



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

**La Tallería: el laboratorio de
experimentación artística y
pedagógica de David Alfaro Siqueiros.**

T E S I S

que para obtener el título de:

Licenciado en Estudios Latinoamericanos.

Presenta: César Alejandro Hidalgo Mújica.

Directora: Mtra. Sandra Zetina Ocaña

Ciudad Universitaria, CDMX, 2019





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.

CÉSAR ALEJANDRO HIDALGO MÚJICA.

La Tallera: el laboratorio de experimentación
artística y pedagógica de David Alfaro Siqueiros

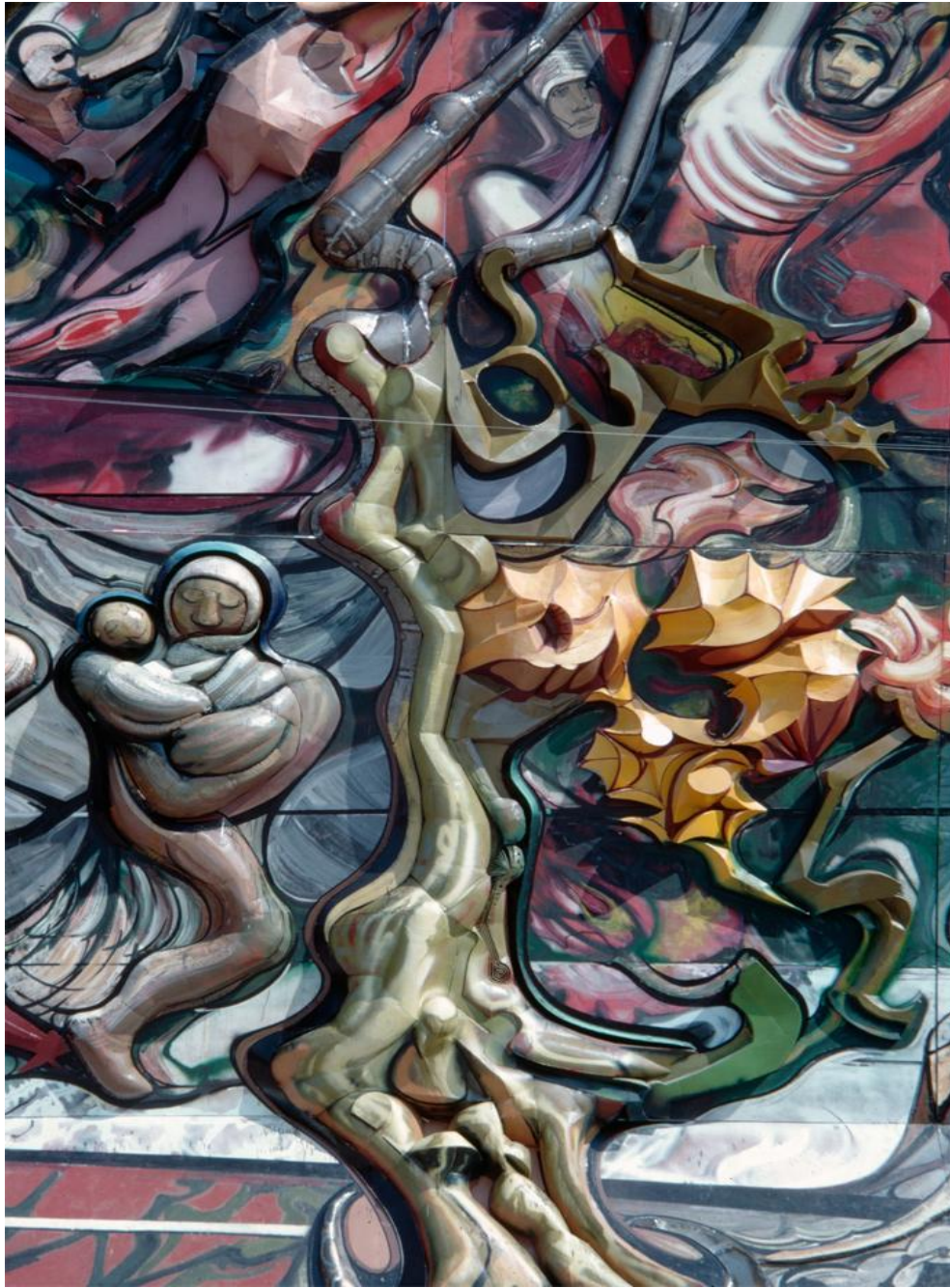


Imagen 1. David Alfaro Siqueiros, Panel mural *de la marcha de la humanidad* con escultopintura durante el proceso de pintura en *La Tallera*, (1968), Foto: Mark Rogovin, tomada de ARTSTOR.

Agradecimientos.

Quiero agradecer a la UNAM por bendecirme con el regalo de la educación y la cultura, agradezco mis profesores de la Facultad por sus lecciones y enseñanzas, merecen un profundo reconocimiento los profesores que imparten materias relativas a la disciplina artística, quienes con su labor cotidiana permiten que los universitarios nos acerquemos al arte y la cultura.

Agradezco a la Maestra Sandra Zetina Ocaña quien me brindo un apoyo invaluable para que pudiera terminar con el presente trabajo de tesis, le agradezco por su paciencia, sus lecciones y sus consejos. Reconozco su impresionante trabajo de investigación multidisciplinaria en el Instituto de Investigaciones Estéticas y le expreso mi gratitud por haberme permitido expandir mis conocimientos sobre historia del arte

Mi tesis fue realizada en el marco del Proyecto PAPPiIT IN402417 La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Agradezco al Doctor Miguel Ángel Esquivel por su labor docente en temas de arte y estética desde nuestra América, por enseñar una historia del arte desde otra perspectiva y en lo personal por que fue él quien me brindo la primera orientación en su seminario para que esta investigación pudiese tomar forma.

Agradezco a los profesores de la Facultad, los cuales ejercen una labor notable con su trabajo como docentes, especialmente a la maestra Paola Vargas Parra, al profesor Josué Sansón, al profesor Pamplona, a la Dra. Abigail Pasillas, Dr. Roberto Fernández Castro y el Dr. Sebastián Rivera Mir, por su lectura del presente trabajo de investigación, al Dr. Roberto Machuca por su fina atención y orientación en los asuntos administrativos y a toda la plantilla del Colegio de Estudios Latinoamericanos.

Agradezco a Mónica Montes de la Sala de Arte Publico Siqueiros por permitirme consultar de manera muy cómoda el archivo de Siqueiros y por poner a mi disposición una gran cantidad de fuentes e información muy valiosa.

Agradezco a mi Padre Carmelo Hidalgo Velázquez y a mi Madre Leticia Mújica Castillo y a mi hermana Carmen Leticia Hidalgo Mújica, por su apoyo incondicional, su insistencia en que terminara este trabajo que en un principio parecía imposible, les agradezco su amor y cariño incondicional en todos estos años y su ejemplo de trabajo, constancia y fe.

Dedicatorias.

Dedico a mi Madre Leticia este trabajo, espero retribuya tantas horas de esfuerzo y sacrificio incondicional para apoyar mis sueños, gracias, madre.

Dedico a mi Padre Carmelo este trabajo, por haberme acompañado fielmente hasta este día, agradezco tus esfuerzos y sacrificios para ayudarme a llegar hasta este punto, no lo habría logrado sin ti.

A mi hermana Lety, quien siempre me ha brindado su confianza y su apoyo incondicional, me ayudaste a encontrar el camino cuando me sentía perdido, gracias hermanita.

A mis primos Chucho, Ilse, Pablo, Chuy, Dani, Eva, Tere, Nidia, Luisita, Monse, Diana, Meli, Daniela, porque hemos compartido las mejores experiencias juntos.

A mis tías: Noemi Anastasia, Teresa, Magdalena, Georgina, María del Refugio, Fabiola a mis tíos: Julio, Jesús Sánchez, Alex, tío Beto, todos ellos ejemplos de trabajo y dedicación.

A mi tía María Irma Méndez Villanueva y a sus padres tío Vicente y tía Ufra.

A mi abuelita Ofelia Castillo Valentino, por que sin ti no estaríamos donde nos encontramos ahora. Al abuelo, a mi abuelito Raúl Hidalgo, y mi abuelita Chela. A mi abuelita Sofía.

A mis amigos comenzando por Benjamin, Ulises, Moi, Emil, Gabo, Luis, Abraham, Ivan, Charly, Farik, Dante, Jose Luis, Jimbo, Jimmi y toda la demás banda. A Lau por haber leído este texto en sus primeras versiones.

A Bohdan (q.e.p.d) por compartir mi entusiasmo e interés por el arte.

Índice

La Tallera, el laboratorio de experimentación artística y pedagógica de David Alfaro Siqueiros

Introducción 6

Capítulo 1. Bosquejo teórico e histórico del taller de artista y su relación con David Alfaro Siqueiros

1.1.-*El taller de artista en la época de reproductibilidad técnica* 15

1.2.- *Marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana* 30

1.3.- *Vanguardia ex – céntrica* 46

Capítulo 2.- El Taller como espacio conceptual

2.1.-*Rectificaciones en las Artes Plásticas* 54

2.2.-*Hacia la transformación de las Artes Plásticas* 60

Capítulo 3. El Taller como espacio Histórico

3.1.-*Taller-Escuela de Artes Plásticas y Siqueiros*

New York Experimental Workshop 69

3.2.-*Centro de Arte Realista Moderno* 80

Capítulo 4. La Tallera, último taller de Siqueiros

4.1.- *La Tallera y el equipo.* 90

4.2.-El proceso de producción. 103

4.3.-Ciencia, tecnología y materiales 124

Reflexión Final. Miseria y Ciencia 132

La Tallera, el laboratorio de experimentación pedagógica y artística de David Alfaro Siqueiros

Introducción

La presente investigación surgió de mi interés por conocer a fondo el trabajo artístico de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), específicamente el que desarrolló de forma posterior a su encarcelamiento en la prisión de Lecumberri (1960-1964).¹

Podemos decir con certeza que parte de la historiografía respectiva a la producción artística de Siqueiros se ha centrado en su periodo más temprano y su etapa artística madura antes de su última reclusión, sin embargo, es menor la producción historiográfica sobre el periodo que siguió a su salida de prisión, mismo que se torna sumamente relevante debido a que se trató de un intenso episodio de producción artística.

Me parece importante señalar que, sobre La Tallera, propuesta innovadora con relación a la pedagogía y producción del arte, existe muy poca información en comparación con otros tópicos de la vida y obra del artista.

En épocas recientes se ha hecho un esfuerzo por analizar y estudiar dicho periodo, no obstante, dentro del repertorio historiográfico concerniente a tal temporalidad, no existe ninguna investigación que discuta específicamente La Tallera, lugar de suma relevancia donde Siqueiros realizó gran parte de su última obra artística hasta el día de su muerte.²

El objetivo de esta investigación es conocer tanto el planteamiento de este taller artístico como su desarrollo histórico, para así aportar información relevante con relación al último periodo de la obra de Siqueiros.

¹ Richard Daw, "Perdonado, Alfaro Siqueiros fue recibido como héroe", *El Dictamen*, 14 de Julio de 1964.

² Dentro de la historiografía la mayor parte está dedicada específicamente al estudio del Polyforum Siqueiros como obra de arte, así como su contexto histórico. De este repertorio destaca el libro de Leonard Folgarait, donde se analiza a profundidad la obra y su contexto histórico, político y social. Leonard Folgarait, *So Far From Heaven. The march of the humanity towards the earth and cosmos*. (New York: Cambridge University Press, 2009).

En la presente investigación existe una oportunidad para construir un pasaje inédito sobre Siqueiros, que se podrá concretar, al analizar, ponderar y valorar diversas fuentes que tratan sobre su producción artística entre 1965 a 1974, textos, fuentes documentales de primera mano, hemerografía, bibliografía, así como lagunas investigaciones de tesis de licenciatura y posgrado o publicaciones digitales recientes.

El desarrollo de dicha labor de investigación me permitió mostrar, explicar y ubicar históricamente, tanto los orígenes de La Tallera, como también la actividad artística desarrollada en ella. Cabe destacar que la producción artística tuvo un objetivo definido durante el primer periodo que abarcó de 1965 a 1969,³ cuando fueron elaboradas y producidas dos obras de formato monumental en La Tallera: los paneles murales para el Casino de la Selva y el Polyforum Siqueiros respectivamente.

Después de la conclusión de la obra monumental Polyforum Siqueiros, tuvo lugar otro breve periodo de producción que va de 1972 a 1974. En 1974, Siqueiros falleció y concluyó así su actividad en La Tallera, su última voluntad fue legarla al pueblo de México en su testamento. Siqueiros dejó de esa manera abiertos otros periodos de apoyo a la producción y existencia del sitio como espacio artístico, que se extienden hasta nuestros días. La producción y usos de La Tallera posteriores a la muerte de Siqueiros salen del campo de estudio y no se contemplan en la presente investigación por requerir una problematización propia.

En este caso, me concentraré en el primer periodo de producción de La Tallera (1965-1969), donde es posible apreciar las condiciones históricas de su construcción como espacio de producción artística, su planteamiento conceptual y su funcionalidad.

La Tallera en la actualidad funciona como espacio artístico de difusión y acercamiento al arte en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Sin embargo, en su primera etapa de existencia, se trató de un taller artístico dotado de instrumentos, herramientas y materiales muy diversos para lograr la construcción del mural interior del Polyforum Siqueiros, titulado *La marcha de la humanidad en la tierra*

³ María del Carmen Martínez Toriz, "La Utopía y la realidad en La marcha de la Humanidad Polyforum-Siqueiros" (tesis de licenciatura en Historia, TESIUNAM), México, 1996.

y *el cosmos*⁴, el de mayor envergadura por su complejidad, entre los otros proyectos que allí realizó.

Este taller artístico se revela como un espacio inédito, de dimensiones impresionantes y una organización que puso a trabajar bajo la dirección de Siqueiros, a más de 50 personas.

Una de las preguntas que guiarán la presente investigación, es comprender ¿cómo procedió Siqueiros para diseñar y crear un taller con estas características?

El taller para Siqueiros no implicaba únicamente un espacio físico, es una idea compleja que no apareció de forma espontánea en su último periodo de producción artística. Si bien este impresionante taller se concretó como espacio de creación artística hasta 1965, sabemos con certeza que desde 1932, Siqueiros comenzó a mostrar interés e inquietud por la idea de crear un taller colectivo pleno de tecnología. Esto es especialmente visible en dos textos clave que me propongo analizar en el presente trabajo de investigación. La noción del taller aparece tempranamente en una conferencia impartida por Siqueiros y un Manifiesto de vanguardia durante la década de 1930, en donde abunda sobre su planteamiento del taller como espacio de producción artística y como centro de enseñanza pedagógica con un potencial operativo muy innovador.

La Tallera, fue el espacio de trabajo de mayor importancia en toda la trayectoria artística de Siqueiros, pues fue donde logró llevar a cabo su noción vanguardista de taller. La Tallera fue el sitio en el cual Siqueiros desarrolló los elementos claves en su propuesta artística, en sus aportaciones como teórico y como productor de arte. Es posible apuntalar la trascendencia de su propuesta de taller, al considerar los resultados que arrojaron los talleres colectivos que generó, planteados en momentos históricos y culturales específicos y en particular al profundizar en el caso específico de La Tallera.

La Tallera es la última de una serie de propuestas que sitúan al taller como el espacio predilecto de producción artística y pedagógica por parte de Siqueiros, por lo que es

⁴ Martínez Toriz, "*La Utopía*".

indispensable conocer el desarrollo histórico de esta propuesta, que derivó finalmente en el establecimiento y construcción de la misma.

Enunciada teóricamente por primera vez, en el año de 1932 en la conferencia “Rectificaciones sobre las Artes Plásticas”,⁵ la idea que Siqueiros tuvo sobre el taller y de su potencial operativo como espacio de producción, fue mostrada en principio como una reacción contundente frente al academicismo y sus métodos de enseñanza artística. Posteriormente, en la ciudad de Nueva York, en 1934, volvió a aparecer esta idea en la forma de un manifiesto de vanguardia, titulado “Hacia la transformación de las artes plásticas”. Esta vez, Siqueiros presentó una idea más sólida y refinada sobre el taller y le otorgó un papel preponderante.

El establecimiento de este espacio, le permitió situarse más próximo a lograr su objetivo principal como artista: la creación de un arte público de alcance y repercusión social.

La propuesta de Siqueiros respecto del taller fue llevada a la práctica en episodios particulares. En tres espacios relevantes en la vida y obra de Siqueiros, siendo el último y el más duradero, La Tallera. Por ello el estudio histórico del planteamiento y desarrollo de la idea del taller, así como su ejecución o puesta en práctica me permitirá detectar los elementos clave que situaron al taller como una parte fundamental del ideario estético y la propuesta artística de Siqueiros en el devenir histórico de su obra y que se verán expresados en sus máximas consecuencias en La Tallera.

Marxismo, historia del arte, cultura, ciencia y pedagogía, serán algunos de los tópicos que se conjugarán para poder explicar este paradigma que se muestra como una faceta desconocida del muralista.

El objetivo de la presente investigación es abordar de forma pertinente al objeto de estudio: La Tallera; mediante el análisis, la reflexión y una definición del taller artístico en relación con la obra artística y literaria de David Alfaro Siqueiros, para

⁵ Alfaro Siqueiros, “Rectificaciones sobre las artes plásticas”, en *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

con ello comprender el origen y las implicaciones históricas de la propuesta de taller del artista de forma integral, sin ser exhaustivo.

De igual forma me parece indispensable situar a La Tallera, como un espacio físico, como espacio histórico y como espacio conceptual,⁶ para así delimitarla de forma precisa y entender las implicaciones de su existencia como espacio de producción artística y su pertinencia en relación con el trabajo artístico e intelectual de David Alfaro Siqueiros.

Para ello dividiré el presente trabajo de tesis en cuatro capítulos:

En el primer capítulo, presento un bosquejo teórico que permitirá entender el contexto histórico de la propuesta del taller de David Alfaro Siqueiros.

Comencé por relacionar conceptos y discursos teóricos, para así enriquecer y definir el concepto del taller de artista y con ello vincularlo directamente con la propuesta particular de Siqueiros y su contexto. En el apartado “El taller de artista en la época de reproductibilidad técnica”, aludí a los escritos de Walter Benjamin, en particular a su conocida y afamada obra: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.⁷

En este apartado, delimité la relación entre los ámbitos discursivos que comparten tanto Benjamin como Siqueiros y los flujos entre marxismo y teoría e historia del arte que despliegan ambos autores, ya que es posible avistar que se enfocan en tópicos similares dentro de sus propios contextos, en temas que conciernen al arte. Al compararlos de forma simultánea se enriquece la comprensión de un paradigma histórico observado por ambos en cuanto a la producción artística en la modernidad tecnológica.

⁶ “Metodología sugerida para el estudio de espacios educativos, estudiarlos desde una perspectiva histórica, como espacio físico-geográfico, espacio histórico y como espacio conceptual” en Pauli Dávila, *Espacios y Patrimonio Histórico Educativo* (Donostia: Universidad del País Vasco, 2016), 25.

⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trans. Andres. E. Wekert (México: Itaca, 2003)

Siguiendo esta lectura dentro de la historia del arte, ubiqué al taller de artista dentro de un nuevo paradigma de la técnica y atendí su desarrollo en la modernidad latinoamericana, específicamente en el caso de David Alfaro Siqueiros.

Continué la presente investigación, al explicar el *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*⁸ de Siqueiros, concepto propuesto por el Dr. Miguel Ángel Esquivel en sus tesis doctoral, que me parece imprescindible para comprender de forma esencial el ideario estético del artista. Esta noción nos permitirá una aproximación ideal hacia el lugar teórico, histórico e intelectual desde donde fueron enunciadas las propuestas políticas y artísticas de Siqueiros: América Latina.

Advertir el lugar donde deviene y se desarrolla tanto el ideario estético de Siqueiros como el despliegue de su *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*, ilumina la manera en que dichas propuestas se articularon, con base en una función histórica de crítica, praxis y utilidad social.

En el último apartado del primer capítulo titulado *vanguardia ex -céntrica*, a partir de la propuesta de Maricarmen Ramírez,⁹ analicé dicho término y su pertinencia con relación a la presente investigación.

Siqueiros manifestó su inquietud por el taller como espacio de producción plástica, en un periodo histórico que corresponde al de las vanguardias artísticas, que, para el caso, puede ser definida como una *vanguardia-ex-céntrica*. Este concepto articulado por Mari Carmen Ramírez expone el desarrollo de ciertos vanguardismos en Latinoamérica y también dimensiona la relevancia que adquiere esta región como

⁸ Miguel Ángel Esquivel, articuló este concepto en su trabajo de investigación, para alcanzar el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Se refiere al carácter no ortodoxo del marxismo de Siqueiros, principalmente, en los condicionantes y características que son propias a la postura ideológica del pintor. Véase en: Miguel Ángel Esquivel, *Marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana. Itinerario y tópicos teórico-ideológicos de David Alfaro Siqueiros* (tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, TESIUNAM, 2007).

⁹ Mari Carmen Ramírez articuló este término en su texto "El Clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros, paradojas de un modelo de vanguardia ex -céntrica". Donde explica los condicionantes que pueden ser tomados en cuenta para explicar un paradigma de vanguardia artística que tiene lugar en el contexto latinoamericano. Véase en: Mari Carmen Ramírez, "El Clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros, paradojas de un modelo de vanguardia ex -céntrica" en *Otras Rutas hacia Siqueiros* Sánchez Blanco, Maco ed. (México: CURARE, 1996).

escenario histórico desde donde se desarrollan estas propuestas artísticas ex-céntricas, específicamente la que propone Siqueiros.

Las nociones teóricas desarrolladas en el primer capítulo son el punto de partida para realizar un análisis y una relectura de la conferencia y el manifiesto de vanguardia, donde Siqueiros expresó de forma innovadora su idea del taller, que analizaré dichos textos de forma directa en el segundo capítulo.

El primero de ellos se titula: “Rectificaciones sobre las artes plásticas”,¹⁰ una conferencia de 1932 que introduce la idea del taller de manera osada se trata de una propuesta crítica que se preocupa por atender las cuestiones pedagógicas, económicas y sociales del aprendizaje y la producción artística en aquel momento.

Siqueiros estableció esta propuesta en clara continuidad con lo expresado por diversos manifiestos que la anteceden, tales como el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores”,¹¹ o la propia producción literaria del muralista. En este caso, Siqueiros expresó un planteamiento divergente respecto a los métodos vigentes de enseñanza artística de aquel momento, proponiendo por primera vez al taller como espacio alternativo de educación artística en el México posrevolucionario.

El segundo texto que analizaré, titulado: “Hacia la transformación de las artes plásticas”¹², es un manifiesto de vanguardia que incita a la acción. Allí la idea del taller aparecerá una vez más, pero en esta ocasión con un sólido refinamiento intelectual, como una propuesta ordenada y articulada de forma inédita, al tener sus propios objetivos e implicaciones que harán de la propuesta del taller, el espacio de trabajo de Siqueiros por antonomasia.

¹⁰ Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 48.

¹¹ En el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Pintores, Escultores y Grabadores*, hay un claro posicionamiento político por parte de los integrantes del sindicato, se recalca el compromiso adquirido con la sociedad producto de la conclusión del conflicto revolucionario y se expresa una clara ruptura con las formas artísticas de producción y pedagogía académica al ser propuesta la creación de un arte público moderno.

¹² Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 127.

A partir de este momento el taller o workshop¹³, se convirtió en un elemento primordial de la propuesta de vanguardia ex -céntrica de Siqueiros que tendría como objetivo final, la creación de arte público dialéctico-subversivo y multiejemplar de utilidad social. En dicho planteamiento, se sitúa al taller como el espacio idóneo para la producción y difusión de este tipo de contenidos artísticos.

El tercer capítulo, describe los espacios que antecedieron a La Tallera como espacio de producción artística, tales como: el Taller-Escuela de Artes Plásticas (TEAP), Siqueiros New York Experimental Workshop (SNYEW) y el Centro de Arte Realista Moderno (CARM).

Cada uno de estos espacios ocurrió en un momento histórico específico, destacué la recepción de estas propuestas en los circuitos artísticos y apunté su importancia como espacios de creación y producción artística. Mientras que el taller experimental de Nueva York se muestra ante nosotros como uno de los grandes éxitos de la trayectoria artística de Siqueiros, el CARM no tuvo la importancia y relevancia que Siqueiros esperaba, en consecuencia, la intención de establecer un taller-escuela que permitiera la creación de arte público de forma colaborativa en México, tendría que esperar hasta el establecimiento de La Tallera en 1965.

El cuarto capítulo se aboca propiamente al análisis de La Tallera en su primer periodo de producción. Una vez entendida en su forma conceptual e histórica, localicé el surgimiento de este espacio, remontándome a los acontecimientos posteriores a la salida de Siqueiros de Lecumberri, los cuales derivaron de su asociación con el empresario Manuel Suárez y Suárez para la comisión de una obra monumental para el Casino de la Selva en Cuernavaca Morelos.

La comisión propulsó La Tallera, como el lugar dónde Siqueiros pudo satisfacer la necesidad de un espacio de trabajo lo suficientemente amplio y equipado para la ejecución de murales monumentales.

¹³ La palabra inglesa workshop significa taller en español y en el caso de Siqueiros tiene una clara connotación en cuanto a su uso en el campo del arte.

Apreciaremos cómo estaba dispuesto y organizado el espacio y la manera en que se desarrolló el trabajo creativo de 1965 a 1969. En 1966 ocurrió un cambio en el proyecto original, pues pasó de estar destinado para el Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos, para ubicarse en la Ciudad de México y con ello, la consiguiente ampliación del proyecto, para dar lugar a la creación del mural interior del Polyforum Siqueiros, ubicado en la Avenida Insurgentes.

Siqueiros reconceptualizó el proyecto y fue necesario hacer las modificaciones artísticas pertinentes, tales como la adaptación de proyecto a un nuevo espacio, ajustar las dimensiones y replantear el trabajo y el contenido artístico.

Todo este ajeteo aconteció en La Tallera, mostrándonos un episodio creativo sin precedentes.

Finalmente, a través de fuentes de primera mano delinearé un acercamiento hacia el primer episodio de producción artística que tuvo lugar en La Tallera, que brinda con ello, perspectivas inéditas sobre esta importante propuesta artística de Siqueiros, la cual aconteció en el ámbito del arte moderno en Latinoamérica.

La relevancia que Siqueiros le otorga al taller como espacio asertivo de producción material e intelectual y el enfoque crítico y científico del pensamiento humanista del artista, me parecen los factores a destacar en la presente investigación para el interés de los Estudios Latinoamericanos, ya que dan pie a la advertencia de un avistamiento sobre la historia de los espacios y el trabajo de investigación artística, técnica y científica ubicados en el amplio espacio temporal y geográfico que compone América Latina.

Capítulo 1 Contexto teórico e histórico de la propuesta del taller en David Alfaro Siqueiros

1.1.-El taller del artista en la época de reproductibilidad técnica

Quisiera comenzar el presente trabajo de investigación al plantear un paralelismo entre las nociones de arte y estética marxista en la modernidad tecnológica, desarrolladas por parte de David Alfaro Siqueiros y Walter Benjamin.

Dicha relación, me parece un sólido punto de partida para desarrollar el presente trabajo de investigación debido a las afinidades que existen entre las líneas teóricas y discursivas que manejaron Siqueiros y Benjamin, las cuales al ser ponderadas brevemente nos prepararán el escenario teórico e histórico de forma idónea para analizar y comprender a profundidad la propuesta del taller de Siqueiros en función a su contexto.

Al partir del análisis de las reflexiones sobre el arte y la estética emanadas desde la postura marxista que ambos personajes compartieron, es posible relacionar los tópicos principales de sus líneas discursivas, donde los conceptos: *multireproductibilidad* en el caso de Benjamin, *multiejemplaridad* en el caso de Siqueiros son los más importantes y los de mayor interés para la presente investigación así como las reflexiones sobre la producción de arte revolucionario que ambos desarrollaron en sus propios contextos históricos y culturales.

Posteriormente insertaré el concepto de taller artístico en la periodización correspondiente a la modernidad tecnológica en el arte. Siqueiros desarrolló esta propuesta de espacio de producción y enseñanza artística en un periodo clave para el arte moderno, que al ser vinculada con el trabajo teórico de Benjamin, nos permitirá situar este espacio y comprenderlo con base en su planteamiento, como producto de una problematización y reflexión sobre el arte y la estética desde un punto de vista marxista.

En ese sentido, es preciso señalar que una de las características principales del pensamiento marxista en cuanto a su teoría del materialismo histórico, es tomar en

cuenta las condiciones tangibles de la producción económica como el factor determinante en la sociedad de un tiempo específico: “Para el marxismo, la comprensión última de los procesos históricos debe buscarse en la forma en que los hombres producen los medios materiales.”¹⁴ El método marxista del análisis histórico de la sociedad con base en las condiciones materiales de la producción no escapa a la dimensión discursiva del arte, ni a su teoría, ni tampoco a su historia. Prueba de ello son los análisis que autores como: Lukács, Plejanov, Walter Benjamin, Adolfo Sánchez Vázquez, Theodor Adorno, Hebert Marcuse y el propio Marx (por mencionar algunos), han realizado respecto al concepto de arte, analizado desde una perspectiva marxista.

De todos ellos Benjamín, me parece un autor idóneo con el cual vincular a Siqueiros por los tópicos que desarrolla en las reflexiones que es posible encontrar en sus textos: “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”¹⁵ y también, “El autor como productor”¹⁶, texto con el que comparte temáticas afines a las planteadas por Siqueiros en su producción literaria.

Siqueiros, por su parte, realizó un análisis y una crítica de las condiciones de producción del arte en su contexto latinoamericano, así se puede apreciar en distintos textos tales como, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”¹⁷, “Rectificaciones sobre las artes plásticas” y “Hacia la transformación de las artes plásticas”. En la década de 1920, Siqueiros comenzó a desarrollar un sólido ideario estético y elaboró una propuesta de vanguardia, en la cual abordó tópicos similares a los que planteó Walter Benjamín en sus textos, donde el muralista analizó de forma contundente las condiciones de la producción artística en su entorno histórico y cultural.

¹⁴ Marta Harnecker. *Los conceptos elementales del materialismo histórico* (México: Siglo XXI, 1979), 19.

¹⁵ Benjamin, *La obra de arte*, 19.

¹⁶ Walter Benjamin, *Obras*, (Madrid: Abada, 2009)

¹⁷ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 61.

Existe un cierto paralelismo que me interesa señalar, para utilizarlo como punto de partida por el momento histórico en que son pensados y realizados dichos análisis, en lugares distantes.

Comencemos por analizar brevemente el caso de Benjamín quien fuera un intelectual de origen judío-alemán, que desarrolló una obra donde destacan sus reflexiones sobre cuestiones de arte y estética, entre otros tópicos teóricos e intelectuales. Sufrió la persecución por parte del gobierno nacional socialista alemán y tuvo que exiliarse fuera de Alemania, su vida terminó con un trágico suicidio en septiembre de 1940.¹⁸

Su texto “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” de 1936, es sin duda una de las obras más relevantes para el arte y la estética moderna. En dicho texto Benjamín reflexionó sobre el estado de las obras de arte producidas en el contexto de la reproductibilidad técnica que sucedió históricamente entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX y que coincide con un importante cambio en la comprensión, apreciación y sobre todo el consumo del arte.¹⁹

Benjamín comienza su texto al atender el concepto de “autenticidad” en la obra de arte, al respecto el autor menciona: “El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría concluido a ese objeto como idéntico a si mismo hasta el día de hoy”²⁰, Benjamin pone de manifiesto el valor histórico de la obra de arte mediante la delimitación del concepto de autenticidad, mismo que responde a la necesidad de analizar y asentar el papel de la obra artística frente al importante problema que significó lograr la plenitud de la reproducción técnica de la obra de arte en la época tecnológica moderna.

Más adelante Benjamin profundizó esta situación:

¹⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin Historia de una Amistad*, (Barcelona: Península, 1987), 230.

¹⁹ Benjamin, *La obra de arte*, 19.

²⁰ Benjamin, *La obra de arte*, 42.

A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones.

Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo de la reproductibilidad técnica dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. *Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a su saber: su fundamentación en la política.*²¹

Con la aparición de medios tecnológicos que favorecían la reproducción masiva del arte como fue el caso de la fotografía en la segunda mitad del Siglo XIX, está se tornó en una innovación técnica que rompió con las formas tradicionales de pensar y producir el arte, Benjamin no escatimó en profundizar esta situación y ofreció una serie de conceptos imprescindibles para el análisis de las obras de arte en la época de la reproductibilidad técnica, ya que advirtió que la función social del arte se había transformado a consecuencia de las posibilidades que brindaron los medios materiales tecnológicos de la época y sus nuevos usos. Gracias a este análisis y esta lectura marxista sobre el arte, Benjamin abrió una nueva dimensión teórica de apreciación, periodización y crítica del arte, misma que impulso y desarrolló profusamente en su texto.

Benjamin reflexionó y planteó una seria actualización de los conceptos que concernían al valor del arte de su tiempo: el aura, la autenticidad y la reproductibilidad técnica. Estos conceptos se articularon y se concatenaron en función de una profunda reflexión respecto a la situación de ruptura del arte

²¹ Benjamin, *La obra de arte*, 51.

tradicional, que pudo ser apreciada en aquel momento histórico por parte de Benjamin.

El valor de exhibición, el valor cultural, y el valor de culto, son algunos de los conceptos en los que recae este análisis revelador:

El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto [...] Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.

[...] Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia. En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística - la misma que más tarde será reconocida como accesoria-. De lo que no hay duda es de que el cine es actualmente el hecho que más se presta para llegar a esta conclusión. También es indudable que el alcance histórico de este cambio en la función del arte- que se presenta de la manera más adelantada en el cine- permite que se lo confronte no solo formal sino también materialmente con la época originaria del arte.²²

Benjamín discernió y advirtió la aparición de un nuevo y poderoso valor en el arte: el valor exhibitivo, donde encontró una relación cada vez más íntima entre el arte y su utilización política, tal como lo expresó de forma abierta en su texto. Puso especial atención tanto en las nuevas formas de producción y difusión del arte, como el cine, y advirtió así nuevas formas masivas de consumo.

²² Benjamin, *La obra de arte*, 54.

El arte de exhibición para las masas se tornó en un nuevo y poderoso vehículo del nuevo valor estético que suplantaría los valores tradicionales de apreciación y consumo que había mantenido el arte por mucho tiempo. El aura o el valor de autenticidad del arte perdería fuerza y vigencia para dar mayor peso al valor de exhibición, abriendo con ello nuevas posibilidades y también nuevas consecuencias, que podrían ser logradas con esta novedosa técnica de masificación de los medios en el arte.

En el epílogo del texto: *Estética de la guerra*, Benjamin sentencia:

Fiat ars, pereat mundus dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante *del 'l'art pour l'art'*. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.* ²³

Benjamin no se limitó únicamente a realizar un análisis a profundidad sobre el concepto de arte y su reproductibilidad técnica, también previó y advirtió los peligros que podía desencadenar esta situación, tal como la creciente amenaza fascista y la alienación de los contenidos masificados. A Benjamin también le preocupó el tema de la producción artística revolucionaria, realizó una propuesta teórica fundamental, surgida como consecuencia de sus reflexiones marxistas, situación que ya había plasmado antes de publicar el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en 1936.

En su texto “El autor como Productor”, leído en el Instituto para el estudio del fascismo en abril de 1934,²⁴ “adelanta algunas de sus ideas de su ensayo sobre la obra

²³ Benjamin, *La obra de arte*, 90.

²⁴ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en Benjamin, *La obra de arte*, 11.

de arte.”²⁵ En este texto Benjamin discute la importancia que tiene el autor comprometido socialmente con la creación de un arte revolucionario que corresponda a las necesidades sociales de la época y la relevancia de la colectividad en este proceso.

En este caso Benjamin hace un exhorto a sus interlocutores desde su papel como escritor:

Y esta exigencia la plantearé con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías. También aquí, por tanto, el progreso técnico es para el autor (en tanto que productor) la base que precisa su progreso político. Dicho en otras palabras: será la superación de las competencias en el proceso de producción espiritual que, de acuerdo a la forma de la idea burguesa, conforman el orden de dicho proceso lo que haga inútil a esta producción desde el punto de vista de lo político; las barreras de competencia que fueron erigidas para separar ambas fuerzas productivas tienen que verse rotas juntamente por ambas. El autor en tanto que productor, al experimentar su solidaridad con el proletariado, experimenta al mismo tiempo la solidaridad con otros productores que antes no tenían mucho que decirle. ²⁶

Este texto es muy interesante para la presente investigación, pues además de compartir una periodización paralela con la producción teórica de Siqueiros, también comparte inquietudes y posturas respecto a la producción de un nuevo arte revolucionario de compromiso social, en contextos culturales distantes.

Dichos paralelos han sido analizados, estudiados y articulados en un texto de Paulina González Villaseñor en el artículo, “Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros”, de la siguiente manera:

Siqueiros y Benjamin dirigieron sus textos a artistas e intelectuales con la misma ideología para generar una producción que estableciera una estructura de defensa para el arte frente a posturas totalitarias, agresivas y sectarias que provenían de los distintos bloques ideológicos en los que las tendencias libres eran acusadas por degenerativas o contrarrevolucionarias, pero encontraron que la subversión y la

²⁵ Benjamin, *La obra de arte*, 11.

²⁶ Benjamin, *Obras*, 308.

resistencia empezaban en los procesos de producción que activan nuevas formas de presencia, creación y conocimiento.

