esposa Graciela Amador como El ángel de la Revolución, en el que ella era representada con varios motivos de mar, los cuales pudieron ser inspirados por los frisos de la Ciudadela de San Juan Teotihuacán.

Al respecto Irene Herner señala:

“La figura alada recuerda un poco a *La Virgen de Samotracia*, y a pesar de su volumen masivo, logra dar la sensación de movimiento, montada sobre la pinta de una silueta piramidal. Es evidente que las formas que Siqueiros observo en Europa lo miraron en ese momento y dirigieron su mano. Desde el principio Siqueiros busca una integración mestiza entre los principios estéticos del arte occidental y el precolombino”.¹¹¹

Los símbolos que utiliza Siqueiros en su mural son el de una mujer-ángel, la cual representa la humanidad acompañada de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. Siqueiros describe éstos de la siguiente manera:

“Simbolicé el fuego con unas formas flameantes, que repitiéndose matemáticamente hacia arriba y hacia abajo, giran como brocas en su propio eje. El viento, como unas hélices de cuerpo etéreo, que también se repiten, sólo que en este caso en sentido horizontal; el agua, la simbolicé con dos caracoles, porque el caracol es marino, y la tierra con dos como huesos gigantescos de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical”.¹¹²

El contenido de la obra artística está trabajado con total distanciamiento de las cuestiones políticas y nacionalistas. Su contenido principal presenta a la Humanidad como espíritu absoluto, una totalidad que flota en el aire con plena libertad y que puede representar el origen del ser humano como parte importante de la naturaleza.

¹¹¹ Irene Herner, *op. cit.*, p.122

¹¹² *Ibid.*, p.194

Respecto a la forma, el artista utiliza la técnica de la encáustica¹¹³ y con ella hace uso de herramientas como el soplete de gasolina, con dicha técnica el pintor busca en su obra de arte el reflejo del dinamismo. Así mismo intenta establecer una relación entre forma y significado, volumen y velocidad con la finalidad de crear una composición entre materiales y técnicas que puedan sensibilizar y conmover al espectador.

Siendo la primera obra mural de Siqueiros, ésta se encuentra más cercana al mundo intelectual y a la renovación de las ideas en las que se educa al pueblo mexicano. Hay que tener en cuenta que la Escuela Nacional Preparatoria fue creada por el Dr. Gabino Barrera bajo el lema “amor, orden y progreso”, quien implemento la idea del Sistema Positivista de Augusto Comte, como método de aprendizaje. Tal sistema tenía como eje a la ciencia moderna. Es decir, ésta fungía como el sustento para que la sociedad pudiera establecerse de manera organizada y orientarse al desarrollo.

Sin embargo, dicha corriente filosófica que predominaba en la Escuela Nacional Preparatoria, se fue modificando y terminó por adquirir la idea del positivismo inglés de Charles Darwin, Stuart Mill y finalmente Spencer. Éste último dejó mayor huella en el razonamiento de Vasconcelos debido a sus ideas que afirmaban que la transformación de la sociedad se genera a través del conocimiento, la ciencia y la sociedad.

El conocimiento es concebido en el positivismo como el surgimiento de nociones de experiencia a partir del estudio empírico de la realidad; el cual es dividido en dos categorías básicas: por un lado lo cognoscible y lo incognoscible. El primero nos habla del conocimiento como sentido común y el razonamiento. El segundo se refiere a lo que no puede ser concebido o experimental, ejemplo de ello es la religión y la metafísica.

¹¹³ La técnica de encáustica consiste en la mezcla del copal y cera de abeja, las cuales son incorporadas mediante el uso del espligo y puestos en baño maría, cuando se tiene la mezcla en forma aceitosa, se mezclan los pigmentos. Después se utilizan planchas de hierro sobre el muro que se va a pintar. Los pigmentos a utilizar se colocan sobre una lamina y se ponen al fuego, el cual se encarga de tener los colores al uso.

Para ese momento, Siqueiros intenta oponerse a esta idea positivista del conocimiento cognoscitivo, pretendiendo renovar la concepción respecto al movimiento del mundo y el origen del hombre a través de unas nociones incognoscibles, las cuales son reflejadas por los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego). Dichos elementos representan una teoría que no puede ser concebida experimentalmente, pues son una muestra de la cosmovisión intrínseca del ser humano. Quizá a través de este mural Siqueiros se aleje del positivismo para acercarse en cierto sentido al misticismo de los antiguos.

Respecto a la relación de la teoría de los elementos con el origen del universo y del hombre, el filósofo griego Empédocles postuló la teoría de las cuatro raíces. Ahí se postulaba que los cuatro elementos se mezclan en los distintos entes sobre la tierra con la finalidad de generar equilibrio y unidad entre éstos. También nos habla de dos fuerzas que actuarían como causa de la combinación de los elementos y que funcionarían como motor de movimiento en los sujetos: el Amor y el Odio. Estas fuerzas cósmicas representan el cambio y la permanencia.

Por lo tanto, el movimiento que se genera en el mundo se da a partir de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego). Aquellos se encuentran inmersos en un espacio o cosmos en donde éstos forman una serie de conjugaciones entre ellos con la finalidad de emitir conocimiento dirigido por el amor y el odio. Estas dos fuerzas universales, a su vez, unirían o separarían a los seres humanos.

Con base en lo mencionado, el mural **Los elementos** puede ser interpretado como una obra de arte esencialmente estética, pues intenta reflejar la realidad del origen de la humanidad a través de la poesía. Su originalidad puede ser concebida desde la raíz del arte poético, y, a través de la autenticidad, generar en el espectador un cierto placer estético partiendo de la composición, el dinamismo y la profundidad que el artista imprimió en este mural para ser contemplado.

Lo que expresa dicho mural es que la idea fundamental del conocimiento y del origen de la humanidad no está regida únicamente bajo un método científico comprobable por lo positivo, sino que también puede ser causa de visiones mitológicas y del conocimiento de la naturaleza, que son las que hacen que el ser humano tenga esa perspectiva poética de su acontecer.

b) RETRATO ACTUAL DE NUESTRO MÉXICO¹¹⁴

El mural que lleva por título **Entregamiento de la burguesía mexicana al imperialismo**, el cual más tarde sería nombrado **Retrato actual de nuestro México** fue realizado en el año de 1932. Fue hecho en el patio de la casa del famoso director irlandés Dudley Murphy, amigo íntimo del cineasta ruso Eisenstein. Este último conoció a Siqueiros en 1930 durante su arraigo en Taxco, Guerrero, debido a su participación política en diversos movimientos y por la supuesta conspiración en un atentado contra el presidente Emilio Portes Gil.

Hay que considerar que el país en 1932 aún se encontraba en el periodo político conocido como Maximato. Es por ello que la censura hacia los artistas comunistas impuesta por Plutarco Elías Calles durante su periodo presidencial, continuó vigente durante la gestión de Abelardo Rodríguez, quien fungía como presidente después de la renuncia de Pascual Ortiz Rubio.

Para ese año nos encontramos con un Siqueiros seguro de sus ideales políticos -comunistas y con una participación política intensa durante los años anteriores. Cuando rompe su arraigo, en Taxco, al acudir a la clausura de la exposición de sus obras en el Casino Español, retoma su actividad política al pronunciar su discurso **Rectificaciones sobre las artes plásticas en México**: “donde se declara contra la producción de un arte mexicano *mexican curious*, hecho de imitaciones, de apariencias y “de propuestas débiles”, en una palabra pintoresco, confeccionado y adaptado al gusto de los turistas”.¹¹⁵

¹¹⁴ Ver imagen núm. 9

¹¹⁵ *Ibid.*, p.443

Al ser considerado un perseguido político, se exilia en Los Ángeles California. Es en este lugar en donde pintaría los tres paneles que conforman las paredes de la terraza del patio perteneciente al cineasta y simpatizante comunistas Murphy. Este mural fue realizado como muestra de agradecimiento al cineasta debido al apoyo proporcionado hacia el trabajo artístico de Siqueiros.

La temática de este mural versa sobre una crítica contra el ex presidente Calles, así como la relación existente entre México y Estados Unidos. En la elaboración de éste mural participaron Reuben Kadish, Fletcher Martin y Luis Arenal.

Antonio Rodríguez describe el mural de la siguiente manera:

“El mural, representa a Calles, el político prepotente de entonces, con sombrero de charro, una máscara colgada del cuello y un fusil; un montón de muertos provocados por la represión callista; dos mujeres de humildísima condición con un niño desnudo y un soldado del Ejército Rojo”.¹¹⁶

Otra de las imágenes que muestra este mural es el retrato de frente del empresario y banquero estadounidense J.P. Morgan, que representaba fielmente a la burguesía imperialista debido a su dominio de las finanzas y la consolidación industrial de su época.

Respecto a este mural Irene Herner señala:

“El espacio de la pintura mural representa una continuidad simbólica en el tiempo. Da cuenta de un espacio mítico y arqueológico. Un espacio del recuerdo y una acusación. Los volúmenes que establecen el espacio son figuras humanas que simbolizan actores, máscaras vestidas. Pero no actúan, sólo están ahí pintadas, apariciones de fuentes arcaicas y oníricas”.¹¹⁷

¹¹⁶ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.21

¹¹⁷ Irene Herner, *op. cit.*, p.363

Como podemos darnos cuenta Siqueiros en este mural nos muestra un arte de carácter político que tiene el compromiso de manifestarse en contra de las injusticias que se cometían durante el gobierno de Calles y su continuación en el Maximato. A través de los elementos que componen la obra artística nos muestra un posicionamiento político que intenta inmiscuir al espectador en las condiciones sociales y políticas por las que está pasando México en ese momento.

Las imágenes expresan de forma humana y a través de un juego de metáforas que proyectan la realidad, cada una de las infamias e inclinaciones del gobierno por inmiscuir al país dentro del Imperialismo. Así mismo nos habla de una futura esperanza de los ideales comunistas, una búsqueda del bienestar social desligada del capitalismo dominante.

La figura de Calles hace referencia al hombre envuelto en la burguesía. Su criticismo lo muestra como un ente corrupto por sus pasiones personales. Calles es dibujado bajo el perfil de un agente patronal, muestra la personalidad de un capataz que mantiene a la población en la pobreza y la miseria. Los resultados del egoísmo del jefe máximo aparecen representados fielmente por la condición de las mujeres y la niña.

Los dos obreros muertos representan la represión ejercida por el gobierno callista a los movimientos sindicales. A ello se suma el interés por mantener relaciones estables con Estados Unidos a causa del suministro de petróleo, lo cual llevaría al país a inmiscuirse en el proceso capitalista. Esto último lo representa Siqueiros con la imagen de JP. Morgan, en la pared, al lado de Calles.

Finalmente en el panel del lado derecho Siqueiros refleja su ideología comunista. La lucha de la clase proletaria contra el capitalismo personificado a través de un soldado del Ejército Rojo, el que hace presente a la Unión Soviética como eje de esta lucha ideológica.

Siqueiros denomina esta obra como una pintura de agitación y propaganda porque al momento de contemplar en conjunto todas las imágenes, provoca en el espectador una reacción humanística que intenta hacerlo participe de la lucha diaria en contra de estas manifestaciones que parecieran ser milenarias.