La conferencia pronunciada en París parte de un problema que aquejaba a los autores de su época: la tendencia de una obra. Considerando que se ubicaban en un momento en el que la posición política era de suma importancia para los creadores, se cuestionó sobre la tendencia revolucionaria y de la técnica de su producción. Al afirmar que la tendencia y la calidad presuponían una buena obra, consideró cuestionar si la dimensión estética de una obra de arte – que Benjamin podría llamar calidad – es indisoluble del discurso que la sustenta aun cuando el tiempo de su producción corresponde a otras necesidades. Si el teórico sometió el concepto de técnica a un contexto social para convertirlo en el posibilitador que permitió unir tendencia y calidad, cabe entonces pensar si al salir de ese contexto se puede continuar con el mismo argumento. El contexto, por lo tanto, es fundamental en una obra, porque “no [se] puede hacer nada con la cosa estática aislada: una obra, novela, un libro. Necesitaba insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales” para contextualizarse y adaptarse a las necesidades de su entorno.²⁷

Tanto Siqueiros, como Benjamin se preocuparon por proponer la creación de un arte que fuera más allá de los alcances sociales e ideológicos del que era producido por los medios que únicamente correspondían a satisfacer las necesidades de la industria de lo bello. Ambos marxistas se preocuparon en un principio por analizar las condiciones en las que era producido el arte en aquel momento y posteriormente propusieron y urgieron a la creación de un arte que tuviera un compromiso social desde el mismo momento de su producción. En el caso de Siqueiros podemos apreciar cómo el artista llevó estas preocupaciones a la práctica, el mismo planteamiento de la idea del taller como espacio colectivo y alternativo de creación y producción artística es una clara muestra de ello.

²⁷ Paulina González Villaseñor. “Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros,” *CENIDIAP*, (2017), http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_02.html (Consultado el 6 de agosto de 2018).

Benjamín, historiador del arte, teórico marxista y Siqueiros artista comunista y militante, realizaron reflexiones teóricas paralelas en torno a un concepto que determinará al arte de su tiempo: el arte multireproducible de intenciones revolucionarias y de compromiso social.

Además de Paulina González Villaseñor, también Mari Carmen Ramírez en el texto: “Las masas son la matriz. Teoría y práctica de la plástica en movimiento de Siqueiros”²⁸, igualmente ha planteado una relación entre ambos personajes en el apartado de su texto: *El mural en la época de su reproductibilidad mecánica*, donde señala:

Muy a pesar de las diferencias de contexto geográfico y cultural que los separaba, la afinidad de pensamiento sobre el tema entre ambos intelectuales es sumamente reveladora. De la teoría a la praxis, la pregunta es obligada ¿a qué se debe semejante concordancia reflexiva sobre un mismo fenómeno de época? ¿Qué nos puede aclarar, a lo largo del tiempo, tal perspectiva analítica sobre la situación de la vanguardia a uno y otro lado del mundo occidental?

En principio habría que considerar que la crisis de la vanguardia centroeuropea, en los años treinta, hace eco en aquel intenso periodo crucial que atraviesa este pintor mexicano entre 1930 y 1932. Los conflictos a los que Siqueiros se enfrenta, en esa época, son el resultado de una serie de factores que incidirán en su trayectoria artística, política e intelectual, tiempo después de haber dimitido de la función de muralista en la Escuela Nacional preparatoria, en 1924.²⁹

Siqueiros expresó sus inquietudes y preocupaciones respecto a la crisis del rumbo de las vanguardias artísticas, en un texto que se volvió clave en su producción teórica, un texto que al igual que el de Benjamin, expresó la necesidad de crear un arte comprometido socialmente de contenido y técnica revolucionaria. Desde la década de 1920 Siqueiros meditó intensamente el papel del arte en la sociedad posrevolucionaria de México, el propio movimiento muralista mexicano, es un claro

²⁸ Mari Carmen Ramírez, *Las masas son la matriz. Teoría y práctica de la plástica en movimiento de Siqueiros* en Olivier Debrouse, *Retrato de una década*, (México: INBA, 1996), 70.

²⁹Ramírez, *Retrato de una década*. 70.

ejemplo de la intención de hacer arte que pudiera llegar a las masas mediante su creación en lugares públicos. Sin embargo, fue hasta que apareció el texto de 1932: “Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva”, cuando Siqueiros expuso de forma ordenada sus inquietudes y reflexiones sobre el paradigma del arte en la modernidad tecnológica. Fue allí donde se enfocó en tópicos tales como: la técnica moderna, la relación entre la obra y el espectador, la búsqueda de nuevos medios y nuevas metodologías, así como un interés por trabajar de forma colectiva. Respecto a su punto de vista sobre la creación plástica del futuro, el muralista sintetizó sus meditaciones en la parte final del texto:

La perspectiva para la producción plástica presente y futura es, pues, la siguiente:

Plástica subversiva de ilegalidad durante el periodo actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plástica de proporciones materiales reducidas de rápida ejecución. Es decir, de ejecución mecánica, de la mayor capacidad circulativa, o sea, de la más amplia multieemplaridad. Plástica de máxima psicología subversiva.

Plástica de edificación y afirmación socialista para el periodo transitorio de la dictadura del proletariado. Plástica de combate definitivo, liquidadora de los residuos del régimen capitalista. Plástica monumental de máximo servicio público, es decir, plástica extraordinariamente mecánica y dialéctica.³⁰

Estos elementos que fueron denominados por Siqueiros como la “revolución técnica,” se vinculan estrechamente con su pensamiento marxista-leninista y su búsqueda por la socialización del arte, situación que profundizaremos más adelante en la presente investigación.

González Villaseñor sintetiza de esta forma, la vinculación de las preocupaciones respectivas a las formas de producción de un nuevo arte compartidas por ambos intelectuales:

³⁰ Tibol, *Palabras*, 70.

Socializar el arte implicó fracturar la capitalización del mismo para volverlo público, al alcance de una sociedad que transitó los espacios donde la obra se encontraba. La transformación técnica propuso un cambio en la producción artística y le otorgó toda preeminencia al trabajo colectivo; la participación de los involucrados en toda la producción implicó conocimiento y reproductividad de la misma.

[...] Ambos autores hicieron un llamado a la colaboración para buscar crear la plataforma de un arte revolucionario, y aunque estaban separados por espacialidad, tiempo y cultura, su trabajo se articuló a un mismo objetivo: unir.³¹

Siqueiros entendió que otra forma de romper con el arte canónico y de mercado, era realizarlo en lugares públicos mediante una participación colectiva, de esta forma, el artista buscó hacer de la colectividad en la creación mural, una característica fundamental de su forma de producción artística. Además de interesarse por llevar el muralismo hacia el exterior mediante la experimentación con herramientas tecnológicas y materiales industriales, también se preocupó por los métodos y las formas para hacer un arte multiejemplar.

En los textos: “Los vehículos de la pintura dialectico subversiva” y “Hacia la transformación de las artes plásticas Proyecto Manifiesto”, Siqueiros propone la creación de un arte multidisciplinario mural y gráfico de carácter multiejemplar. Es sumamente interesante como este concepto de multiejemplaridad roza el concepto desarrollado por Benjamin, “La multireproductibilidad técnica en la obra de arte”. La pregunta es obligada ¿Siqueiros leyó o conoció el trabajo de Benjamin? A mí me parece poco probable. Siqueiros llegó al concepto de multiejemplaridad por otros caminos que se relacionaron con su participación en la fundación del movimiento muralista mexicano, con su militancia en el Partido Comunista, su participación en el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, su contacto con el cineasta Sergei Eisenstein en Taxco y principalmente la creación del periódico *El Machete*, vehículo informativo multireproductible destinado a las masas obreras, situaciones

³¹ González Villaseñor, “Dos discursos”, http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_02.html

que profundizaremos más adelante en el presente capítulo de la presente investigación.

Ahora bien, ¿cómo es que el taller se inserta en esta reflexión teórica sobre la producción de un arte revolucionario en la modernidad latinoamericana?

En la reflexión que Siqueiros hizo sobre los modos de producción artística en el contexto latinoamericano, también analizó y conceptualizó los espacios de producción artística. En ese sentido Siqueiros se preocupó por replantear el arte desde el mismo momento en que es producido. Ello lo condujo hacia otras preocupaciones en la vía de la creación artística.

La propuesta teórica del artista situó al taller como espacio de creación artística con un replanteamiento que podremos apreciar a cabalidad en su texto “Hacia la transformación de las Artes Plásticas”, de 1934, mismo año en que Benjamin escribió “El autor como productor”.

El taller al ser repensado, reflexionado y propuesto en la periodización que Benjamín denominó *la época de la reproductibilidad técnica en la obra de arte*, por parte de Siqueiros, dio pie a posibilidades de creación y producción artística que se verán materializadas en diversos espacios, siendo el más interesante y el más complejo: La Tallera.

A pesar de que Siqueiros describe las características de su propuesta de taller en sus textos, me parece adecuado insertar en la presente investigación, una noción teórica clara sobre lo qué es el taller de artista y cuáles son sus características principales.

Jane Turner, en, *the Dictionary of art*, brinda una definición clara y concisa de lo que es el taller de artista, además de ilustrar brevemente su desarrollo histórico:

Estudio [taller]. El lugar de trabajo del artista. El término es también utilizado para definir el trabajo de los asistentes del artista o sus seguidores.

En el sentido más directo el “estudio” es el lugar donde el artista trabaja, su naturaleza está determinada por las necesidades prácticas de producción: la iluminación adecuada para ver y el espacio en el cual crear una obra de arte. Actividades subsecuentes (ej. almacenamiento, exposición y venta) y

actividades relacionadas (ej. enseñanza) también pueden ser consideradas. Como el trabajo en el estudio puede involucrar una gran cantidad de prácticas artísticas, a menudo cada una con diferentes procesos, requieren áreas separadas de trabajo. Siempre han existido algunas diferencias entre las necesidades de la pintura y la escultura, por ejemplo, la necesidad de ésta última de áreas distintas para modelar en arcilla y en yeso, para la fundición de metal, y para la talla en madera y varios tipos de piedra. Los procesos involucrados en la creación de la pintura requieren la preparación de implementos de dibujo, pinturas, tablas, lienzos y marcos; todos estos trabajos eran llevados a cabo dentro del estudio, pero también podían tener lugar dentro de una habitación grande. [...] El estudio también podía ser un centro de enseñanza donde jóvenes artistas aprendían el arte de un maestro experimentado. Podía haber diferentes jerarquías, involucrando estudiantes, aprendices o asistentes en los niveles más bajos. Desde el Renacimiento, cuando los artistas individuales comenzaron a obtener reconocimiento y a ser distinguidos de los autores y las prácticas anónimas altamente estructuradas del taller medieval, los estudios dirigidos por un renombrado artista comenzaron a aparecer. La reputación de tales artistas atrajo estudiantes, quienes eran entrenados para contribuir a la producción general en un mayor o menor grado, antes de irse para establecer talleres propios con su reputación. Mientras el taller medieval operaba con un sistema de aprendices largo y formal, de acuerdo con las prácticas impuestas por los gremios, los estudios posteriores desarrollaron un sistema más flexible y variable: algunos artistas preferían trabajar individualmente con uno o dos asistentes, otros como parte de un gran equipo. El concepto del taller ocupado por un artista en solitario data tan sólo desde el siglo XIX.³²

³² *Studio* [workshop]. Artist's place of work. The term is also used to define the work of an artist's assistants or followers.

In the most straightforward sense, a studio is the place where an artist works, its nature determined by the practical needs of production: adequate light by which to see and space in which to create the work of art. Subsequent activities (e.g. storage, display and sale) and related activities (e.g. training) may also be considerations. Since work in a studio might involve a whole range of artistic practices, often each with several different processes, separate areas of work art required. There has always been some difference between the needs of painting and of sculpture, for example the latter's requirement of distinct areas for modeling in clay and in plaster, for casting in metal, and for carving in wood and various types of stone. The processes involved in creating painting require the preparation of drawing implements, paints, wood panels or canvases, and frames; these are all carried out within the studio but can take place within one large room.

Desde la antigüedad los talleres gremiales se habían desempeñado notablemente en la producción artística, sin embargo, a partir el siglo XIX, la academia comenzó a tener auge y comenzó a desplazar a este tipo de espacios en cuanto a su función pedagógica respecto a la formación artística, el taller pasó de ser un espacio de enseñanza y producción en colectividad a volverse un espacio de trabajo en solitario. En ese sentido me parece preciso señalar el grado de autonomía con que se ha trabajado en estos espacios. Este tipo de libertad ocasionó que el maestro del taller tuviera independencia en cuanto a la dirección creativa y pedagógica que tuvo lugar en estos espacios, sin embargo, aprendices y asistentes estaban sujetos al parecer del maestro.

Los talleres gremiales eran espacios privados, no estaban sujetos a las pautas de un sistema educativo institucional como la academia y también gozaban de plena autonomía en las formas en que eran transmitidos los conocimientos y las metodologías de trabajo, así como su aplicación práctica y pedagógica.

Considero que también es importante tomar en consideración, que:

Taller es una palabra que sirve para indicar un lugar donde se trabaja, se elabora y se transforma algo para ser utilizado. Aplicado a la pedagogía el alcance es el mismo: se trata de una forma de enseñar y sobre todo de aprender, mediante la realización de “algo” que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo. Este es el aspecto sustancial del taller.³³

La forma de aprender en el taller es “aprender haciendo en grupo”, hacer que el aprendiz se involucre en el trabajo del maestro de forma directa y participativa, una

[...] The studio can also be a training center where young artists learn their craft from an experienced master. There may be different hierarchies, involving students, apprentices or assistants at the lower levels. From the Renaissance, when individual artists began to be recognized and distinguished from the more anonymous and highly structured practices of the medieval workshop, Studios headed by a well-known artist started to appear. The reputation of such artists attracted students, who were then trained to contribute to the general output to a greater or lesser degree, before leaving in order to establish their own reputations and Studios. While the medieval workshop operated a long and formal apprenticeship system, in accordance with practices laid down by the guilds, the later studio training system was more flexible and variable: some artists preferred to work as individuals, with one or two assistants, others as part of a larger team. The concept of the studio occupied by a single artists dates only from the 19th century.”

Jane Turner, *the Dictionary of art*, (Ohio: Willard, 1996), 850. La traducción es mía.

³³ Ezequiel Ander-Egg, *El taller una alternativa de renovación pedagógica* (Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, 1991), 10.

forma de aprendizaje que contrasta bastante con los métodos empleados en la academia, los cuales preponderaban más el desarrollo del aprendizaje y el genio creativo individual. Siqueiros se refirió y atacó puntualmente este sistema educativo en su texto “Rectificaciones sobre las artes plásticas”, situación que desarrollo más adelante en la presente investigación, donde expongo que fue en este texto donde apareció por primera vez la idea del taller como propuesta de producción y aprendizaje artístico.

Si bien el taller como espacio de producción artística fue utilizado ampliamente en la antigüedad, en el contexto en que es planteado por Siqueiros, esta idea se tornó como una propuesta divergente, al estar vigentes las ideas que favorecían la creación y el genio individual, sobre la creación colectiva, así como la formación educativa institucional en el arte sobre la formación educativa en espacios gremiales.

En La Tallera y en los talleres de Siqueiros que la antecedieron (TEAP, SNEW, CARM,), se promovió la producción y el aprendizaje colectivo, ya que los asistentes y colaboradores de Siqueiros, al momento de producción de la obra se volvieron sujetos de aprendizaje, al mismo tiempo que con su trabajo, aportaban al proceso creativo de la obra y su avance en el proceso de producción. De esta situación tenemos testimonios que presentaremos en la última parte de la presente investigación, donde podremos apreciar tanto la forma en que se desarrolló el trabajo, así como algunas de las experiencias de los asistentes y aprendices de Siqueiros.³⁴

La Tallera, en su primera etapa de producción (1965-1969), se destacó principalmente por sus enormes dimensiones, por la disposición de su espacio propio para realizar obras monumentales y por estar equipada con herramientas, equipos y materiales que aspiraban a utilizar la tecnología más novedosa para realizar este propósito.

³⁴ Los testimonios con los que contamos son principalmente de diversos reporteros que cubrieron en distintos momentos el episodio de producción artística en *La Tallera*, de igual manera contamos con los testimonios de Mark Rogovin y Silvio Benedetto, quienes al tener una formación y una educación artística previa pudieron trabajar lado a lado con Siqueiros y exponen sus experiencias en dos relatos que fungen como fuentes de primera mano en la presente investigación.

Antes de pasar a la historia de La Tallera propiamente, abundaré en el complejo contexto en el que se gestó esta propuesta del taller como espacio de producción artística. Profundizaré el papel que jugó la postura marxista que Siqueiros adoptó en una etapa temprana de su vida y que como pudimos apreciar, comparte con teóricos como Walter Benjamin.

A partir de aquel momento es posible apreciar que la militancia de Siqueiros moldeó tanto los objetivos como los conceptos presentes en su ideario estético, mismos que serán determinantes en su posterior creación artística y en la práctica política que desarrolló el artista.



Imagen 2. Vista parcial del exterior de La Tallera, 2017, fotografía: César Hidalgo.

1.2.- *Marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana.*

Una vez que he mostrado de forma breve las características del taller de artista como espacio de producción artística, que deviene de una tradición gremial y su posterior

transformación hasta la época moderna, abordaré el contexto teórico en que surgió la idea del taller en Siqueiros.

Comenzaré por explicar la noción de *marxismo(s) no ortodoxo(s) en la estética latinoamericana*, concepto articulado por Miguel Ángel Esquivel Bustamante en su tesis doctoral de Estudios Latinoamericanos,³⁵ donde se propone hacer: “un acercamiento al ideario estético de David Alfaro Siqueiros y a la vez la delimitación de las ideas estéticas de marxistas no ortodoxos en América Latina.”³⁶

Desde mi propuesta interpretativa me parece que este concepto resulta clave, ya que nos permitirá entender tanto el punto de partida, como las relaciones y los conceptos teóricos sobre el arte y la estética que surgieron desde el planteamiento marxista de Siqueiros.

Al hacer una revisión historiográfica general sobre el artista, me parece que salvo en escasas ocasiones sólo autores como Mari Carmen Ramírez, Irene Herner y el propio Miguel Ángel Esquivel, han dilucidado el papel y la importancia que tiene América Latina como base del ideario estético y artístico de Siqueiros.

En los últimos años el interés por los tópicos relativos a la ciencia y la tecnología en Siqueiros, han llamado mucho la atención de los investigadores, ya sean intelectuales en formación o intelectuales consolidados, sin embargo, me parece que pocos han podido expresar o dimensionar la profundidad de estos tópicos a cabalidad en el ideario estético de Siqueiros, ya que no han podido rastrear correctamente su génesis. Para hacer una apreciación integral del ideario estético del artista, debemos tomar en cuenta que su situación artística se desarrolló desde una perspectiva histórica latinoamericana, este es un elemento indispensable que otorga unidad tanto a su pensamiento como a su praxis, situaciones que se reflejan por ejemplo en los mencionados tópicos relativos a su interés por la ciencia y la tecnología desde un punto de vista marxista en América Latina.

³⁵Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 1.

³⁶Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 1.