Ahora bien, acerca de su composición estética hay que recordar que en ese mismo año la labor artística de Siqueiros se veía enfrentada a la realización de murales al exterior, por lo cual desarrollo nuevas técnicas y experimento con nuevos materiales, con la finalidad de que este arte de carácter público respondiera a las necesidades de educar al proletariado. Para ese entonces ya había pintado los murales **El Mitin del obrero** y **América Tropical**.

A pesar de que el mural **Retrato actual de nuestro México** podría ser considerado como arte de carácter privado, por el hecho de estar ejecutado al interior de una casa, se aprecia como arte público en espacio cerrado debido a que Murphy abrió las puertas de su casa al público para que conocieran la obra.

Respecto al desarrollo de la pintura mural en sentido teórico, Siqueiros escribe en estos tiempos el texto denominado **Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva**. En éste nos habla de una estética revolucionaria en donde la "Plástica será generada por el solo placer inmenso de las texturas y de las formas y de los volúmenes y de los colores y de los ritmos de éstos entre sí, por las texturas mismas y por las formas mismas y por los volúmenes mismos y por la coordinación de todos estos elementos entre sí".¹¹⁸ Y también se habla de una revolución técnica al servicio de la producción plástica donde se conjugan la ciencia y la mecánica moderna para producir ciertos efectos y valor estético en la obra, de tal modo que así pueda ser considerada como una especie de actividad artística comprometida con la causa de la sociedad.

¹¹⁸ David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva" en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.77

Como ya anteriormente se ha señalado, esta nueva forma que utiliza Siqueiros dentro de la obra artística daría como resultado la estética de la propaganda política por lo rápido, concisa y exacta de su realización.

A partir de esta estética revolucionaria, Siqueiros muestra que su obra artística no solamente nos transmite una idea política, sino que también genera placer estético, esto debido a la composición de los elementos, que dan una sensación de dinamismo, movimiento y velocidad. Hacen del espectador participe y empujan a que se haga cómplice en la obra de arte. Al respecto Irene Herner nos dice:

“Siqueiros hace una apropiación de la escenografía del arte metafísico de De Chirico, al plantar un enigmático universo precolombino en medio de una verde naturaleza... La composición espacial de esta pintura, así como el manejo de los volúmenes de las figuras continúa las exploraciones geométricas sobre formas escultóricas precolombinas”.¹¹⁹

Considerando lo anterior citado nos damos cuenta que, en esta obra monumental, el artista puso en práctica las enseñanzas del cineasta Eisenstein respecto a la tercera dimensión fílmica o experimento cinético. Esto se comprueba en la contemplación debido a que el espectador, al caminar frente al mural, tiene la sensación de internarse en los muros a causa del volumen que se le imprime a cada figura. En este momento, Siqueiros ya experimentaba la conjugación de la pintura como complemento de la arquitectura.

Por lo tanto, podemos observar que este mural es totalmente representante del arte político, el cual no puede ser indisoluble de la propaganda, debido a que tiene la finalidad de comunicar un acontecimiento socio-político-cultural, a partir de la ideología comunista, a las masas y de esta manera se intenta educar al espectador y hacerlo participe de su contexto.

¹¹⁹ Irene Herner, *op. cit.*, p. 362

Sin embargo, la cuestión contemplativa, también funge como una parte medular del arte político, ya que a través de la conjunción de materiales y forma que proyecta el artista en su labor es como la obra de arte perdurara en la conciencia del espectador debido a las sensaciones que producirá en él.

En suma arte político y propaganda política se mezclan en la obra de Siqueiros, a través de la creación de un discurso de crítica política en donde el conocimiento y las creencias hacia el sistema político generan el espectador, a partir del arte político, una serie de sentimientos que con la ayuda de un mensaje sencillo y directo influya en su opinión y evaluación de éste respecto a su papel en la sociedad.

c) **NUEVA DEMOCRACIA**¹²⁰

A la edad de 48 años y siendo un hombre que conjuga su carácter político e intelectual en su obra artística, Siqueiros realiza el mural que en un principio llevaba por título **La vida y la muerte** y más tarde se conocería como **Nueva Democracia**. Plasmado en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes, sería complementado, un año después, por dos tableros rectangulares laterales denominados **Masacre a la población** o **Victimas de la guerra** y **Tortura del pueblo** o bien **Victimas del fascismo**.

Cabe señalar que esta obra artística tiene como referente el mural realizado, por el artista, en La Habana, Cuba denominado **La aurora de la democracia** en 1943. Ahí se representa el paisaje de un volcán en erupción, de las nubes de humo emerge la figura de una mujer con los puños cerrados y en su cabeza lleva puesto un gorro frigio.

Respecto al mural **Nueva Democracia** Milena Kroprivitza, historiadora de arte, señala

¹²⁰ Ver imagen número 16

“El asunto central se estructura a partir de la imagen del torso de una mujer desnuda, surgido del cráter de un volcán en erupción: ella tiene los brazos en alto, extiende las manos hacia el espectador y de sus puños aprisionados por grilletes cuelgan gruesas cadenas; su cabeza está tocada con un gorro frigio y el cuerpo se presenta tenso, en actitud de alerta y con ánimo de ruptura. A la derecha del espectador, un puño en alto simboliza la lucha libertaria, mientras la otra mano presiona, sin dañarla, una flor que quizá representa el arte. En el registro inferior la figura de un hombre desnudo y muerto, trabajado en escorzo, le imprime tensión dramática a la escena.”¹²¹

Es preciso aclarar que este mural fue ejecutado a solicitud de Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública, quien señalaba que “La obligación más alta de los artistas y de los escritores de nuestro tiempo es la de devolver a los hombres una esperanza. Pero no la esperanza blanda y afeminada de que la paz equivale a una póliza contra todos los riesgos de la existencia, sino la varonil esperanza de que vivir es aceptar los peligros, sobrellevarlos y saber dominarlos con valentía en función y por obra de un ideal”¹²². Es por ello que Siqueiros decía que Bodet se regía bajo la doctrina filosófica de “democratización del saber y la cultura”.

El tema con el que Siqueiros presentó su proyecto del mural fue el de México por la democracia y la independencia nacional. Por lo tanto, el contenido de éste es meramente político, debido a que nos habla del surgimiento de la democracia a partir de la culminación del nazismo y fascismo.

Hay que recordar que en 1936 Siqueiros se une a la lucha en contra del fascismo y las guerras, que para ese entonces se estaban desatando en Europa. Por tal motivo, en 1937 se incorpora al ejército español como muestra de solidaridad y con la finalidad de poner su arte al servicio de los ideales de los combatientes. A su regreso a México en 1940 abandona el país a causa de

¹²¹ Raquel Tibol “El muralismo de Siqueiros como arte total” en *Los murales de Siqueiros*, México, INBA-Américo Arte Editores, 1998, p.166

¹²² David Alfaro Siqueiros, “Carta abierta a Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 259

su supuesta participación en el asesinato de Trotsky y es exiliado a Chile, en donde crea un manifiesto denominado **¡En la guerra, arte de guerra!** El cual señala:

“Ustedes artistas y sus gobiernos respectivos, deben comprender que el arte puede llegar a convertirse en un arma de combate tan poderosa y eficaz como las más poderosas y eficaces armas físicas que intervienen directamente en la guerra militar. Un arma que entra por los ojos, por los oídos... y a través de lo más profundo y sutil del sentimiento humano... Arte de guerra contra el Eje, diario, múltiple, elocuente, permanentemente creativo, mecanizado hasta lo máximo para ganar - entre otras cosas fundamentales, tales como la libertad humana y la libre determinación nacional de todos los países- la posibilidad de construir en el futuro del mundo un verdadero y más grande arte público”.¹²³

Por lo tanto, este mural nos habla de la relación existente entre arte y política, cuya finalidad es mostrar el reflejo de la realidad a través de símbolos transmisores de un mensaje ideológico y de un posicionamiento político. En este caso, el artista nos habla de la liberación, como supremacía absoluta, de las masas oprimidas por el fascismo y el nazismo; hace presente el sufrimiento, el caos y el daño que provocó esta guerra y, así mismo, tiende a señalar una legitimación hacia un gobierno democrático, el cual pareciese ser desconocido.

Este mural fue considerado como un ejemplo de la poca labor artística debido al uso de símbolos frecuentemente utilizados. Al respecto Antonio Rodríguez señala.

“Siqueiros se permite aquí la audacia, cuyos riesgos no ignora, de pintar un mural excesivamente simplificado que pretende transmitir su mensaje a través de símbolos tan obvios como la antorcha, los puños, las cadenas y el gorro jacobino de la libertad”.¹²⁴

¹²³ David Alfaro Siqueiros, “¡En la guerra, arte de guerra!” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 194

¹²⁴ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.25

Entonces podemos dar cuenta que el artista sabía que a pesar de juzgar su obra de arte como una creación de aspecto cartelístico propagandístico, cumpliría con la finalidad de transmitir igualmente su mensaje político-ideológico de manera sutil y sugerida. Es decir, su mensaje sería transmitido por el arte al igual que por la propaganda, pero en conjunción con la invención estética para provocar en el espectador un autoconocimiento de la realidad a partir de la contemplación.

La conjugación de elementos que son referidos en esta obra nos emiten a una multiplicidad de ideas en relación opuestas como es el caso de la vida y la muerte, la esclavitud y la libertad, la naturaleza y lo humano, lo mitológico y lo real, que hacen de la obra de arte un mundo ideal.

Ahora bien, para la creación de este mural, la labor artista de Siqueiros se valió de un estudio del cuerpo femenino y de la fotografía tanto como medio de documentación, como fuente de concepción realista de su pintura. Para este cuadro se tomó como modelo una fotografía del torso de Angélica Arenal y otras del propio Siqueiros para los costados laterales.

Para el artista, la fotografía representaba un instrumento útil para “descubrir los principios del volumen, de la luz y la sombra en los objetos y los principios de perspectiva, de la profundidad y el espacio; para evidenciar el movimiento y el desplazamiento de los volúmenes en el espacio, así como para materializar en una instantánea las expresiones del sentimiento humano”.¹²⁵

Respecto a las técnicas y materiales utilizados, el artista retoma los ya experimentados y creados con anterioridad en los Talleres Experimental Workshop y El Centro Arte Realista Moderno, dedicados a innovar la técnica de la pintura mural para hacer de ella una pintura dinámica. En este caso, hace uso de paneles forrados de tela, sobre los cuales aplico piroxilina, cemento y

¹²⁵ Maricela González Cruz Manjarrez, “Siqueiros y la fotografía” en *Siqueiros en la mira*, México, UNAM-III, 1996, p. 26

celulosa para las texturas. Apoyado en la pistola de aire imprimió varias capas de pintura para lograr una forma monumental en la imagen principal.