En ese sentido valdría la pena tomar en cuenta lo que Miguel Ángel Esquivel señala en su tesis de doctorado:

Portador de un concepto histórico del tiempo, David Alfaro Siqueiros comprende la dimensión de los varios nacionalismos emergentes y que coexisten en su práctica teórica. Fundado en la militancia, su ideario estético tiene un concepto definido de lo social. Su ideario tiene, así, un estatuto: es el de un concepto de ciudadanía como asiento de un nuevo humanismo no abstracto y sí delimitado en una clara idea de la historia. Lo problemático de su formulación no radica en que procede de una conceptualización de la militancia y la asunción de una tendencia política, el comunismo, sino en el carácter abierto a las contradicciones a las que se debe toda militancia: el sentido histórico.³⁷

El referido concepto histórico del tiempo, presente en el ideario estético de Siqueiros me parece esencial para comprender las implicaciones posteriores tanto de su práctica intelectual como de su práctica artística, las cuales podemos encontrar plasmadas principalmente en su producción literaria, específicamente en los textos que incumben al planteamiento del taller como espacio de producción artística.

Miguel Ángel Esquivel no únicamente fue capaz de avistar la importancia de América Latina en el pensamiento de Siqueiros, al hacer un análisis y un desglose del itinerario de los tópicos teórico-ideológicos donde puede ser encontrado el ideario estético del artista en la forma de un *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*, sino que también pone de manifiesto sus características principales, las cuales al analizarlas de forma breve serán de gran utilidad para comprender al artista y a su contexto desde una perspectiva integral.

Como marxista entre marxistas, Siqueiros demarcó con razón los espacios inequívocos de una estética que supo en formación. Como pintor y como militante siempre miró hacia América Latina. Comprender su marxismo dentro de las vicisitudes de esta comunidad lleva el signo de la diferencia: el marxismo de David Alfaro es un marxismo no ortodoxo en tanto que la

³⁷ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 44.

referencia cultural no es parte de una unidad uniforme; es, mejor dicho, condición política.³⁸

Respecto a América Latina como el espacio histórico donde se desarrolló Siqueiros, me parece fundamental tomar en cuenta lo que Pablo González Casanova señaló respecto a las condiciones de su paradigma histórico en transcurso del siglo XX, en el libro: “Imperialismo y liberación en América Latina”.

Esta acotación me parece, nos permitirá dimensionar correctamente el espacio histórico donde está situado el presente trabajo de investigación. Al respecto Pablo González Casanova señaló:

La dominación de América Latina por el imperialismo y las luchas de liberación hasta el socialismo- es eje que unifica la historia de todos nuestros países desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. Constituye por eso el marco de cualquier historia nacional y resulta además el centro de todas aquellas luchas conjuntas o parciales, regionales o nacionales, que tienen carácter de experiencias comunes y escapan a lo meramente nacional, o porque no se dan en un solo país, o por un solo pueblo, o porque se convierten en ejemplo y legado de muchos pueblos.³⁹

Ser conscientes de que en América Latina es posible apreciar una perspectiva del desarrollo del capitalismo como un imperialismo voraz y agresivo, ejercido por Estados Unidos de América, la potencia más pujante del siglo XX nos permitirá entender mejor como existe una dimensión histórica y cultural definida y contrapuesta, desde donde podemos avistar las situaciones particulares del pensamiento de David Alfaro Siqueiros como marxista.

Existen momentos clave en la génesis del ideario estético de Siqueiros, analicemos brevemente cada uno de ellos para encontrar los elementos clave de este *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*.

Siqueiros a pesar de ser muy joven, participó militarmente en la Revolución, cabe destacar que antes de unirse a las filas revolucionarias, Siqueiros fue estudiante en la

³⁸ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 7

³⁹ Pablo González Casanova, *Imperialismo y liberación en América Latina* (México: Siglo XX, 1978), 7.

Escuela Nacional de Bellas Artes, lo que fuera la antigua Academia de San Carlos y en la Escuela al Aire Libre de Santa Anita. Siqueiros se encontraba en Veracruz puesto que había partido con el Dr. Atl para participar en *La Vanguardia*, un periódico que apoyaba a Carranza.⁴⁰ De acuerdo con el relato de Philip Stein, al lado de su amigo Jesús Soto, presencié un evento en el puerto de Veracruz que sería decisivo en su vidas:

En abril, David Alfaro y sus dos acompañantes fueron testigos de la ocupación de la ciudad portuaria por tropas de los Estados Unidos. Los Federales de Huerta convenientemente se habían retirado de la ciudad, dejando a la población civil desprotegida. ‘El lamento fue de boca en boca’, Siqueiros escribió posteriormente ‘Los gringos están desembarcando’... Con nuestras voces de niños, casi llorando, rogábamos por armas junto a los demás jóvenes.⁴¹

Esta experiencia fue la que orilló a Siqueiros resolver integrarse a las filas revolucionarias mediante su incorporación al Batallón Mamá y posteriormente formar parte de la División de Occidente al Mando del General Manuel M. Diéguez, uno de los dirigentes de la Huelga de Cananea. Siqueiros obtuvo el grado de Capitán y con ello, una vez terminada la lucha revolucionaria, la posibilidad de continuar sus estudios artísticos en Europa.

Antes de proseguir con esta recapitulación histórica me parece que existe un episodio que resulta indispensable mencionar ya que encapsula el pensamiento artístico que se gestó durante el conflicto revolucionario en un evento casi mítico: El Congreso de Artistas Soldados celebrado en el Centro Bohemio en la ciudad de Guadalajara:

Temprano, Siqueiros trata de definir el arte como una forma de “acción”. los primeros ensayos remontan a 1915, a los tiempos del Centro Bohemio de la colonia Seattle de Guadalajara, durante la ocupación de la ciudad por las tropas carrancistas de Manuel M. Diéguez. Un pequeño grupo de

⁴⁰ Véase Raquel Tibol, *Siqueiros introductor de realidades*, p.12-14

⁴¹ Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994), 23. “In April, David Alfaro and his two companions witnessed the occupation of the port city by U.S. troops. Huerta’s Federales had conveniently and quietly removed themselves from the city, leaving the populace unprotected. “The cry went from mouth to mouth” Siqueiros later wrote, “*Los Gringos estan desembarcando*” [The gringos are landing] ... With our boyish voices, almost crying, we begged for arms along with other youths.”

“intelectuales” del estado mayor del general, los tenientes Enrique Lieckens, Jesús Soto, José Alfaro y Tomas Moran, rompen el ocio de su inacción en la ciudad dominada, revitalizan la cultura local disertando del futuro del arte mexicano con los caricaturistas José Guadalupe Zuno y Carlos Stahl, con Amado de la Cueva, Ixca Farias, Xavier Guerrero, Raziel Cabildo y Alfredo Romo entre otros.⁴²

Después de concluida su participación en el conflicto armado, Siqueiros partió hacia Europa con un puesto militar, donde entró en contacto con artistas de la vanguardia parisina como Picasso, Braque o Joaquín Torres García, por mencionar algunos, a través de Diego Rivera.

Siqueiros también se familiarizó con ideologías de izquierda, mediante el acercamiento a los círculos culturales e intelectuales europeos, las relaciones y contactos con los artistas de vanguardia ya mencionados, resultaron en interacciones e intercambios de ideas bastante fecundos que probablemente debieron propiciar que Siqueiros junto con Diego Rivera, intensificaran sus reflexiones y se precipitaran a definir el papel que jugaría el arte en la conformación de la sociedad producto de la Revolución mexicana, mismo que impulsarían a su regreso a México después de su estancia en Europa.

Las inquietudes de Siqueiros sobre el arte eran compartidas por la generación de artistas contemporáneos, quienes se plantearon la creación de un arte público que pudiera expresar los anhelos e inquietudes sociales de los participantes y sobrevivientes de la lucha encarnizada que significó el movimiento revolucionario.

Cada uno de ellos se aproximó a movimientos políticos de izquierda en distinto grado, pero en la década de 1920 estos artistas decidieron organizarse en un Sindicato para impulsar el arte público, con la intención de abordar y acompañar artísticamente las necesidades y demandas sociales del pueblo.

Para trabajar y teorizar sobre estos problemas de arte público, en 1923 Siqueiros, consecuente con sus inquietudes sindicalistas, constituyó junto con varios de los muralistas el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y

⁴²Oliver Debroise. *Retrato de una Década 1930-1940*. (México: INBA, 1996), 22.

Escultores, del que fue secretario general y en el que planteo desarrollar un programa de acción estética y política según los principios que estableció en sus llamamientos de Barcelona. Había que resolver el problema de la organización de los muralistas, pues ‘Ante lo novedoso de la situación [...] hubo confusión y desorganización. Cada cual agarró a pintar por su lado’. Por ello, ‘surgió la idea de formar inmediatamente un Sindicato igual a los que agrupaban a los demás trabajadores como obreros manuales simple y sencillamente’.

Con este espíritu misionero, y empujados por los acontecimientos políticos del país en 1924, los artistas sindicalizados -Rivera, Guerrero, Siqueiros y algunos más- se integraron al Partido Comunista Mexicano recién fundado en 1919 y pidieron como organización sindical su adhesión a la Tercera Internacional Comunista, orientados por Gómez Lorenzo.⁴³

Como un gesto de compromiso social la gran mayoría de artistas del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores se afiliaron al Partido Comunista Mexicano,⁴⁴ buscaron con ello un mayor acercamiento hacia las masas proletarias y la sociedad desde su producción artística, al mantener una coherencia con respecto a sus acciones y sus ideas producto de la conclusión del conflicto revolucionario. Recordemos que el gobierno del General Álvaro Obregón (1920-1924), fue un periodo de entusiasmo respecto de lo que el nuevo régimen podía lograr y los artistas aprovecharon ese momento coyuntural para organizarse y formar una asociación artística.

En ese sentido valdría la pena, tomar en cuenta las características del movimiento de arte público que los artistas del sindicato buscaron impulsar:

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

⁴³ Irene Herner, *Siqueiros del Paraíso a la utopía* (México: CONACULTA, 2004), 127.

⁴⁴ “A principios de 1923, Rivera, Siqueiros, Reyes Pérez y Guerrero ingresan al joven Partido Comunista Mexicano- organización semiclandestina.” Debroise, *Retrato*, 28

En un primer momento la expresión artística es individual, pero tiende a convertirse en algo colectivo.⁴⁵

La afiliación al Partido Comunista resultó en el caso de Siqueiros, en un mayor nivel de compromiso social, al punto en que se convirtió en un dirigente y un férreo militante del Partido Comunista, sin embargo, el marxismo⁴⁶ que Siqueiros adoptó como ideología al momento de su incorporación al P-C y posteriormente desplegó como militante comunista hasta el momento de su muerte tuvo sus propias características y particularidades, tales como: militancia, sentido histórico, atención e interés por la técnica y la ciencia, pensamiento crítico -analítico en el arte y la estética y por último acción artística política, son los elementos más importantes a mi parecer que definen el ideario estético de Siqueiros en la forma de un *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*.

Para aportar una lectura histórica, analizaré e identificaré estos elementos de forma breve en episodios particulares de la vida del artista, lo que será de gran utilidad para comprender tanto el ideario estético de Siqueiros, sus vicisitudes y también sus contradicciones.

⁴⁵Estela Uribe Franco. "Una aproximación al mensaje educativo de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, a través de documentos del periodo 1923-1938" (tesina de licenciatura en pedagogía, TESIUNAM, 1987), 10.

⁴⁶ "Es a Carlos Marx y a su amigo Federico Engels a quienes pertenece el mérito principal de haber formulado y desarrollado los principios fundamentales del materialismo moderno. Los aspectos histórico y económico de esta concepción del mundo, lo que se designa ordinariamente con el nombre de *materialismo histórico*, así como el conjunto, estrechamente ligado a este, de las concepciones *sobre los problemas, el método y las categorías de la economía política, sobre el desarrollo económico de la sociedad*, y más particularmente de la sociedad capitalista, son casi exclusivamente obra de Marx y Engels. La contribución de sus predecesores en este dominio no debe ser considerado más que como un trabajo preparatorio. Muchos y preciosos materias habían sido acumulados, pero no sistematizados, ni considerados a la luz de un pensamiento general. Por esta razón no habían podido ser utilizados ni apreciados en su exacta significación. Lo que han hecho en este orden de ideas los adeptos de Marx y Engels en Europa y América no es sino el estudio más o menos feliz de problemas especiales, algunas veces, es verdad, de la más alta importancia. Es por esto por lo que generalmente no se entiende por "marxismo" sino los dos aspectos ya mencionados de la actual concepción materialista del mundo." Yuri Plejanov, *Cuestiones fundamentales del marxismo*, (Barcelona: Editorial Fontamara, 1976), 23.

En ese sentido me parece fundamental remitirnos a las bases y considerar lo que significa el marxismo en América Latina.

Adolfo Sánchez Vázquez en el texto *De Marx al marxismo en América Latina* clarifica de forma nítida este paradigma teórico e histórico:

La amplitud del término “marxismo” nos obliga a fijar desde el primer momento las coordenadas en que habremos de movernos.

Primera: la de atenernos a una situación de hecho: la diversidad de las corrientes marxistas en América Latina, *Segunda:* la de considerar marxistas a todas las corrientes que se remiten a Marx, independientemente de cómo hayan sido rotuladas: socialdemocracia, leninismo, maoísmo-castrismo-guevarismo, reformismo o foquismo. Por marxismo en América Latina entenderemos, pues, la teoría y la práctica que se ha elaborado en ella tratando de revisar, aplicar, desarrollar o enriquecer el marxismo clásico.

Puesto que todo marxismo se remite a Marx, cabe empezar preguntándonos: ¿Cuál es el Marx que llega a América Latina? Es el Marx de los textos que primeramente circulan en el continente, el del *Manifiesto Comunista*, ‘primer tomo de *El Capital* y el Prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política*, textos leídos desde la década del ochenta del siglo pasado en clave socialdemócrata y, desde los años veinte del presente siglo en la clave leninista de la Tercera Internacional. Este Marx proporciona una concepción de la historia y del lugar que en ella ocupan tanto a los países modernos, capitalistas, como los ‘atrasados’.⁴⁷

Siguiendo esta línea el Dr. Miguel Ángel Esquivel ha sugerido, que Siqueiros se acercó inicialmente al marxismo, mediante textos de divulgación del pensamiento marxista, tales como el *Manifiesto Comunista*, el cual posiblemente sirvió como punto de partida para que el artista pudiera en primera instancia reflexionar y posteriormente articular su teoría y sus conceptos sobre la estética y el arte, influenciado claramente por este texto y su contenido ideológico. No debemos menospreciar este manifiesto en ningún momento, debido a que es un vehículo

⁴⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *De Marx al marxismo en América Latina*. (México: Ítaca, 1999), 119.

literario que expresa de forma contundente, precisa y sintética las intenciones y características del pensamiento marxista, en un texto bastante breve a comparación con el resto de la literatura marxista. El Dr. Miguel Ángel Esquivel señala al respecto:

Antes, es prudente hacer constar que el ideario estético siqueirano tiene del marxismo una característica común a los discursos políticos de la modernidad: un tono. Este tono viene de la presencia política y estética de las experiencias de los liberalismos y anarquismos. En América Latina su transcurso fue un extraordinario precedente para las maneras en que el socialismo y el comunismo iban a ser inscritos en las formaciones sociales y, en específico, las consonancias que produciría el discurso marxiano traducido al español y con un texto seminal para las ideas estéticas, políticas y filosóficas: el *Manifiesto comunista*, publicado de modo integro en el año de 1886 en México y de gran recepción en los núcleos no exclusivamente gremiales sino también intelectuales y artísticos.⁴⁸

De igual forma no podemos dejar de prestar atención a que Siqueiros hace del manifiesto un instrumento de su producción teórica y discursiva, y es justo en el texto “Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto Manifiesto”, donde demuestra sus habilidades intelectuales a cabalidad, al haber redactado este interesante documento, el cual me interesa particularmente puesto que es ahí donde se encuentra explícitamente la propuesta del taller como espacio de producción artística.

Siqueiros consolidó gradualmente sus ideas y sus conceptos respecto al arte y la estética debido a que les imprimió una dirección política e ideológica definida.

Esto es especialmente visible en el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”⁴⁹, manifiesto redactado de forma colectiva, firmado por todos los integrantes del Sindicato. En este manifiesto se expresa de forma emotiva y se deja muy en claro, la postura política e ideológica de los artistas organizados en el Sindicato, como podemos apreciar se encuentra claramente influenciado por el “Manifiesto

⁴⁸ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 56

⁴⁹ Alfaro Siqueiros, en Tibol, *Palabras*, 24.

Comunista.” En él se muestra una característica de suma importancia para el pensamiento marxista: la conciencia de clase.⁵⁰

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

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

No solo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente). Sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso por lo que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués.⁵¹

⁵⁰ “Un individuo o grupo social tiene conciencia de clase cuando está consciente de sus verdaderos interés de clase. La conciencia de clase es, por lo tanto, un dato objetivo relacionado con una situación objetiva: la situación que cada clase ocupa en la producción social.” Harnecker, *Conceptos elementales*, 182.

⁵¹ Tíbol, *Palabras*, 24.

Este posicionamiento político expresado por los artistas del Sindicato los diferenciará claramente del artista bohemio y del artista esteta, quienes tenían otros intereses en cuanto a la creación y la práctica artística, ponderando principalmente los ideales artísticos parisinos que tenían como lema máximo *l'art pour l'art*. No es el caso de Siqueiros ni de sus compañeros de Sindicato quienes debido a sus vivencias adquirieron una sensibilidad notable con respecto a los problemas y las necesidades sociales. El propio David Alfaro Siqueiros dejó por completo la pintura y se dedicó a las labores de organización política y sindical, reforzando con ello su postura ideológica comunista.

De igual manera fue en este periodo inicial, cuando aparece *El Machete*, órgano periodístico del Sindicato en forma de Facsímil, que permitió a Siqueiros la oportunidad de expresar ideas subversivas de forma multiejemplar, así como trabajar y convivir con personajes importantes para el marxismo latinoamericano como el cubano Julio Antonio Mella y Augusto Cesar Sandino, por mencionar algunos.

El Machete, recordó Siqueiros, fue el ejercicio de una nueva plástica en los muros. Fue, un medio, un eficaz articulador del Partido Comunista; fue vehículo de agitación y propaganda y fue también lugar específico de construcción de interlocución de los propios comunistas y de ciertos marxismos como el de Julio Antonio Mella y Tina Modotti. Pero, lo más importante: fue un vehículo de producción de un espacio histórico sin el que es hoy imposible hablar, social, cultural y teóricamente visto, de la construcción de una comunidad que se halla entre el desarrollo de discursos entrelazados y como parte de las experiencias concretas de formación de variados comunismos, antagónicos nacionalismos y una clara política latinoamericana antiimperialista.⁵²

Otra característica fundamental del pensamiento marxista de Siqueiros que podemos señalar son sus intervenciones críticas, las cuales fueron sumamente notables en el campo del arte y la estética, mismas que le permitieron llegar a pasajes muy productivos en su trayectoria artística. Este elemento al ser conjuntado con su férrea

⁵² Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 177.

militancia, su compromiso social y su radicalismo⁵³ o marxismo en estado práctico, los podemos señalar como los ejes fundamentales de su *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana*.

El texto donde encontramos plasmados estos elementos de forma explícita es: “*Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva*”, donde Siqueiros hace una interesante reflexión sobre el papel del arte en la sociedad revolucionaria. En este texto Siqueiros dio cuenta de la importancia de los materiales y los medios artísticos en el aparejamiento de un nuevo arte y una estética abierta hacia el futuro, de características dialectico-subversivas y de carácter público. En la última parte del texto Siqueiros sintetiza sus reflexiones:

Del resumen de todo lo anterior se desprende que el pintor de simpatía revolucionaria proletaria no puede hacer obra importante si no posee las condiciones siguientes:

Sólida teoría revolucionaria marxista-leninista: es decir, sólida ideología y convicción revolucionarias proletarias.

Profundo conocimiento científico de la naturaleza psicológica de los elementos que componen la plástica. La falta de este conocimiento impide la utilización de los factores subversivos indispensables para la obra revolucionaria.

Profundo conocimiento científico de la técnica (mecánica y estética) consecuente con la convicción ideológica que la impulsa. Sin esta técnica no hay lenguaje apropiado de exteriorización.

Amplio espíritu colectivo y de disciplina orgánica dentro del equipo. El que no sabe tener disciplina corporativa no tendrá nunca, en ninguna ocasión, disciplina de clase.

Militancia activa, física, e ideológica, en las organizaciones de combate del proletariado. Solamente así se puede ser un pintor revolucionario.

⁵³ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 206.

Sin estos elementos no hay arte dialectico-subversivo ni arte de valor absoluto. Con ellos viven ambos valores en un solo cuerpo.⁵⁴

Siqueiros reflexionó de esta manera sobre los espacios de producción y la vigencia de las técnicas del arte en la primera mitad del siglo XX. Siqueiros propuso no únicamente una revolución en la técnica sino también en el contenido político de las obras que a su parecer deberían de tratarse de obras con sentido político de carácter dialectico-subversivo, de tendencia política revolucionaria. De igual manera propuso otra forma de creación artística donde la preponderancia del trabajo colectivo y sus capacidades creativas fueron ponderadas como uno de los máximos aspectos en cuanto a la creación de arte público de contenido revolucionario.

Estas reflexiones le permitieron a Siqueiros trascender los límites de la creación artística de su tiempo y ser capaz de advertir los beneficios que traería la experimentación con otras técnicas y materiales para la creación artística.

Siqueiros advirtió en un sentido histórico a la ciencia y su relevancia total en el proceso de producción en el arte, posteriormente con el devenir de los años fue capaz de abstraer este pensamiento hacía el plano social, por medio de su militancia marxista, Siqueiros sobrepasó de esta manera el campo artístico y se volvió capaz de avistar una dimensión estética que solo puede ser apreciada y desplegada desde América Latina contrapuesta al Imperialismo Norteamericano con una directriz marxista, prueba de ello son las imágenes subversivas y discursos críticos que construyó alrededor de su producción plástica y mural.

Una visión integralista del arte público viene del carácter integralista que tiene la producción científica y que el arte no es sino una de sus extensiones con la que el hombre define su sentido histórico. El muralismo es un arte de conjunto, porque la observación técnica de sus materiales es en realidad la producción de un sentido integral de ellos como signos. Y estos, por supuesto, pueden ser otros a la del sentido político de la maquina bajo el capitalismo y otros a la de la producción de formas artísticas que predetermina el mercado.

⁵⁴ Tibol, *Palabras*, 60.

El muralismo como arte de conjunto invoca así a un carácter integral por una justa interrelación de los lenguajes que da la específica relación de los productores con los materiales. El modo de producción del muralismo exige, en busca de ese carácter integral como arte público, otro carácter colectivo en el momento del proceso de significación. El lugar del productor de signos no solo involucra su particular forma de uso de materiales, sino también hace intervenir nuevas formas y nuevas relaciones técnico-poéticas.⁵⁵

El ideario estético de Siqueiros se enuncia y se articula, en concomitancia con otras ideologías contemporáneas, la postura intelectual de Siqueiros viene a enriquecer un escenario teórico ya de por sí, bastante complejo y diverso, al enunciar metodologías, teorías y posturas políticas divergentes que enriquecerán, el camino teórico, que se inició con su afiliación y la de sus compañeros al Partido Comunista Mexicano y que el artista siguió hasta el final de su vida. Al apreciar dicho ideario estético a profundidad podemos observar cómo se diferencia marcadamente de la ideología institucional que posteriormente buscó aglutinar el pensamiento de la Revolución bajo una sola directriz.

El ideario siqueirano está sustentando en una clara intención formal-abstracta de construcción teórica. David Alfaro Siqueiros, apela, en consecuencia, a un espacio de interlocución culturalmente existente y construye otro, y necesario, para su comprensión, diálogo e interpretación históricas. Su ideario es, así, de confrontación. Esto porque su práctica artística guarda una decidida ponderación de la dimensión ideológica a la que pertenecen sus formulaciones y porque es consciente del carácter inédito de su práctica dentro de las formas de producción y valoración planeadas por entonces.

De este modo, su concepción del capitalismo ocurre no como entidad y noción simplemente abstracta; al capitalismo Siqueiros lo advierte desde su forma de existencia como un modo de producción específico y lo corrobora en las relaciones materiales que dan sentido a los usos políticos de la ciencia y la tecnología. Su experiencia y teorización sobre este sentido histórico le permite tanto constatar y abatir toda noción absoluta de la cultura bajo el capitalismo,

⁵⁵ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 199.

como a la vez, le facilita concentrar en la elaboración de su crítica las posibilidades de realización de un arte público.⁵⁶

Posterior a su intervención artística en San Ildefonso en el año de 1924,⁵⁷ obra mural que dejó inconclusa, debido al aumento de la intensidad de su participación política, Siqueiros buscó vincularse aún más y más con los movimientos sociales y obreros, que derivaron del término de la Revolución Mexicana. Durante ese periodo, como veremos más adelante fue posible que Siqueiros interactuara con otros artistas de pensamiento marxista como Sergei Eisenstein, con quienes compartía aquella forma de pensamiento artístico y estético, y que gracias a ello pudieron entablar diálogos y relaciones con repercusiones bastante interesantes respecto a la producción del arte.

Me parece que el *marxismo no ortodoxo en la estética latinoamericana* de Siqueiros es el elemento que dota de coherencia y sentido al ideario estético del artista, y que prácticamente actúa como su espina dorsal. Como pudimos apreciar Siqueiros desde una etapa muy temprana de su vida desarrolló un pensamiento *marxista no ortodoxo en la estética latinoamericana*, mismo que podemos encontrar cifrado en su producción literaria, en su producción estética y en su producción plástica. En su obra se encuentran valoraciones, juicios críticos, conceptos y deslindes que dan una lectura histórica a cuestiones tangibles que acontecieron en su entorno. Este pensamiento de tendencia comunista le permitió acceder a otras interpretaciones sobre las condiciones históricas de la sociedad de su tiempo y sobre todo se enfocó a temas referentes a la producción estética y artística.

Ahora continuemos con la recapitulación del contexto histórico de David Alfaro Siqueiros, pero esta vez nos adentraremos más en aspectos de la historia del arte moderno en América Latina, donde podremos apreciar las condiciones para que las vanguardias artísticas desarrolladas en el referido espacio geográfico puedan ser denominadas como ex -céntricas.

⁵⁶ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 100

⁵⁷ Debroise, *Retrato*, 21.



Imagen 3. *El Machete*. Imagen Tomada del Libro de Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994)

1.3.- Vanguardia ex-céntrica

Es pertinente, además de *explicar el marxismo no ortodoxo de Siqueiros en la estética latinoamericana*, también explicar el termino *vanguardia ex-céntrica*, término articulado por Mari Carmen Ramírez en: “El clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros, paradojas de un modelo de vanguardia ex-céntrica”.⁵⁸

En este texto Mari Carmen Ramírez, apunta con bastante precisión las particularidades que hacen de la propuesta de vanguardia de Siqueiros, enunciada desde un escenario como América Latina, una vanguardia que adquiere un grado de autonomía, respecto de las propuestas enunciadas desde el viejo continente. La autora comienza por señalar la importancia que tuvo el manifiesto publicado por Siqueiros, en Barcelona en 1921, titulado: “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.⁵⁹

⁵⁸ Mari Carmen Ramírez, “El Clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros, paradojas de un modelo de vanguardia ex -céntrica” en *Otras Rutas hacia Siqueiros* Sánchez Blanco, Maco ed. (México: CURARE, 1996).

⁵⁹ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 17.

Al analizar este texto, Mari Carmen Ramírez ofrece una visión detallada de las condiciones que hacen, que las vanguardias enunciadas desde Latinoamérica puedan ser denominadas vanguardias ex-céntricas. Entre ellas podemos tomar en cuenta al movimiento muralista mexicano y la intervención teórica de Siqueiros que la acompaña, al respecto Mari Carmen Ramírez, señala:

En el caso de este estudio, ex -céntrico no implica bizarro ni exótico, menos aún la idea derivativa de lo periférico. Se refiere más bien a condicionantes que escapan a los parámetros centrales del contexto hegemónico europeo. Al respecto conviene referirnos al modelo elaborado por Peter Burger en su Teoría de la vanguardia (1974). En Europa, el fenómeno de la vanguardia se da en el contexto del auge y consolidación del capitalismo, de la sociedad burguesa y de la cultura mecanizada. Llevados a la esfera artística, estos factores se manifiestan a través de un campo autónomo para el arte, caracterizado por valores de mercado, por la profesionalización de los artistas y por una infraestructura para la creación y la experimentación artísticas. Todo lo cual implica una separación entre el arte y la praxis de la vida en la cual este se originaría. Para Burger, la hegemonía de estos condicionantes le dio su razón de ser a las vanguardias europeas. Es decir, ellas representan un “ataque” frontal al estado autónomo del arte en la sociedad burguesa. Lo que ellas niegan, por lo tanto, no es una forma o un estilo de arte sino la institución misma del arte burgués y su falta de función social en aquella. En última instancia, su propósito sería la reintegración del arte a su praxis social.⁶⁰

Siqueiros jugó un papel fundamental como teórico de la llamada vanguardia ex –céntrica, al articular una propuesta autónoma, la cual podemos encontrar cifrada en distintos textos de su trayectoria artística, que inician con el citado texto, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, y que me parece alcanza su punto de expresión cabal en “Hacia la transformación de las artes plásticas” publicado en 1934. Este último texto operó como un manifiesto de vanguardia que expresa una madurez artística e intelectual

⁶⁰ Ramírez, *Clasicismo dinámico*, 126.

por parte de Siqueiros, por la forma contundente y elocuente con que está escrito y estructurado. En él se expresa el funcionamiento del taller como espacio alternativo de producción artística colectiva con el objetivo de la creación de un arte público y multireproducible de utilidad social.

Sin embargo, antes de abordar este texto de forma directa valdría la pena observar brevemente los elementos que originan y se conjugan en la propuesta de vanguardia de David Alfaro Siqueiros. Para ello sería importante tomar en cuenta los factores históricos y culturales que, en conjunto con el desarrollo de su pensamiento comunista, tuvieron injerencia en cuanto a su proyección artística y su ideario estético.

Como un artista cosmopolita e internacional, Siqueiros asimila los aspectos que le interesan de las vanguardias europeas para reinterpretarlas en un nuevo discurso plástico, construye nuevas poéticas en el espacio pictórico. “A tal generador social-histórico, tal corriente estética” es una de las consignas utilizadas y que corresponde a su propuesta discursiva. En su pensamiento marxista, sus propuestas de un arte público, en la experimentación de nuevas técnicas y materiales, así como los alcances sociales de sus obras murales son el ejemplo que le da soporte a su ideario: la técnica, la historia y la ciencia.⁶¹

El manifiesto de Barcelona resulta clave en el análisis de la propuesta de vanguardia de Siqueiros, ya que su estancia en Europa y su contacto directo con las corrientes artísticas del momento, le permitieron elaborar una propuesta y un pensamiento que buscaba “orientar” a las nuevas generaciones de artistas americanos. Esto no se queda como una intención, cuando Siqueiros volvió de Europa, y posteriormente se afilió al Partido Comunista, desarrolló y puso en práctica su propia propuesta de vanguardia, la cual Mari Carmen Ramírez denominó como ex-céntrica, por escapar a los condicionantes que originan las vanguardias europeas, enmarcada también, bajo la terminología clasicismo-dinámico, por las vanguardias de las que toma prestadas los elementos que la conforman. Por un lado, el clasicismo se vincula con las ideas del

⁶¹ Ramírez, *Clasicismo dinámico*, 34.

respeto y la preservación de la tradición plástica “un retorno al orden clásico” por así decirlo, en contraposición a ideas más radicales que propugnaban el abandono, el repudio e incluso la destrucción de ésta, y por el otro lado el dinamismo se vincula al futurismo italiano, de donde Siqueiros asimiló un interés y entusiasmo por la tecnología, específicamente una fascinación por la máquina. Estos elementos podemos encontrarlos reflejados en su producción artística y en su propuesta de *vanguardia ex-céntrica*.⁶²

El pintor mexicano abrevó de las vanguardias artísticas que surgieron en Francia, Italia, España y Alemania en la primera mitad del siglo XX, tomadas por Mari Carmen Ramírez, como modelos de referencia para estudiar el funcionamiento, de la vanguardia ex -céntrica. Mas tarde, Siqueiros observó con atención el desarrollo del arte en la URSS, de forma directa gracias al viaje que realizó en 1929,⁶³ es probable que el artista se haya familiarizado con aspectos tales como la preocupación por el papel del artista en la sociedad revolucionaria en construcción o con las formas de pensar y hacer el arte en un país con un régimen de gobierno comunista, estos elementos podemos encontrarlos reflejados en las preocupaciones sobre la teoría y la praxis artística que desarrolló posteriormente en su pensamiento de vanguardia.

Las preocupaciones de Siqueiros sobre los modos de producción del arte, su multireproductibilidad mediante técnicas fotomecánicas, el poder de agitación y de creación de verdad de la fotografía por encima de la gráfica, así como la preocupación por la sociedad de masas urbanas como audiencia eran un debate contemporáneo en otras comunidades artísticas. Estos temas eran medulares al final de la década de 1920 en la Unión Soviética, principalmente en el grupo de los artistas llamados productivistas como Alexander Rodchenko Varvara Stepanova, Vladimir Tatlin, El Lissitzky y

⁶² Ramírez, “Clasicismo dinámico”, 128.

⁶³ Azuela de la Cueva Alicia et. al., “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Rio de la Plata”, *Scielo*, (2008), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004 consultado el 28 de agosto de 2018.

Pavel Tretiakov. Este último fue tomado como ejemplo por Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor*.⁶⁴

Como podemos apreciar la vanguardia ex-céntrica de Siqueiros también adquiere elementos en común, con la vanguardia soviética con la cual compartió tanto el escenario teórico, como la postura ideológica.

En ese sentido el elemento teórico predominante y también el más interesante de la propuesta de *vanguardia ex-céntrica*, fue el concepto de dialéctica – subversiva, que apareció por primera vez en el texto “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva” de 1932 y se convirtió a partir de entonces, en elemento medular de la propuesta artística de Siqueiros. El artista buscó que su propio concepto definido como dialéctica-subversiva, tuviera un rango de acción, mediante el impacto que pudieran generar sus obras, ya fuera en forma de murales o gráfica multireproductible.

Prueba de ello fueron las experimentaciones que desarrolló en Estados Unidos y la Argentina⁶⁵, las cuales atrajeron a algunos artistas e intelectuales, pero también causaron reacciones de censura y polémica por parte de las altas esferas políticas:

En los años treinta, la aportación teórica fundamental de nuestro artista - resumida en la potencialidad siempre ambigua de la antinomia “*clasicismo-*

⁶⁴Sandra Zetina Ocaña. et. al. “El artista ciudadano: Siqueiros, prensa, arte y subversión”, *Academia*, http://www.academia.edu/8095129/El_artista_ciudadano_Siqueiros_prensa_arte_y_subversi%C3%B3n (consultada el 21 de junio de 2018).

⁶⁵ Siqueiros llegó a la Argentina en la primavera de 1933 casi al inicio de un periodo sumamente complicado para el país, provocado por la desestabilización mundial que causó la gran depresión económica de 1929. Argentina entró en la llamada “década infame” donde enfrentó situaciones económicas y políticas severas que truncaron un desarrollo que había sido sumamente favorecedor para la nación hasta antes de la crisis, por lo que la sociedad argentina se enfrentaba a perspectivas desconcertantes:

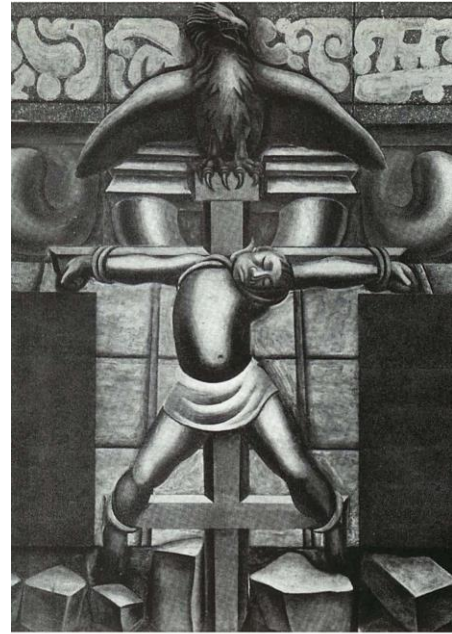
“El año 1930 abre la puerta que da paso a la Argentina moderna. El golpe militar de septiembre de 1930 provocó el derrumbamiento del gobierno constitucional y dio comienzo a la larga serie de democracias débiles, interrumpidas por golpes de Estado y dictaduras militares, que fue el rasgo cardinal de la política argentina hasta bien entrado el decenio de 1980. La caída en la depresión en 1930 cambió de manera permanente el camino del desarrollo económico. Hasta entonces Argentina había subsistido como dependencia extraoficial de Gran Bretaña.” Véase en: Leslie Bethel, *Historia de América Latina. 15. El Cono sur desde 1930*. (Barcelona: Critica, 2002), 3.

dinámico”- fue la de una vanguardia fundamentada en la tradición. Sin embargo, en la década siguiente, en Buenos Aires junto a un grupo de pintores – colaboradores, esta misma dinámica antagónica habría de producir el concepto colectivo de la “*plástica fílmica o plástica cine fotogénica*”. El término lo introduce Siqueiros hacia 1933 y, en sus palabras, tratase “de plástica preconcebidamente cinematográfica”. La idea no implica otra cosa sino “la unión de la Pintura Monumental descubierta, con la cinematografía, que es la más potente forma de divulgación de arte gráfico entre las masas. Los instrumentos principales de esa “plástica fílmica”, para él, son tanto el montaje como la aplicación al muro de nuevos medios y tecnologías no tradiciones (fotografía, cámara cinematográfica, aerógrafo, broca mecánica, etc.).⁶⁶

De esta manera, Siqueiros buscó, encontrar las herramientas que permitieran a sus obras tener un contacto real con las masas con la intención de impactar o de entablar una dialéctica con su forma de pensar y actuar.