En cuanto a técnica aplica la cinefotogénica y la poliangularidad. La primera ya antes mencionada, tiene como finalidad mostrar la expresividad y el dinamismo a partir del volumen de las imágenes, las cuales pareciera que por su gran monumentalidad pudieran salir del tablero o bien dar la sensación de desplazamiento. Y la segunda corresponde a la perspectiva, a la multiplicación de puntos de vista, invitando al espectador a que no se quede fijo y se desplace al contemplar la obra. La finalidad de aplicar estas técnicas es generar en el espectador placer estético: sensibilidad, impresiones y experiencias. Todo esto conjugado en la expresión del cuadro en conjunto.

Al interpretar en su conjunto el mural nos habla de la libertad como eje principal. La libertad parida por la madre tierra, esta última concebida como el principio de la creación en conjunción con el fuego, representa el renacimiento. En tanto que la mujer puede ser vista como la totalidad, un punto medio entre el cielo y la tierra, la dadora de hombres plenos y libres.

En el aspecto político, el mural nos introduce en los sucesos históricos mundiales que ocurrían en ese momento. El termino de la segunda guerra mundial y con ello la caída del fascismo de Mussolini en Italia y el nazismo en Alemania, los cuales son simbolizados con el hombre que se encuentra tirado a espaldas de la mujer. Mientras que México estaba inmerso en un proceso de desarrollo industrial, aunado a un discurso de unidad nacional.

Este mural nos muestra marcadamente el acercamiento entre arte político y propaganda política, ya que la finalidad de su conjunción es propiciar la reflexión en el espectador, a partir de la contemplación, y con ello generar opiniones respecto a los acontecimientos políticos que suscitan en el momento.

El desarrollo e interpretación de estos tres murales revelan la evolución que tuvo Siqueiros respecto al uso del arte como vía de educación política.

El mural de Los cuatro elementos realizado en 1922 revela un Siqueiros versátil e innovador, que intenta poner en práctica las tendencias y teorías adquiridas en Europa; que revela y ejecuta un arte estético compuesto de grandes dimensiones, de la conjugación de figuras geométricas repletas de volumen y colores intensos, un mural único, que nos interna en una dimensión metafórica y abstracta de la humanidad en relación con el mundo.

La funcionalidad del arte en ese momento era recuperar la cultura mexicana a través de murales como medio de culturalización y educación de la sociedad. Esta acción es ideada por el Estado a partir de las instituciones, mientras los agentes públicos se encontraban preocupadas debido a los constantes cambios revolucionarios que se acababan de vivir. La población se encontraba perdida respecto a su identidad nacional.

Siqueiros veía en el arte un medio por el cual se puede transmitir la concepción de modernidad y humanidad de forma perdurable y única, sin implicar una ideología política, sino más bien conocimiento.

Transcurrida una década, Siqueiros pinta el mural **Retrato de nuestro México actual**, en aquel refleja claramente que su obra artística está al servicio de los ideales comunistas regidos bajo la ideología marxista-leninista. Su obra de arte transmuta de ser meramente estético a arte político, crítico del gobierno, de la situación socio cultural que atañe en ese momento y capaz de comunicar un mensaje ideológico.

En este mural es importante la conjugación de la innovación estética dentro del arte político, porque al igual que el movimiento que se estaba desatando entre el proletario para alcanzar un ideal, el arte buscaba la innovación en los medios para la producción plástica a través de la utilización de herramientas antiguas contra los mecánicos y modernos. Se requería adoptar nuevas armas que ayudaran a ilustrar a las masas respecto a la lucha social.

Finalmente, en el mural **Nueva Democracia** realizado en 1944 nos muestra el adelanto de la pintura mural en cuanto contenido y forma, en éste la conjugación de arte político y propaganda política se hacen presentes a través del mensaje ideológico que nos presenta de manera clara y precisa, en conjunto con la utilización de símbolos establecidos socialmente.

La postura de Siqueiros ante este mural es claramente ideológica. Por un lado, revela su oposición ante el fascismo y nazismo. Por otro, muestra una legitimación de la democracia vista como sinónimo de libertad. Ya antes nos habla de rebelión, ahora nos muestra estabilidad, la cual nuevamente puede ser interrumpida por las injusticias y las represiones.

Respecto al carácter estético, Siqueiros intenta que el espectador perciba y sienta la obra más cerca de él mediante la composición, perspectiva y el volumen que se les imprime a las figuras haciendo de ellas parte de una realidad diaria. En este mural hace uso de la integración del lenguaje fotográfico y del cinematográfico. Así como de su teoría del accidente controlado, en la que la conjugación de colores sobrepuestos y el manejo de la luz nos da el reflejo de un mundo dinámico y metafórico.

En ese momento se conjugan el artista, el militante político e intelectual para seguir ilustrando y conmoviendo a la población respecto a las situaciones sociopolíticas y culturales en que se vive. Es de rescatar que su carácter innovador y creativo respecto al reflejo de la realidad le ha imprimido a su pintura un estilo personal que le permite introducirse en la parte más recóndita de nuestros sentidos.

CONCLUSIONES

El periodo histórico en que vivió Siqueiros nos revela una serie de rompimientos, procesos y revaloraciones tanto en el ámbito artístico, como en el aspecto político-social-económico. Estos momentos esenciales de cambio y ruptura forjaron el carácter y la obra del artista. Asimismo, ayudaron a crear el lenguaje mediante el cual el artista trataría de generar interacción con el espectador.

Siqueiros es considerado como un artista moderno, un teórico en cuanto a la creación de nuevos métodos, adelantados a su época, que servirían como espejo de las emociones a través de una expresión artística que propaga una alternativa estética perdurable. Pero también es moderno en sus planteamientos teóricos, es decir, en su concepción del arte como forma de manifestación política.