Podemos apreciar tangiblemente la génesis del desarrollo de esta propuesta, si ponemos atención a la diferencia que existe entre el primer mural, realizado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde Siqueiros pintó *El espíritu de occidente y el mural* que produjo en la ciudad de Los Ángeles en 1932, titulado: *América Tropical*. Ambas obras monumentales se encuentran en espacios públicos, sin embargo, Siqueiros deseaba que el muralismo se trasladara a un espacio público a una escala mayor, como lo era la vía pública y así, pudiera interactuar con un mayor número de espectadores.

⁶⁶ Mari Carmen Ramírez en: Debroise, *Retrato*, 72.



Imágenes 41. y 4.2. Izquierda, fragmento del Mural *El espíritu de occidente*, 1924, Antiguo Colegio de San Ildefonso, ciudad de México.

Derecha, fragmento del mural de Siqueiros *América Tropical*, 1932, Los Ángeles. Imágenes tomadas del libro de Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994)

El segundo mural tiene un claro tema político, fue pintado con materiales industriales, que le permitieron ubicarse al exterior con un tema subversivo que marcó un parteaguas en la producción artística de Siqueiros.

Me pareció necesario comentar la propuesta de vanguardia desarrollada por Siqueiros que Mari Carmen Ramírez denominó *vanguardia ex-céntrica*, debido a que ésta es una propuesta teórica que se propone explicar las condiciones en que surgen los movimientos de vanguardia latinoamericana, cómo estas abrevan de elementos de la vanguardia europea y se conjugan para crear formas artísticas y pensamientos autónomos con un objetivo compartido: el retorno del arte a la praxis social.

Debido a que la propuesta del taller surgió durante la década de 1930, cuando la propuesta de vanguardia de Siqueiros encontró su punto de maduración, considero interesante la apreciación que hace Mari Carmen Ramírez respecto al planteamiento de la vanguardia de Siqueiros como *clasicismo-dinámico*, ya que pienso que el

concepto del taller puede situarse perfectamente en esta antinomia. Ya que este es un espacio con un carácter tradicional, pero que Siqueiros, en su manifiesto “Hacia la transformación de las artes plásticas”, lo replanteará con una directriz y un carácter dinámico, en cuanto a su utilización y aprovechamiento como espacio de producción artística colectiva, mediante la incorporación de ciencia y tecnología y el uso de materiales y técnicas industriales.

La primera afinidad, que Siqueiros expresó, respecto de la idea del taller, ocurrió en el año de 1932, cuando el artista vivió importantes episodios relacionados con la creación plástica y artística y también con su militancia política. Siqueiros produjo una importante cantidad de obra plástica,⁶⁷ durante su reclusión en la ciudad de Taxco, Guerrero, retenido por la persecución al comunismo del gobierno de Plutarco Elías Calles. Violando los términos de dicha detención, expuso su obra en el Casino Español y pronunció la conferencia, “Rectificaciones sobre las Artes Plásticas”, donde expresó sus consideraciones respecto al panorama de la creación y apreciación artística en México en el año de 1932 y situó por primera vez en su pensamiento, al taller como espacio alternativo de producción artística y pedagógica. Dichos textos, que son parte medular de la presente investigación, serán revisados y analizados en el siguiente capítulo.

⁶⁷ “El retorno de Siqueiros a la pintura se fecha generalmente en mayo de 1930, cuando es apresado en vísperas de una marcha ilegal del Día del Trabajo y encerrado en la cárcel preventiva del Distrito Federal, el “Palacio Negro” de Lecumberri. Sucedió en realidad unos cuantos meses antes, hacia finales de 1929 o principios de 1930, mientras se escondía, como muchos miembros del Partido Comunista clandestino” Debroise, *Retrato*, 32.

Capítulo 2.- El taller como espacio conceptual

2.1.-Rectificaciones sobre las Artes Plásticas

En este capítulo me acercaré al taller como espacio conceptual. Como vimos en el capítulo anterior el pensamiento marxista de Siqueiros fue un elemento que determinó en gran medida el ideario estético del artista y su puesta en práctica, en consecuencia, Siqueiros articuló una postura y un discurso artístico en función de su compromiso social.

Los textos que analizaré a continuación se encuentran insertos en la periodización en la que, de acuerdo con Mari Carmen Ramírez, Siqueiros desarrolló la vanguardia ex – céntrica. A continuación, presento la lectura y el análisis de los textos en los cuales David Alfaro Siqueiros expresó su idea del taller.

Estos dos textos se encuentran ligados cronológicamente, el primero de ellos: “Rectificaciones sobre las Artes Plásticas”, fue una conferencia sustentada por Siqueiros en el acto de clausura de la primera exposición individual de sus obras, en la galería del Casino Español de la Ciudad de México, el 18 de febrero de 1932.⁶⁸ Presentó esta conferencia, después de su reclusión en Taxco cuando retornó a la producción artística tras un ajetreado periodo de militancia y activismo político.

El artista aprovechó tal experiencia, para proseguir con su desarrollo artístico, que había dejado de lado durante bastante tiempo debido a sus actividades políticas para apoyar a los movimientos obreros de forma participativa.⁶⁹ Fue en aquel momento de reclusión en Taxco cuando conoció a Sergei Eisenstein:

⁶⁸Auspició esta exposición Julio Álvarez del Vayo, embajador de la República española y la organizaron Anita Brenner, Sergio Eisenstein, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Hart Crane, Carolina Durieux, Eyley Simpson, Gabriel García Maroto y William Spratling. Véase Alfaro Siqueiros, en “Rectificaciones sobre las artes plásticas” Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 48.

⁶⁹ “David Alfaro Siqueiros señaló en repetidas ocasiones que el movimiento obrero los “dotó de un concepto estético”. Y paso seguido, refería que era frecuente que se le inquiriera sobre su militancia entre los obreros, si él era artista y no obrero. El concepto estético, que había sido dado por el movimiento obrero a su trabajo como artista, orientó a Siqueiros, entonces, a comprender qué sentido de transformación podría tener el arte en una sociedad en la que el obrero era quien significaba el sentido de transformación de la sociedad en su relación con la organización política de la máquina y sus formas contundentes de existencia cultural y

En 1931 Siqueiros conoció en México a Sergei Eisenstein y convivió con él, mientras se encontraba filmando la película *¡Qué viva México!* o *Tempestad sobre México* (1931, Eisenstein). Fue determinante para Siqueiros conocer el trabajo y la cinematografía del cineasta ruso, a quien reconocía como paradigma del cine sociopolítico. *Tempestad sobre México* da las bases formales y temáticas para la cinematografía nacional, siendo antítesis del cine norteamericano, Siqueiros menciona “la dinámica plástica cinematográfica del hombre de México, de los problemas sociales intrínsecos de ese hombre, de la geografía de México, de la arqueología de México, del arte popular.” El sentido social y nacional en la visión cinematográfica de Eisenstein era similar a lo que los muralistas querían representar.⁷⁰

El contacto con Eisenstein resultó bastante importante para el muralista, quién había mantenido una postura artística comprometida y se encontraba en búsqueda de elementos que pudieran permitirle obtener los medios para la realización de un arte mural en espacios públicos y cotidianos.

Siqueiros encontró una especie de analogía en el trabajo cinematográfico del artista ruso Sergei Eisenstein con lo que él mismo quería realizar en la pintura mural y entró en contacto con las poéticas del trabajo del cineasta. También tuvo un acercamiento al funcionamiento del cine, es decir, las formas en que las tenía lugar la producción material de la cinematografía.

Siqueiros conoció el papel que jugaban los procesos materiales que intervenían en la realización del cine: el equipo de producción, los recursos estéticos y artísticos que el director empleaba en la creación cinematográfica, etc.

La cámara cinematográfica tuvo inicialmente la finalidad de descubrir aspectos útiles para la ciencia. Algunos años después de su invención se

cotidiana. Lo sobresaliente de esta concepción es que David Alfaro Siqueiros no nada más formulaba otro humanismo y otra forma de producción artística, Siqueiros daba lugar a la referencia de la necesidad de una poética no abstracta y de una estética de amplia observación de los modos de producción que implicaban cierto uso del estado de desarrollo histórico de la ciencia y la técnica”. Esquivel. *Marxismos no ortodoxos*, 89.

⁷⁰ Paola Uribe “Lo cinematográfico en la obra de David Alfaro Siqueiros” (tesina de licenciatura en historia, TESIUNAM, 2010), 17.

reconoció al cine como un medio artístico más. Esto nos plantea la relación arte-ciencia como parte de la revolución técnica en el arte moderno.⁷¹

Todos estos elementos, que de cierta forma eran nuevos para Siqueiros, fueron determinantes en el desarrollo de su ideario estético y artístico. Después de la reclusión en Taxco y el contacto con Eisenstein, Siqueiros agudizó su interés por los nuevos materiales y herramientas industriales y su aplicación en el arte para la creación de obras murales dialéctico-subversivas en lugares públicos.

La conferencia “Rectificaciones sobre las Artes Plásticas”, tenía la intención de realizar una autocrítica al movimiento muralista que tenía casi 10 años de haber iniciado. Esta conferencia parece uno de los textos más importantes de toda la producción teórica literaria de Siqueiros, sin embargo, no será analizada en su totalidad por la diversidad de temas que aborda, me enfocaré únicamente en las observaciones sobre el taller de artista.

Dicha conferencia fue la primera ocasión en que Siqueiros expresó sus ideas divergentes sobre el taller y la posibilidad de aplicación práctica en la creación de las artes plásticas y su enseñanza.⁷²

Lo que Siqueiros manifestó en esta conferencia respecto del taller como espacio de creación artística no fue una idea aislada entre los artistas latinoamericanos.⁷³ Sus inquietudes respecto a la ruptura con la academia como centro hegemónico de aprendizaje artístico ya habían sido declaradas por él y por otros artistas en textos como

⁷¹ Uribe, *Lo cinematográfico*, 28.

⁷² Franco, *Una aproximación*, 25.

⁷³ “En Méjico, a principios de la década de los veinte, el ministro de Educación José Vasconcelos había implantado un programa de enseñanza de las artes aplicadas paralelo al movimiento mural, cuyo objetivo era educar a la gente del campo y de los barrios pobres, pero el programa concluyó con el gobierno de 1924, por lo que Torres-García fue el primero en crear un taller en Latinoamérica cuyo impacto se extendió mucho más allá de las fronteras nacionales.

Tras su regreso a Montevideo, en 1934, él esperaba organizar un taller de artes y oficios, para lo que buscó apoyo gubernamental similar al que el gobierno mejicano había prestado al movimiento mural en su fase inicial. Pero sus esfuerzos no tuvieron éxito, y tuvo que seguir adelante con un esquema más modesto que los patrocinadores privados hicieron posible. El Taller Torres-García (TTG)- una consecuencia de la Asociación de Arte Constructivo (ACC)- se fundó en 1934 y tras la muerte del artista siguió en activo hasta 1962.” *La Escuela del sur: El Taller Torres-García y su legado*. (Madrid: Separata, 1991), 21.

el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*⁷⁴ y también fueron manifestadas como un tópico común de las vanguardias históricas, en particular el rechazo hacia los métodos de enseñanza académicos, pues buscaban alternativas para satisfacer las nuevas necesidades, exigencias y demandas que se vinculaban con el acercamiento del arte con la sociedad.

Siqueiros expresó su propuesta del taller, como espacio de producción plástica y centro de enseñanza artística, de la siguiente manera:

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

El pintor o escultor que no produce está incapacitado en lo absoluto para enseñar. Tampoco puede enseñarse teóricamente a pintar o a esculpir, aunque, el que lo pretenda sea un productor de buena plástica. La Academia ha sido durante un siglo la aplicación de un método fatal, precisamente porque pretendía hacer de la enseñanza de las artes plásticas una cuestión pedagógica, contraria a lo establecido por muchos siglos de enseñanza práctica en los talleres privados de los maestros.⁷⁵

Siqueiros en sus reflexiones plasmadas en esta conferencia, consideró que la escultura y la pintura eran tanto oficios como profesiones, contempló que para desarrollar un ejercicio artístico adecuado, el artista debía trabajar de forma práctica y hacerlo reiteradamente, tal como sucede en los oficios para perfeccionar así la técnica, de igual manera el artista debía tener conocimientos científicos y profesionales para desarrollar una obra de buena calidad que expresara la madurez y la aptitud de su trabajo artístico.

Siqueiros propuso un retorno a los métodos y espacios del pasado, en cuanto a la creación artística, tal como había sucedido en la época medieval y premoderna, por medio de talleres gremiales dirigidos por un maestro que podían admitir a

⁷⁴ Tibol, *Palabras*.28.

⁷⁵ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 48.

aprendices y ayudantes, y así podían tener una formación práctica y adquirir un conocimiento profesional.

Estas inquietudes manifestadas como tópico de renovación pedagógica no eran preocupación exclusiva de Siqueiros, también interesaban a otros artistas contemporáneos quienes buscaban impulsar otras iniciativas similares.

Una de estas alternativas surgió de Diego Rivera, a quien Siqueiros atacó en este texto. Diego Rivera ocupaba el puesto de director e intentó conseguir una renovación total de la Escuela Nacional de Bellas Artes, esto podemos constatarlo al revisar el ambicioso plan de estudios que elaboró para la renovación de la institución académica.⁷⁶ Sin embargo, la reacción y el descontento que produjo este intento de renovación provocó la renuncia de Rivera a la dirección, ocasionando que este intento se quedara únicamente como propuesta. Siqueiros fue tajante al comentar el evento:

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

⁷⁶“La reforma pedagógica propuesta en el Plan de Estudios elaborado por Rivera pretendía dar una nueva orientación a la Escuela Central de Artes Plásticas, dicha orientación tenía un carácter netamente revolucionario al propiciar que los estudiantes encontraran en el arte un camino para la lucha por el establecimiento de un nuevo orden, pero también que el arte sirviera para que la clase trabajadora aplicara los conocimientos adquiridos en su beneficio, mejorando el medio físico que le rodea”, “dar el arte a las masas trabajadoras para su mejoría de salarios, enseñando a cada obrero el dibujo según su oficio, para su mejoría de vida, embelleciendo su habitación y enseñándolo a construirla el mismo, y dándole el arte como arma para sus luchas de clase, e impartándole la cultura necesaria para hacer bien todo cambio.” Véase: Franco, *Una aproximación*, 18.

suponer que la técnica material de las artes plásticas está sujeta a un recetario invariable. Naturalmente existen experiencias definitivas, experiencias físicas, experiencias químicas, pero este hecho no niega mi afirmación.⁷⁷

El taller es un espacio que permite al estudiante, al tiempo que adquiere conocimientos científicos y profesionales ponerlos en práctica, le otorga una participación directa respecto de lo que se produce en el taller, en este caso una obra artística.

La formación académica se había criticado por su exceso de rigidez, se atacaban sus métodos educativos por considerarlos poco provechosos para el estudiante y por la excesiva burocratización que había sufrido el sistema educativo, tal como podemos verlo reflejado en el análisis y la opinión de Siqueiros sobre la academia.

La ventaja de la propuesta de taller de Siqueiros es que además de desempeñar una función productiva también podía desempeñarse como un espacio educativo o escuela, por lo que, aunque la propuesta del muralista es radical no resulta ser descabellada. Tanto en los talleres que posteriormente desarrolló o en La Tallera misma, es posible ver como este espacio adquiere esta funcionalidad, ya que Siqueiros procuró optimizar sus espacios para que funcionaran tanto como espacios de producción y como escuelas.

En la reflexión de Siqueiros plasmada en su conferencia también contempla todos los aspectos que podrían hacer funcionar esta propuesta y proyecta un sistema económico que pueda impulsarla y volverla viable:

“En concreto lo que yo propongo traerá consigo, realmente la creación de los talleres de que se habla desde hace tanto tiempo con lo mismo que se gasta en la actualidad. Seguramente las ventajas de esta nueva forma de trabajo y educación de las artes plásticas son evidentes para todos aquellos pintores o escultores que se consideran más capacitados para realizar obras. Solamente

⁷⁷ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 49.

aquellos que ya están petrificados por la burocracia podrán oponerse a su aplicación práctica.”⁷⁸

Siqueiros expresó en este texto un sistema radical de producción artística y renovación pedagógica en las artes plásticas, basado en la creación de talleres auspiciados por el Estado, siguiendo una línea de ruptura con la educación académica tradicional tal como había acontecido con la aparición de las primeras Escuelas al Aire Libre, sin embargo, Siqueiros buscó trascender estos modelos, y por medio del taller, fundar un espacio multidisciplinario de producción artística.

Finalmente podemos decir que Siqueiros retomaría esta idea y buscó llevarla a la práctica, asimismo, abandonó la idea de que estos talleres puedan funcionar gracias al apoyo del Estado y buscó la creación de estos espacios, por sus propios medios, lo cual fue expresado claramente en “Hacia la transformación de las artes plásticas”.

“Rectificaciones sobre las artes plásticas”, es un texto clave, en la producción teórica de Siqueiros. Precede totalmente la producción teórica realizada con la intención de buscar nuevos medios, técnicas y espacios de creación artística de forma colectiva, los cuales, caracterizaron el pensamiento artístico de Siqueiros a partir de aquel momento.

2.2.-Hacia la transformación de las Artes Plásticas.

Después de la exposición de su obra y de dictar la conferencia en el Casino Español en 1932, Siqueiros se trasladó a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos, donde comenzó un periodo de experimentación plástica marcada por la incorporación de materiales industriales y su articulación en un nuevo paradigma artístico que le permitió aproximarse más a la creación colectiva de arte público.

Posteriormente se trasladó a Uruguay⁷⁹ y poco tiempo después a la Argentina. En 1933, en la ciudad de Buenos Aires pintó el mural *Ejercicio Plástico*, un mural de importancia vital en la trayectoria artística de Siqueiros, ya que a pesar de que fue hecho para Natalio Botana, dueño del periódico *Crítica* y no tenía un contenido

⁷⁸ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 51.

⁷⁹ En Uruguay había pegado duro la crisis económica de 1929, especialmente por la caída de las exportaciones, que eran el principal sustento de la economía uruguaya, a este caos económico solo pudo sobrevenir el político cuando Gabriel Terra dio un golpe de Estado en 1933. Véase en Bethel, *Historia*, 158.

político revolucionario, este mural le permitió a Siqueiros poner en práctica una vez más sus teorías sobre el trabajo colectivo necesario para la creación mural. Junto con un grupo de artistas argentinos se conformó el Equipo Poligráfico y se ejecutó el mural de forma multidisciplinaria obteniendo por primera vez nuevas perspectivas cinéticas en el mural con la ayuda de las técnicas de la fotografía y el cine.

Partiendo de esta preocupación de producir plástica en movimiento – y aprovechando las experiencias con la cámara fotográfica y de cine utilizadas por primera vez en los murales de Los Ángeles – Siqueiros y el equipo de pintores argentinos que lo acompañaron en dicho proyecto: Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Enrique Lázaro y el cineasta León Klimovsky se dieron a la tarea de experimentar ampliamente con las potencialidades de los medios de reproducibilidad mecánica. De hecho, *Ejercicio plástico* fue la primera pintura mural realizada exclusivamente con medios mecánicos -pistola de aire, brocha mecánica, cámara cinematográfica además de la fotografía e iluminación artificial. Rompiendo con el estatismo de la fotografía tradicional, el equipo latinoamericano de *Ejercicio plástico* utilizó la cámara para seguir los movimientos eventuales del espectador, haciendo de la cámara “un aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del espectador normal”.⁸⁰

Estos viajes y experiencias le permitieron a Siqueiros crear murales colectivos con otros artistas tales como los que compusieron al Block of Mural Painters y el Equipo Poligráfico, Siqueiros abrió nuevos caminos que fueron determinantes en el posterior desarrollo de su reflexión y pensamiento artístico, ya que además de relacionarse y trabajar con personajes notables en aquellos países, pudo poner en práctica las teorías que había planteado en su producción literaria anterior.⁸¹

Fruto de esas experiencias es el texto, “Hacia la transformación de las artes plásticas”, un manifiesto que invita a la acción, a tomar parte de un movimiento de transformación que planteaba un paradigma alternativo de creación artística. El

⁸⁰ Mari Carmen Ramírez, en Debroise, *Retrato de una década*, .83

⁸¹ En textos tales como *Rectificaciones en las Artes Plásticas* y *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, principalmente.

pintor lo dio a conocer en Nueva York, en junio de 1934,⁸² cuando regresó a Estados Unidos después de haber sido expulsado de Los Ángeles dos años atrás, Philip Stein describió las actividades de Siqueiros en Nueva York en 1934 de la siguiente manera:

A pesar de que Siqueiros había sido expulsado tres años antes de la costa oeste de los Estados Unidos, entró a la costa este desapercibido. Deambulaba casualmente en Nueva York sin ningún problema, rentó un cuarto, contactó a Alma Reed en sus *Delphic Studios*, y arregló una exposición de las pinturas que había traído desde la Argentina.

Poco después hubo un evento de exposición o *vernissage*, del retrato de Eva Mayer, una mujer rica que lo honró con una fiesta en el *Waldorf Astoria*. En el bajo Manhattan en un estudio que tomó prestado, empezó a experimentar con nuevos materiales y técnicas, los cuales atrajeron a un importante número de artistas en Nueva York. Su primer ataque hacia las políticas de Diego Rivera fue publicado en la *New Masses*, presagiando la serie de polémicas que los dos protagonizarían el año siguiente.

Ya que permaneció en Nueva York sin ser molestado, Siqueiros retrasó su regreso a México, pensando que sería más adecuado regresar después de que el nuevo presidente electo, General Lázaro Cárdenas, asumiera su papel el 30 de noviembre de 1934.⁸³

Siqueiros aprovechó este ambiente de tolerancia política en Nueva York para meditar sobre sus experiencias previas en Los Ángeles y Sudamérica, estas vivencias le permitieron hacer una reflexión más madura sobre lo que quería lograr mediante

⁸² Alfaro Siqueiros, "Hacia la transformación de las artes plásticas" en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 124.

⁸³"Though Siqueiros had been expelled three years earlier from the west coast of the United States, he entered the east coast unnoticed. He wandered blithely into New York, rented a room, contacted Alma Reed at the Delphic Studios, and arranged an exhibit of the paintings he had brought from *Argentina*. Soon there was the *vernissage* – the opening night- of his portrait of Eva Mayer, a rich woman who honored him with a party at the Waldorf Astoria. In a lower Manhattan studio, he had borrowed he began to experiment with new techniques and materials, which attracted a number of New York artists. The seeds were being planted that would soon grow into a sturdy strain of political art in New York. His first withering attack against Diego Rivera's politics was published in the *New Masses*, presaging the series of polemics the two would engage in the following year.

Since he remained in New York unmolested, Siqueiros delayed his return to Mexico, thinking it would be more expedient to return there after the newly elected President, General Lázaro Cárdenas, assumed office on November 30, 1934. Véase: Stein, *His life and Works*, 93. La traducción es mía.

el ejercicio de las artes plásticas. Siqueiros elaboró un proyecto de manifiesto que continuó con el tono crítico que se encontraba en su predecesor, “Rectificaciones sobre las artes plásticas”.

Mientras que, “Rectificaciones sobre las artes plásticas”, expresaba las problemáticas que aquejaban en 1932, al arte mexicano y sus posibles correcciones planteadas a título personal, en “Hacia la transformación de las artes plásticas”, Siqueiros marcó un camino definido para transformar este panorama. Pero no únicamente como un señalamiento o un ataque al *status quo* de la producción y enseñanza del arte, sino como una propuesta de acción transformadora, organización política y social, vinculada con la proyección de una creación artística con un impacto tangible en la sociedad.

En “Hacia la transformación de las artes plásticas, Proyecto de manifiesto”, gracias a una postura política⁸⁴ de cara a la creación artística ya consolidada, su objetivo artístico totalmente definido y a un pensamiento teórico más refinado, pudo concretar su propuesta de vanguardia. En este manifiesto podemos apreciar también, otras características y objetivos particulares: la utilización del arte y su técnica para realizar una producción plástica que satisfaga las exigencias y demandas sociales y hacer pública su manifestación en un plano gráfico y multireproducible mediante el trabajo de un taller colectivo.

Al respecto del manifiesto como recurso de expresión discursiva, valdría la pena tomar en cuenta que:

De la misma forma que el manifiesto como medio tuvo su origen histórico en las declaraciones públicas hechas por un soberano o príncipe de un Estado, donde se daban a conocer las acciones pasadas y se explicaban los motivos de las decisiones venideras, al correr del tiempo crecieron exponencialmente sus variables y características. Por ejemplo, aparecieron los manifiestos políticos y sociales que derivaron, años más tarde, en otra vertiente programática: el manifiesto literario. De acuerdo con Martin Puchner, el

⁸⁴ “La política, condición de exposición de este proyecto de manifiesto, Siqueiros la hace ver no cercana únicamente a una retórica, sino a la apelación del sentido revolucionario que tiene el uso de los recursos científicos de una sociedad en transformación”. Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 67.

modelo original del manifiesto moderno se encuentra en el *Manifiesto del Partido Comunista*, firmado por Carlos Marx y Federico Engels en 1848, de gran influencia y relevancia histórica para las sucesivas proclamas estéticas y políticas pues a través de este género la cultura occidental ha podido articular sus ambiciones y codificar sus deseos revolucionarios.

En principio, el manifiesto literario desempeñaba funciones de carácter práctico como, por ejemplo, el anunciar la creación de una nueva corriente artística, delimitar ciertos rasgos de autorreconocimiento frente a otras escuelas, así como ofrecer su opinión o proponer ciertas modificaciones ante la situación artística del momento. Sin embargo, con la irrupción de las vanguardias del siglo XX, este recurso alcanzó un punto álgido de discusión debido a su naturaleza escandalosa y desafiante entró de lleno a la esfera del arte, creando su propia imagen agresiva para manipular y convencer desde el atalaya de la oposición. Así, el manifiesto de vanguardia devino instrumento de comunicación privilegiado entre los grupos de avanzada y su público.⁸⁵

En este manifiesto, podemos encontrar expresadas y sintetizadas, las inquietudes de una creación y producción de un arte público para masas. Los puntos medulares que caracterizaron la propuesta artística de Siqueiros a partir de ese momento son: el énfasis en el trabajo colectivo, la enseñanza y el aprendizaje por medio de la participación en la creación de la obra, la transformación en los medios y las herramientas materiales del arte, un acercamiento hacia la ciencia y la tecnología industrial de una forma innovadora hasta ese momento en las artes plásticas, así como la intención de mantener una conexión con las necesidades sociales.

Es posible vincular el trabajo colectivo, uno de los puntos más importantes en este manifiesto de vanguardia con las experiencias que Siqueiros tuvo en Los Ángeles y Buenos Aires, que le permitieron configurar el concepto de “equipo técnico”, mismo que utilizará en adelante para determinar la metodología que utilizarán tanto él, cómo sus colaboradores. En ese sentido es posible también relacionar las

⁸⁵Carlos Zurian de la Fuente, “Estridentismo: la genealogía de sus manifiestos” en: Anthony Stanton, *Vanguardia en México 1915-1940*, (México: INBA, 2013), 54.

impresiones adquiridas en Taxco a través del contacto con Eisenstein y su relación con la cinematografía, respecto a la forma de producción del cine por medio de un trabajo en equipo y su repercusión con la propia idea de Siqueiros que involucraba la participación colectiva para la creación y producción de una obra mural.⁸⁶

Dentro de este mismo proceso colectivo de creación artística, Siqueiros consideró y planteó la pedagogía teórica- práctica, que se adecuó de mejor manera a las necesidades del momento de creación de la obra, para que pudiera darse un ambiente propicio para el aprendizaje y la participación, necesarias para la creación de un arte dialéctico- subversivo.

Por otro lado, el énfasis en la tecnología para la creación en las artes plásticas surgió como uno de los elementos centrales de la propuesta de Siqueiros. Planteada como una crítica histórica hacia los métodos de creación y producción artística de aquel momento, esta propuesta, nos permite apreciar su inquietud por el desarrollo tecnológico que se vinculó con las artes en cuanto a su consumo y utilidad social.

En cuanto al planteamiento final del taller como tal, Siqueiros mostrará las dimensiones de su empresa, en la última parte del texto.

Y para que nuestra intención no se quede en simple programa, en pura teoría, iniciaremos nuestra acción creando talleres-escuelas de plástica y gráfica en los cuales queden excluidas las formas y procedimientos uni-ejemplares, arcaicos, lívidos, tales como el cuadro de caballete, el dibujo uni-ejemplar, la litografía y grabado snobs, la escultura incolora y uni-ejemplar, la pintura al óleo, a la acuarela, al temple, al pastel, etc.; las exposiciones para amateurs y críticos profesionales en galerías “distinguidas”, las monografías caras y limitadas en una palabra, todo lo que por su forma y estrategia social corresponda a un arte para la apropiación individual y para el usufructo exclusivo de elites preferidas; así seremos consecuentes con la parte nueva de la historia que vivimos y así nos anticiparemos, además, a la práctica de formas artísticas que deberán corresponder, más íntegramente, al futuro social e internacional que ya avanza a marchas forzadas. Así presentaremos

⁸⁶ Uribe, *Una aproximación*, 29.

un inmediato y evidente servicio a las grandes masas y por ese camino a la humanidad entera.

En consecuencia, desarrollaremos en nuestro taller-escuela el grabado, policromo (tradicional, pero sobre todo el moderno); la litografía policroma (tradicional y moderna); los carteles multiejemplares policromos (por medios mecánicos); el dibujo para fotogramar (por medios experimentales); la escenografía (particularmente la multiejemplar y transportable); la pintura aplicada (sobre estandartes, banderas, telones y arte comercial); la escultura policromada y multireproductible (con cemento, plasto cemento y todos los medios plásticos modernos); la pintura fotogénica (toda nuestra obra uníejemplar se realizará forzosamente sobre bases de fácil reproductibilidad fotográfica y fotostática; el todo montaje; el cliché-montaje (aplicable a toda clase de gráfica multiejemplar): la fotografía y cinematografía documentales (para la realización de sketches fotográficos documentales humanos y objetivos), la impresión manual y mecánica (el problema de la impresión es fundamental en toda empresa de arte divulgable); la pintura mural moderna (sobre cemento, al silicato, mediante el uso de la pistola de aire y demás medios mecánicos aplicables, la cerámica eléctrica, etc.) la teoría y práctica de la química de los colores y en general de todos los materiales plásticos (para comprobar la enorme superioridad de los materiales modernos sobre los tradicionales); la geometría descriptiva y el dibujo industrial, la historia social de las artes plásticas (en vez del anecdotismo predominante).⁸⁷

Siqueiros consideró que este espacio de trabajo le permitiría desarrollar un arte experimental y multireproductible mediante la trascendencia de las técnicas tradicionales y canónicas y con ello crear un arte que pudiera llegar a las masas, que pudiera impactar en el ambiente cotidiano y comunicara un mensaje político y social acorde a las necesidades proletarias, mediante una producción colectiva en el taller. En síntesis, Siqueiros consideró que en este espacio podría unir la teoría con la práctica.

Al respecto el artista expresa:

⁸⁷ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 127.

Nuestro aprendizaje de la nueva técnica y a enseñanza de la misma a nuestros discípulos-colaboradores se realizará en el proceso de la producción y para la producción; teoría y práctica en un solo impacto.⁸⁸

Será en el taller, donde Siqueiros pretendió establecer su sistema de aprendizaje y enseñanza teórica-práctica en las artes plásticas, al unir elementos clásicos y modernos, para hacer arte al servicio de una causa política y atender a las demandas populares, vincular a todos los participantes del taller mediante el trabajo en colectivo gracias a una intervención activa en el proceso de la creación artística.

La culminación de la idea del taller en Siqueiros se traduce como la creación de un espacio de trabajo y producción autosuficiente, que pudiera sostenerse mediante la creación y posterior comercialización del trabajo artístico producido en aquel espacio:

En cuanto a las formas materiales de divulgación realizaremos exposiciones simultáneas (en locales privados de organizaciones y en lugares públicos; en el país y en el extranjero); exposiciones coordinadas (de pintura multiejemplar y de plástica fotogénica); publicaremos monografías populares (a precios mínimos, que correspondan a la realidad económica de las masas del país correspondiente); crearemos “puestos” permanentes de venta (en diversas ciudades y pueblos, en los locales obreros, sociedades de intelectuales que acepten); llevaremos a cabo la más amplia labor de venta, nuestros talleres-escuela contarán con un departamento permanente de publicidad, pues consideramos que el encuentro de medidas comerciales prácticas, de maneras comerciales que respondan a las posibilidades de las grandes masas es fundamental para la solución y desarrollo económico de nuestro esfuerzo.”⁸⁹

Siqueiros complementó su crítica hacia la institución académica del arte, al pretender realizar obras que transgredieran los cánones establecidos. El rechazo a la creación de obra plástica mediante una sola técnica o un solo medio, le permitió

⁸⁸ Franco, *Una aproximación*, 19.

⁸⁹ Alfaro Siqueiros en: Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 128.

generar nuevos experimentos que incluyeron la utilización de pintura industrial, la incorporación de la fotografía en los bocetos gráficos, la utilización del “accidente controlado” como un recurso técnico que aprovechaba las sensualidades provocadas por la aplicación de pintura de una forma libre y azarosa pero controlada, y su utilización en favor al apoyo de la expresión gráfica de los movimientos sociales y obreros. Esto pudo llevarse a cabo mediante el establecimiento del *Taller-Escuela de Artes Plásticas* y posteriormente el *Siqueiros New York Experimental Workshop*, dos años más tarde.

El taller experimental neoyorkino, sirvió a Siqueiros para comprender y analizar las nuevas posibilidades que le brindaban los materiales y herramientas industriales, así como la forma de aplicación del trabajo colectivo, para ser empleados en la producción de arte político y público, al cual nos aproximaremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 3. El Taller como espacio histórico

3.1.-*El Taller-Escuela de Artes Plásticas y el Siqueiros New York Experimental Workshop*

Como pudimos apreciar de forma breve, las características y particularidades propuestas por Siqueiros para el establecimiento del taller como espacio de creación plástica y de renovación pedagógica, se describen en el texto “Hacia la transformación de las artes plásticas” de 1934.⁹⁰ En dicho texto, Siqueiros expresó el planteamiento conceptual del taller dentro de su propuesta de vanguardia y sus objetivos, los cuales se traducen en la creación de un espacio para la producción de arte público de calidad, que tuviera la capacidad de comunicar las exigencias políticas de la sociedad.

Ahora pasemos a observar los acontecimientos que muestran la intención de Siqueiros por establecer un taller o “workshop”, que le permitiera la creación de un arte multireproductible o mural, según fuese el caso y que lo acercara tanto a los artistas locales, como también a las inquietudes políticas de las masas proletarias. Para ello analicemos de forma breve cómo se fueron desarrollando estas experiencias prácticas de forma cronológica:

Siqueiros organizó al equipo Poligráfico. Por su forma de organización (estudio del espacio, distribución de actividades y experimentación con materiales) y por estar inserto en la época de los Workshops, Ejercicio Plástico también fue un Workshop de Siqueiros.

En 1936, se organizó el *Siqueiros Experimental Workshop Laboratory of Modern Techniques in Art*, en donde trabajó con materiales sintéticos de secado rápido como las piroxilinas y definió el recurso artístico que llamo “accidente controlado”.

El Workshop de Siqueiros en la escuela neoyorkina reunió a un grupo de jóvenes atraídos por el discurso estético y político de una nueva experiencia

⁹⁰ Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 126.

artística; de hecho, colaboró en la propaganda política de los candidatos a la presidencia y vicepresidencia de los Estados Unidos, Earl Browder y James Ford pertenecientes al Partido Comunista Estadounidense. Entre estos jóvenes se encontraban el pintor Jackson Pollock y el grabador Robert Mallery. Pollock fue el creador de la corriente Action Painting y Mallery asimiló el interés y el gusto por la utilización de las nuevas tecnologías aplicadas al arte. Por ello colaboró con Siqueiros a lo largo de los años 40 y fue uno de los primeros pintores que desde los años sesenta ha utilizado la computadora para sus composiciones artísticas.

Los Workshops fueron para Siqueiros el inicio de una estrategia de trabajo que le permitió un resultado más concreto y de mayor calidad en la obra, porque empleó pinturas automotrices en murales exteriores para lograr darles una mayor resistencia al medio ambiente. Además, el trabajo colectivo organizado fue la simiente de futuros pintores de los que sólo algunos lograron destacar con el tiempo y por su calidad artística.⁹¹

Sin embargo, no toda su experiencia se tradujo en éxitos, en algunos casos, funcionó el intento de establecer un taller con las características planteadas en “Hacia la transformación de las Artes plásticas”, y en otros fracasó. Estos intentos e intenciones son antecedentes directos de La Tallera, porque siguen un planteamiento teórico en común. Estos espacios se articularon y funcionaron, conforme a características y objetivos compartidos, formando un marco conceptual que dirigió la acción, la creación y la enseñanza en el taller, que se mantuvo vigente hasta el establecimiento de La Tallera.

En el primer caso está el poco conocido Taller-Escuela de Artes Plásticas, surgido como una sugerencia de Siqueiros a la LEAR para que establecieran un espacio de producción que también pudiera funcionar como espacio de enseñanza artística multidisciplinaria. Humberto Mussacchio en la recapitulación de la historia del Taller de Grafica Popular (TGP), sitúa este acontecimiento como el origen del TGP

⁹¹Jorge, Hernández Vázquez. *Siqueiros y su relación con los pintores del cono sur*. (Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, TESIUNAM. 2006), 12.

El autor señala al respecto:

A fines de 1933, por iniciativa de un grupo de artistas, miembros todos del Partido Comunista Mexicano, se constituyó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR, organización que reunía a los más grandes de los creadores mexicanos de todas las especialidades. En enero de 1935, David Alfaro Siqueiros propuso que la Liga abriera un Taller-Escuela de Artes Plásticas, el TEAP, que funcionó como centro de enseñanza y creación con afiliados a la liga.