La exploración de nuevas técnicas hace que la comunicación entre forma y contenido sea superada continuamente, debido a la interacción que genera en el espectador con relación a su obra. La utilización de otras formas de comunicación es también importante, tal es el caso de la fotografía a la que utilizó como herramienta de su creación artística. Igual de importante es la síntesis que hizo entre pintura y escultura en su teoría y práctica mural.

En la búsqueda del dinamismo e implementando nuevas técnicas en su obra artística, Siqueiros ve al espectador como un detonante importante de la comunicación. La función del receptor es tratar de descifrar de la mejor manera el mensaje que expresa la obra artística a través de la interacción de estos dos componentes. Siqueiros convierte al espectador en un ente participativo dentro de su obra. Igualmente, tiende una serie de acciones voluntarias e intencionales para introducir nociones ideológicas en el espectador. De ahí precisamente que su trabajo sea un híbrido entre arte político y propaganda.

Siqueiros como individuo tenía un carácter único, pero era considerado además como único en su estilo, el cual trataba de innovar constantemente.

Por lo tanto, es señalado como un precursor. Siqueiros nunca estuvo casado teóricamente con el Realismo soviético en lo que se refiere a la actividad estética. Por ende, su labor artística no estaba estancada en un método prescrito. Ni el contenido ni la forma de su obra están delimitadas enteramente por cuestiones políticas. No obstante, las nociones ideales que promueve su obra estaban en favor de la lucha del proletariado contra el capitalismo. Buscaba que su lucha artística sirviera para testimoniar las injusticias y para mejorar las condiciones de los obreros mediante la toma de autoconciencia. Por tal motivo, su pintura siempre tendió relación directa entre artista y público. El mensaje de su obra ha pasado a formar parte de los elementos que componen a la cultura política de una nación.

La propaganda política es utilizada en su obra como medio de persuasión dirigida a las masas y tiene como finalidad influir ideológicamente y ganar prosélitos para determinada acción política. Al igual que el arte político, la ideología es un aspecto determinante. En Siqueiros su ideología comunista era transmitida en imágenes, las cuales reflejaban la búsqueda de la verdad. Siqueiros hace de estos dos medios una conjugación al hablarnos de una pintura mural representante del arte de agitación y propaganda, inmerso en una estética revolucionaria que da como resultado arte político.

Al crear la noción de “arte de agitación” Siqueiros hace referencia al contenido espiritualmente político de su obra. Siempre maneja una temática fuerte, profunda y única con relación al acontecer de su tiempo. Respecto a la tendencia propagandística se asocia con su carácter ideológico, en este caso marxista-leninista. Al ser reconocido como un arte monumental dirigido a las masas nos indica la utilización de códigos comunes que hacen que la obra mural posea capacidades lingüísticas sin igual: su lenguaje es sintético como en el arte y rápido como en la propaganda.

La inmersión estética revolucionaria de la labor de Siqueiros señala el modo de composición en cuanto a técnica, materiales y métodos. Aquello hace de su obra mural parte del arte político mexicano, es decir, un reflejo tanto crítico como aprobatorio de la representación de la realidad con la finalidad de

educar, impactar y conmover al espectador. Por lo mismo, el llamado arte de agitación y propaganda se convirtió en un nuevo método de expresión artística.

La congruencia entre sus ideas y sus actos, su pasión por promover una realidad más esperanzadora para la población y su visión de un mundo igualitario fueron para Siqueiros, entre otras ideas más, su fuente de inspiración en donde su vida, su arte y su política forman una conjugación indisoluble. Su obra artística es el medio por el cual se muestra su completo compromiso con la lucha política de los teóricos e ideólogos marxistas. Su intención de educar e integrar a la población en la lucha del proletariado internacional, todo ello en favor del progreso social, hace que la obra mural de Siqueiros sea una representante peculiar de la sociedad civil mexicana del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el Coronelazo, Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977.

ARISTOTELES, *Arte Poética*, México, Porrúa, 2002.

BITRÁN, Yael; Miranda Ricardo, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CONACULTA, 2002.

BLAS GALINDO, Carlos, *et. al., Antología arte mexicano del siglo XX*, México, Asociación Mexicana de Críticos de Arte, México, 2002.

CARRILLO AZPEITIA, Rafael, *Siqueiros*, México, SEP/SETENTAS, 1974.

CEBALLOS Garibay, Héctor, *El saber artístico*, México, Ediciones Coyoacán, 2000.

Coloquio del Comité Mexicano de Historia del arte, *Arte y coerción*, México, UNAM-IIE, 1992.

COMBALIA, Victoria, *et. al., El descredito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.

COTTERET, Jean Marie, *La comunicación política. Gobernantes y gobernados*, Argentina, El Ateneo, 1977.

DIDEROT, Denis, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, España, Ediciones Orbis, 1984

DOMENACH, Jean Marie, *La Propaganda Política*, Buenos Aires, Ed. EUDEBA, 1986.

EDER, Rita, *et. al., Siqueiros en la mira*, México, IIE-UNAM, 1996.

FERNÁNDEZ, Justino, *Orozco forma e idea*, México, Editorial Porrúa, 1975.

GAYÁ NICOLAU, Guillermo, *Arte, Literatura y prensa*, México, Grijalbo, 1969.

HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, España, Siglo XXI, 1978.

HARTEN, Jüngen, *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, Alemania, Editorial Dumont, Kunsthalle Düsseldorf, 1995.

HERNER, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

LAZCANO, Ana Cecilia, *et. al.*, *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

MAQUIVAR M., Ma. Del Consuelo, *et al.*, *Arte y coerción*, primer Coloquio del Comité Nacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 1992.

MONZON, Candido, *Opinión pública, comunicación y política: formación del espacio público*, Madrid, Tecnos, 1996.

OLEA, Oscar, *Historia del Arte y Juicio Crítico*, México, IIE/UNAM, 1998

RAMOS, Samuel, *Estudios de estética filosofía de la vida artística*, México, UNAM, 1991.

RAWLS, John, *Liberalismo político*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

RIVERA, Diego, *Arte y Política*, México, Grijalbo, 1979.

RODRIGUEZ, Antonio, *David Alfaros Siqueiros, Pintura Mural*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992.

----- *Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Estética y marxismo*, Tomo I y II, México, Era, 1970.

----- *Textos de estética y Teoría del Arte (Antología)*, México, UNAM, 1982.

----- *Cuestiones de estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

SCHELLING, Friederich, *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988

SCHERER GARCÍA, Julio, *Siqueiros, la piel y la entraña*, México, Era, 1974.

SIGAL, SILVIA, *et. al.*, *Historia de la cultura y del arte*, México, Alhambra, 1993.

SULLIVAN, Edward J, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Madrid, Editorial Nerea, 1996.

TAINÉ, Hipólito, *La naturaleza de la obra de arte*, México, Grijalbo, 1969.

TIBOL, Raquel, *et. al.*, *Los murales de Siqueiros*, México, INBA-Américo Arte Editores, 1998.

TIBOL, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

----- *Siqueiros vida y obra*, México, Colección metropolitana, 1974.

----- *Textos de David Alfaros Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

TABLADA, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora "Aguilas", 1927.

TOMBERG, Friedrich, *Estética política*, Madrid, Editorial Villalar, 1973.

WALTER, Benjamin, *La obra de arte en el época de su reproductibilidad técnica*, México, Planeta, 1995.

El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA, UNAM-IIE, 2004.

HEMEROGRAFÍA

AZUELA DE LA CRUZ, Alicia, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata" *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, México, enero-junio, 2008, pp.109-144

ESCUADERO, Alejandra, "La nueva democracia según Siqueiros" *Seminario permanente de iconografía DEAS-INAH*, núm. 40, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, pp. 1-24.

GAMA, Luis Eduardo, "Arte y política como interpretación", *Revista de estudios sociales*, núm. 34, Bogotá, 2009, pp.99-111

GARCÍA ALONSO, Rafael, "Promesas y peligros en las artes: Diderot, Sade, Rousseau", *Nómadas*, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, julio-diciembre, 2003, pp.1-12

GRAVE, Crescenciano, "Schelling: filosofía del arte y tragedia" *Signos filosóficos*, núm,008, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, julio-diciembre, 2002, pp. 71-80

ORTIZ DE VILLASEÑOR, Julieta, "Auge de las artes aplicadas. Dos figuras en el escritorio de José Vasconcelos" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIX, núm. 071, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 77-86.

PÁJARO M. Carlos Julio, "Poíses y poesía de Homero a los Sofistas", *Eidos: Revista de filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 002, Colombia, Universidad del Norte, 2004, pp. 9-33

GONZÁLEZ, Santiago, "Raíces y elementos en Empedocles", *El Basilisco*, núm. 13, España, noviembre 1981- junio 1982, pp. 62-69.



1. *LA VIRGEN DE LA SILLA* (1907)



2. *EL SASTRE W. KENNEDY* (1920)



3. *LOS ELEMENTOS O ESPIRÍTU DE OCCIDENTE (1922)*

Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso



4 y 5. *LOS MITOS CAÍDOS* panel de *SAN CRISTÓBAL Y LA MUJER*
(1923)

Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso



6. *VENTANAS*
Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso



7. *LLAMADO A LA LIBERTAD (1924)*
Obra inconclusa en el Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso



8. *AMÉRICA TROPICAL* (1932)
Plaza Art Center, Los Ángeles California



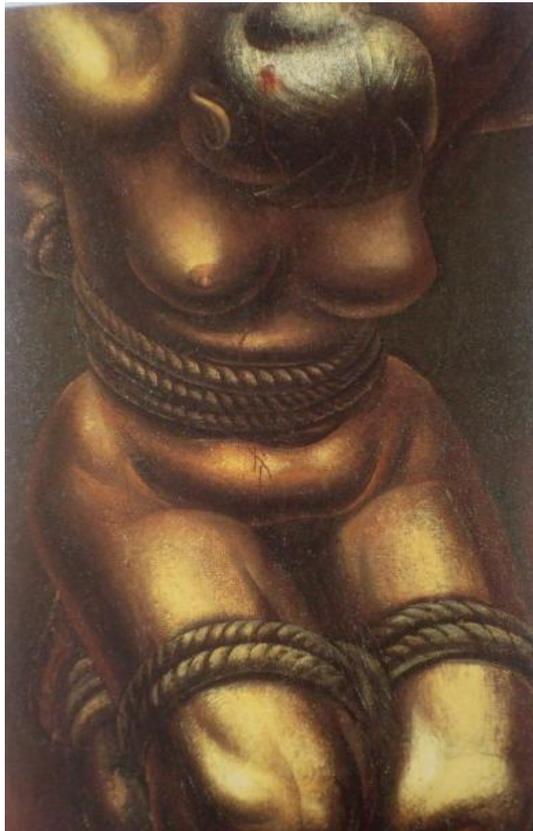
9. *RETRATO ACTUAL DE MÉXICO* (1932)

Donado al Museo de Arte de Santa Barbará, Los Ángeles
California, 2001



10. Fragmento del mural *EJERCICIO PLÁSTICO* (1933)

Buenos Aires, Argentina



11. *VICTIMA DEL PROLETARIADO* (1933)

The Museum of Modern Art, New York



12 y 13. Fragmentos del mural *RETRATO DE LA BURGUESIA* (1939)

Sindicato de Electricistas



14. Fragmento del mural *ALEGORÍA DE LA IGUALDAD Y COFRATERNIDAD DE LAS RAZAS BLANCAS Y NEGRA EN CUBA* (1943)



15. *EL NUEVO DÍA DE LAS DEMOCRACIAS* (1943)

La Habana, Cuba.



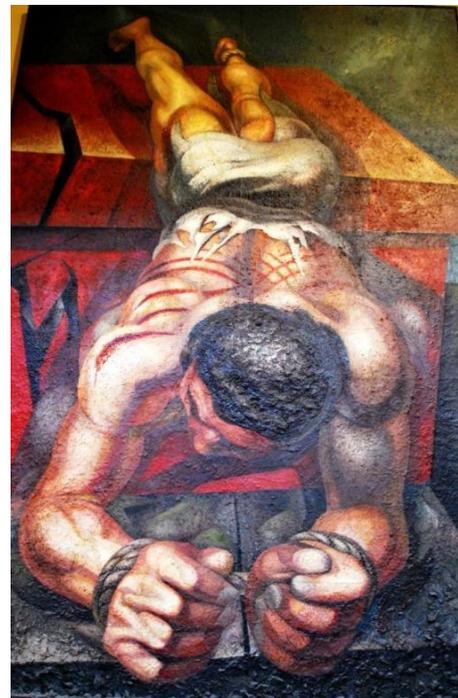
16. *NUEVA DEMOCRACIA* (1944)

Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México



17. *VICTIMAS DE LA GUERRA* (1945)

Palacio de Bellas Artes



18. *VICTIMAS DEL FASCISMO* (1945)

Palacio de Bellas Artes



19. *CUAUHTÉMOC REDIVIVO* (1951)

Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México



20. *TORMENTA DE CUAUHTÉMOC* (1951)

Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México



21 y 22. Fragmentos del mural *POR UNA SEGURIDAD COMPLETA Y PARA TODOS LOS MEXICANOS* (1952-1954)

Hospital de la Raza, Ciudad de México



23. *EL PUEBLO A LA UNIVERSIDAD Y LA UNIVERSIDAD AL PUEBLO (1952-1956)*

Ciudad Universitaria, UNAM



24. *EL DERECHO A LA CULTURA (1952-1956)* Ciudad Universitaria, UNAM



25. *NUEVO SÍMBOLO UNIVERSITARIO (1952-1956)*

Ciudad Universitaria, UNAM



26. Fragmento del mural *LUCHA Y FUTURA VICTORIA DE LA CIENCIA MEDICA CONTRA EL CÁNCER* (1958)

Hospital de Oncología del Centro Médico



Fragmento del mural *DEL PORFIRIATO A LA REVOLUCIÓN* (1957-1966)
Sala de la Revolución, en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

27. Fragmento del mural *DEL PORFIRIATO A LA REVOLUCIÓN* (1957-1966)

Sala de la Revolución en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec



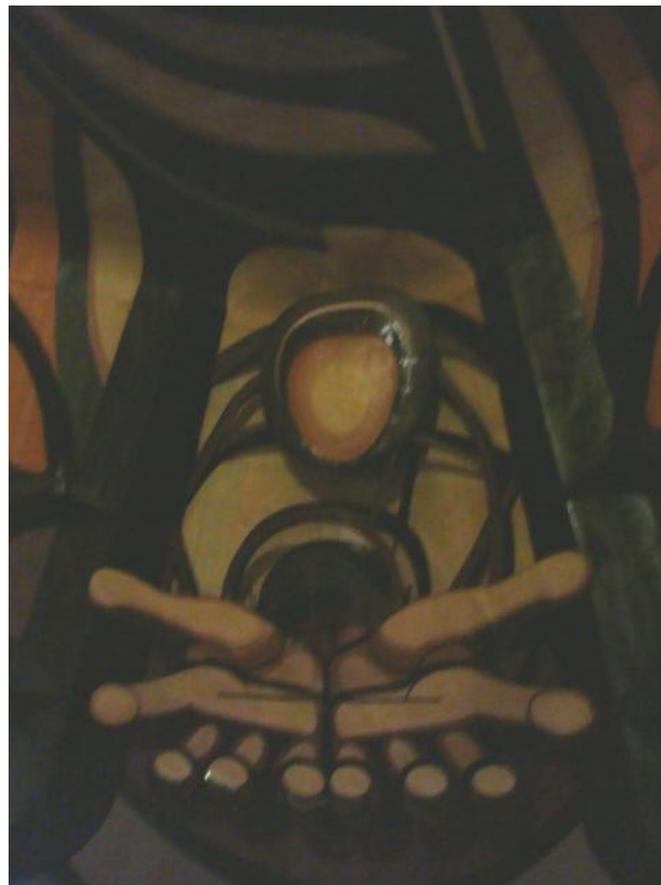
28. Fragmento del mural *LA HISTORIA DEL TEATRO HASTA LA CINEMATOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA o EL DRAMA Y LA COMEDIA EN LA VIDA SOCIAL DE MÉXICO* (1958-1970)

Asociación Nacional de Actores (ANDA)



29 y 30 *TRAZOS DE COMPOSICIÓN ESPACIAL PARA EL MURAL LA MARCHA DE LA HUMANIDAD* (1965-1971)

Sala de Arte Público Siqueiros



31 y 32 Fragmentos del mural

LA MARCHA DE LA HUMANIDAD (1965-1971)

Polyforum Cultural Siqueiros



33. *MURAL PARA UNA ESCUELA DEL ESTADO DE MÉXICO (1971-1973)*

Sala de Arte Público Siqueiros