Como el TEAP era multidisciplinario, dos años después se acordó separar la sección de grabadores en lo que se llamó Taller Editorial de Grafica Popular, el que empezó a trabajar en abril de 1937 con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, sus promotores, a los que se unieron Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. Poco después se incorporaron Ángel Bracho y Xavier Guerrero, quien diseñó el símbolo que usó la institución de 1938 a 1943, en el que por cierto figura como Taller de Grafica Popular, ya sin la palabra "Editorial". Cada uno de sus miembros debía pagar una cuota de inscripción de 15 pesos, cantidad nada despreciable para la época y las condiciones de los artistas.⁹²

Durante 2 años existió la Escuela-Taller de Artes Plásticas, de la LEAR, si situamos este acontecimiento de forma cronológica, podemos notar que este fue el primer taller que surgió inmediatamente después de la publicación del manifiesto "Hacia la transformación de las artes plásticas" de 1934, lamentablemente este espacio de enseñanza multidisciplinaria tuvo un breve periodo de existencia, duró prácticamente de 1935 a 1937, en parte debido a que los profesores que se dedicaban a impartir la disciplina del grabado, decidieron independizarse y formar un taller que únicamente se dedicara a la producción gráfica, apartándose con ello de la enseñanza y práctica artística multidisciplinaria. Gracias a esta ruptura se creó el

⁹² Humberto Musacchio, *El Taller de Grafica Popular* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 21.

taller más relevante en cuanto a la producción de contenido gráfico para las masas en el México moderno, el Taller de Gráfica Popular.

De igual manera puede ser factible que el taller desapareciera debido a que su principal impulsor y colaborador esporádico, David Alfaro Siqueiros, viajó a Nueva York como delegado del la LEAR, junto con otros artistas y fue así que se dio la oportunidad para el establecimiento del Siqueiros New York Experimental Workshop.

En febrero de 1936 Siqueiros volvió a Nueva York. Había sido designado delegado de la LEAR al American Artist's Congress, junto con Rufino Tamayo, Jose Clemente Orozco, Juan Bracho, Luis Arenal, Antonio Pujol y Roberto Berdecio.

El viaje permitió consolidar una nueva faceta en su producción. Se quedó en esa ciudad, donde dos meses después fundó el Siqueiros Experimental Workshop, A Laboratory of Modern Techniques in Art (SEW). Con él trabajaron tres mexicanos que habían asistido al congreso: Antonio Pujol, Luis Arenal y Juan Bracho, así como el boliviano Roberto Berdecio y los estadounidenses George Cox, Sandi McCoy (quien había sido integrante del Block of Mural Painters), Louis Forstardt, Axel Horn, Harold Lehman, Clara Mohl y Jackson Pollock. Los objetivos eran experimentar y trabajar colectivamente a la manera del Taller Escuela de la LEAR en México, en el que Siqueiros colaboró esporádicamente.⁹³

El Siqueiros New York Experimental Workshop, surgió en 1936, en el contexto del ascenso del fascismo en el mundo, que sorprendentemente, también se tradujo en la existencia de un ambiente favorable para que las ideas de Siqueiros pudieran ser materializadas en un primer escenario.

Este segundo taller fue posible en la ciudad de Nueva York, durante una época política bastante agitada, durante el preludio de la Segunda Guerra Mundial. Philip Stein, describe este momento:

⁹³ Guillermina Guadarrama, *La Ruta de Siqueiros, Etapas en su obra Mural*, (México: CENIDIAP, 2010), 70.

Durante este periodo en Nueva York, Siqueiros fue capaz de producir un vasto número de trabajo políticamente útil sin restricciones. En abril de 1936, se movió a un lugar de trabajo ubicado en la 5 West, 14 Street, y ahí comenzó seriamente a investigar y aplicar técnicas modernas. Su estudio neoyorkino se convertiría, en un taller para “colaborar con el movimiento obrero en los Estados Unidos”. Experimentó y utilizó materiales y técnicas modernas, y su trabajo se volvió políticamente funcional. El periodo de la presidencia de Roosevelt fue propicio para Siqueiros; sin ser acosado, fue capaz de producir trabajos que apoyaban abiertamente la actividad política del Partido Comunista en los Estados Unidos.⁹⁴

Este ambiente favorable para el desarrollo de ideas de izquierda fue fomentado por el presidente Franklin Roosevelt en la década de los 30's para cerrar filas frente a la amenaza global que suponía la creciente agresión fascista. Siqueiros aprovechó este ambiente en continuidad con las ideas del manifiesto publicado dos años atrás. El Siqueiros New York Experimental Workshop fue primer taller donde experimentó con materiales plásticos e industriales que le permitieron obtener los medios necesarios para crear un arte público, sino que también, fue un órgano de propaganda del Partido Comunista de Estados Unidos, mediante la creación artística, para expresar inquietudes políticas y sociales de forma gráfica, artística y visual.

El trabajo en el taller se desarrolló sin mayores contratiempos, se cumplió con los objetivos que se habían planteado dos años atrás en “Hacia la transformación de las artes plásticas”. Allí se desarrolló un trabajo en colectivo con la incorporación de técnicas y materiales experimentales modernos, que se encontraban disponibles gracias al enorme desarrollo industrial de esta ciudad. Este fue un factor circunstancial importante, que dio continuidad a las experiencias previas en Los

⁹⁴ “During this period in New York, Siqueiros was able to produce a vast amount of politically useful work, without restriction. In April 1936 he moved into a workspace at 5 West 14 Street and there began seriously to investigate and apply modern techniques. His New York studio would be a workshop to “cooperate with the workers’ movement in the United States.” He experimented with and exploited modern materials and techniques, and his work became politically functional. The period of Roosevelt’s presidency was a propitious one for Siqueiros; unhampered, he was able to produce works that openly supported the political activity of Communist Party of the United States.” Stein, *His life his works*, 98.

Ángeles y Buenos Aires, así como a las inquietudes expresadas teóricamente, y que permitieron a Siqueiros, trabajar con materiales que eran poco utilizados en el campo artístico hasta ese momento, para la creación de un arte multireproducible de utilidad política. Jurgen Harten, uno de los autores del libro *Siqueiros Pollock, Pollock Siqueiros*, profundizó dicha situación:

Por desgracia, los planos de trabajo para el taller experimental de Nueva York no han sido publicados hasta la fecha. Sin embargo, algunos de los que trabajaron en ellos han transmitido oralmente lo que ocurría en el no. 5 oeste, calle 14, enfrente de la progresista New School for Social Research. Aparte de los encargos para fines políticos, el trabajo se concentraba en la modernización de la producción artística, mediante nuevas técnicas de procedimientos. 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.⁹⁵

Tanto los aspectos técnicos como metodológicos empleados en este taller parecen adquirir un sólido refinamiento, y mantuvieron una importante coherencia con la propuesta teórica inicial de Siqueiros que ocurrió en el funcionamiento práctico del taller: el desarrollo de un trabajo en colectivo, con resultados artísticos de carácter experimental.

En cuanto al campo artístico, encontramos que se encontraron nuevas formas y métodos de imprimir mayor expresividad, mediante los utilización de materiales industriales, con ello se desarrollaron novedosas técnicas artísticas en este taller, por ejemplo, el recurso técnico, mediante el cual se obtiene un:

⁹⁵ Harten Jurgen, *Siqueiros Pollock; Pollock Siqueiros*, (México: INBA 1995), 31.

[...] efecto tridimensional añadiendo laminas recortadas mediante un perfil ondulante.

Este recurso fue usado por Siqueiros en el Experimental Workshop en las montañas de *Suicidio colectivo*, de 1936, las ruinas de *El fin del mundo*, fechado en septiembre de 1936, y el cuerpo en escorzo de una mujer afroamericana en *Volúmenes y texturas* que tiene hasta cinco recortes superpuestos. Esto es, solo en obras del taller experimental de 1936 e inicios de 1937, la forma en que se establece mediante placas recortadas, formas que desplantan de la superficie pictórica y crean una superficie de varios niveles; un recurso que prefigura el interés posterior de Siqueiros en lo que denominó escultopintura.⁹⁶



Imagen 5.1

Imagen 5.1. David Alfaro Siqueiros, *El fin del mundo*, 1936, piedras recorte de papel y piroxilina vertida y aerografía sobre un triplay, con dos secciones de conglomerado recortadas y añadidas mediante clavos, 61 x 76, Museum of Fine Arts Boston, firmado “Siqueiros N Y 9-1936”. Forografía Anny Aviram/MOMA /NY. Tomada de la tesis de Sandra, Zetina, “*La explosión como*

⁹⁶ Sandra Zetina, “*La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros, Explosión en la ciudad y su materialidad*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, TESIUNAM, 2012), 13.

dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros, Explosión en la ciudad y su materialidad” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, TESIUNAM, 2012).



Imagen 5.2.- David Alfaro Siqueiros y miembros del New York Siqueiros Experimental Workshop, *Suicidio Colectivo*, 1936, piroxilina vertida y aerografía sobre triplay con tres secciones de madera añadida, unidas mediante clavos, 124 x 183 cm, Museo de Arte Moderno de Nueva York, sin firma. Fotografías: Anny Aviram/ The Museum of Modern Art (MOMA), NY. Tomada de la tesis de Sandra Zetina, “*La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros, Explosión en la ciudad y su materialidad*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, TESIUNAM, 2012).

La experimentación material se tradujo en la consecución de los medios y las formas para crear un arte multireproductible, manifestado como una de las preocupaciones más apremiantes expresadas, dos años atrás. Siqueiros consiguió alcanzar los objetivos planteados en su manifiesto, tanto en la producción material de contenido artístico como su alcance político. En ese sentido, el taller creó un importante número de trabajos artísticos, destinados a cumplir fines políticos en apoyo al Partido Comunista norteamericano.

En su nuevo taller, los supuestos sobre el arte fueron suplantados por objetivos políticos y sociales puntuales, que otorgaban dirección y mensaje coherente a la obra. En ese sentido brindaron el acercamiento social y estético hacia un público de masas mediante un nuevo enfoque en la producción plástica y la coordinación del trabajo, que fue realizado de una forma colectiva. Al respecto Philip Stein, señala:

Pero un gran significado fue la dirección en que Siqueiros guiaba a los norteamericanos que trabajaban con él y los trabajos que estaban siendo creados. Había de doce a quince artistas en el taller colectivo y juntos producían arte funcional en favor de organizaciones políticas, los cuales incluían, pinturas, posters para eventos políticos y desfiles. Era el periodo del alzamiento del fascismo en Europa y también del gran alzamiento de la actividad antifascista en los Estados Unidos.⁹⁷

Este taller fue un espacio muy productivo, los artistas tuvieron una sensibilidad notable para aprovechar esta efervescencia política para manifestarse artísticamente y se crearon una variedad notable de trabajos artísticos, mismos que pueden ser apreciados en la imagen del SNYEW al final de este apartado. A pesar de que estos trabajos, no tuvieron la misma trascendencia estética, política y artística o el mismo peso mediático de la obra mural,⁹⁸ estos se manifiestan como un antecedente práctico importante respecto al planteamiento de trabajo y la producción en el taller, para la creación de un arte multireproductible que se mantuviera en contacto con las masas obreras y sus preocupaciones políticas.

El taller experimental de Siqueiros también participó en la creación de carros alegóricos de propaganda para el Partido Comunista norteamericano.⁹⁹

⁹⁷“But the greater significance was the direction in which Siqueiros was leading the North Americans who worked with him and the works that were being created. There were twelve to fifteen artists in the workshop collective and they produced functional art for labor and political organizations, including paintings and posters for political rallies and floats for parades. It was the period of rise of fascism in Europe and of heightened anti-fascist activity in the United States”. Stein, *His life his works*, 99.

⁹⁸ En ese sentido pienso que el mural tiene una trascendencia mucho mayor en el tiempo, al tener una capacidad mayor de perduración y exhibición por mucho más tiempo en lugares públicos o privados.

⁹⁹ “The painters of the Siqueiros Workshop also met the needs of proletarian outdoor events, creating floats for parades such as one for May Day, 1936 – a huge polychromed sculpture in motion: a rising and falling hammer, marked with the hammer-and-sickle symbol, smashing Wall Street, a ticker-tape machine. From that

Pese a su breve existencia, el *Siqueiros New York Experimental Workshop*, fue una de las experiencias más importantes en la trayectoria artística de Siqueiros. Este peculiar evento, le otorgó en gran parte la importancia que mantiene hoy como teórico y como artista, con la capacidad de proponer, crear y desarrollar espacios alternativos, propicios para la creación artística y adaptarse a las circunstancias planteadas por el contexto histórico en el que se encontraba.

Paradójicamente este breve capítulo terminó con un duro golpe de realidad cuando sus amigos María Teresa León y Rafael Alberti, lo visitaron y le comentaron sus preocupaciones sobre España, Franco y el fascismo y como esto podía afectar y contagiar a toda Europa en principio y después a todo el mundo. Sin pensarlo mucho Siqueiros se embarcó a España y dejó su taller a cargo de sus colegas norteamericanos.¹⁰⁰

float the necessity for forming a third party, a Farmer-labor party, was also proclaimed. Two floats for that May Day parade were made for the League Against War and Fascism. For July 4, 1936, a day that the Left proclaimed as Anti-Hearst Day, Siqueiros and his workshop team created a float mounted on a boat, to sail before millions of bathers on the beach of Coney Island”

Los pintores del taller de Siqueiros también conocieron las necesidades del proletariado en eventos al exterior, creando carros alegóricos para desfiles como el que hicieron para el Día del Trabajo en 1936 – una enorme y policromada escultura en movimiento: un martillo que subía y caía, con el símbolo de la hoz y el martillo, el cual aplastaba Wall Street, representada por una máquina de escribir. De ese carro se pudo expresar la necesidad de formar un tercer partido, un partido de campesinos-trabajadores, que fue proclamado. Se hicieron dos carros más para el desfile del Día del Trabajo para la Liga en Contra de la Guerra y el Fascismo. El 4 de julio de 1936, un día que la izquierda proclamó como el día anti Hearst, Siqueiros y su taller crearon un carro alegórico montado en un barco que zarparía frente a millones de bañistas en la playa de Coney Island. Stein, *His life his works*, 100.

¹⁰⁰ “In December 1936 two old friends paid a visit to Siqueiros at his New York Experimental Workshop. Poets and writers, wife and husband, Maria Teresa Leon and Rafael Alberti had just arrived from Mexico and were on their way to Spain to join the government’s struggle against Franco. Siqueiros sympathies lay with their cause and the took very seriously their suggestion that his workshop should be in Spain serving the Republican cause.

Siqueiros was well aware of the threat of the fascist takeover in Spain. The year before, Siqueiros had painted Maria Teresa’s portrait in Mexico, and now the words that passed between him and the Alberti’s were enough to send him packing. Without further ado he gathered up his painting materials, mailed off a box his personal effects to Angelica in Mexico and left the Experimental Workshop in the hands of his North American comrades”.

“En diciembre de 1936 dos viejos amigos fueron a visitar a Siqueiros en su Taller Experimental de Nueva York. Poetas y escritores, marido y mujer, María Teresa León y Rafael Alberti habían llegado desde México y estaban de camino a España para unirse al esfuerzo del gobierno contra Franco. Siqueiros inmediatamente simpatizó con su causa y se tomó muy en serio la propuesta de que su taller debería estar en España sirviendo a la causa republicana.

Siqueiros concluyó el interesante episodio creativo que significó la experiencia del *Siqueiros New York Experimental Workshop*, e inmediatamente se dispuso a marcharse a España para unirse a las fuerzas republicanas, con la intención de establecer su taller al servicio de ellas; sin embargo, la dura realidad de la guerra cambió radicalmente su objetivo y su ocupación.

Debido a su experiencia militar en la Revolución Mexicana, Siqueiros se enlistó en las fuerzas republicanas y alcanzó el grado de Teniente Coronel, lo que supuso una larga pausa en sus actividades artísticas. Postergó indefinidamente el establecimiento de un nuevo taller, no sin antes expresarle su inquietud a su amigo Juan Olaguibel, manifestándole sus intenciones a través de una epístola redactada desde el frente de batalla republicano el 9 de junio de 1938:

[...] Algo más: Hace varios meses que el arte se me ha metido de nuevo en la cabeza y me empieza a revolotear adentro como un pájaro torturante. Tengo la sensación de que adentro de mí hay algo que en esa dirección se está madurando muy rápidamente. Es insistente en mí el pensamiento de que muy pronto deberé encerrarme otra vez en un taller muy grande... con muchas máquinas... mucha química... con electricidad... con muchos muchachos de buena voluntad... para ver si es posible ahora, por fin, dejar escapar con todas mis fuerzas el grito que durante tantos años he tenido atorado en la garganta. ¿Quizás en México?... No porque sea México... pues a mí me parece que hasta que no hagamos de cada nación una provincia del mundo, no conquistaremos los astros y seguiremos tirando horizontalmente (esto es contra nosotros mismos) en vez de hacerlo hacia arriba, hacia el espacio universal. Pero digo en México porque allí tengo un mercado y las posibilidades de resolver económicamente mi empresa... apenas iniciada en mi pobre intento de Nueva York. Así es, querido Juanito, mi estado de ánimo, tan fuerte como mi concepto de la responsabilidad militar en la guerra que aquí sostenemos por

Siqueiros era bastante consciente del peligro que significaba el triunfo del fascismo en España. El año anterior, Siqueiros pintó el retrato de María Teresa en México, y ahora, las palabras que cruzaron él y los Alberti, fueron suficientes para que se pusiera a empacar. Sin ninguna otra demora se puso a recoger sus materiales de pintura, envió sus posesiones personales en una caja a Angélica en México y dejó el Taller Experimental en manos de sus camaradas norteamericanos." Stein, *His life his works*, 102.

todos los pueblos del mundo... mientras todos los pueblos del mundo nos miran como espectadores adoloridos, pero casi paralizados.¹⁰¹



Imagen 5.3.- Photo League Press Group, *Siqueiros New York Experimental Workshop, 1936*, Archivo SAPS/INBA, reprografía: Eumelia Hernandez/ LDOA/ IIE/ UNAM. Tomada de la tesis de Sandra, Zetina, “*La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros, Explosión en la ciudad y su materialidad*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, TESIUNAM, 2012).

3.2.-Centro de Arte Realista Moderno.

Después de terminado el conflicto en la Guerra Civil Española, Siqueiros fue repatriado a México. A su retorno participó en el intento de asesinato de León

¹⁰¹ Alfaro Siqueiros, “Carta a Juan Olaguibel”, en: Juárez Reyes, América. 2012. «Carta a Juan Olaguibel, Puesto De Mando, 9 De junio De 193»8. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 30 (92), pp.237-244. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2258..>

Trotsky ¹⁰², un incidente lamentable que le causó un grave daño a su figura pública. Estuvo fugitivo, lo aprehendieron en Jalisco, para posteriormente encarcelarlo y exiliarlo a Chile¹⁰³, donde pintó uno de sus murales más impresionantes en la ciudad de Chillán, titulado *Muerte al invasor* en 1941.¹⁰⁴

Después de su complicado exilio por América Latina, viajó brevemente por países como Colombia, Ecuador y Cuba donde tuvo comisiones para pintar murales, Siqueiros volvió a México con el permiso del entonces presidente Manuel Ávila Camacho, manteniendo un perfil bajo debido al desafortunado acontecimiento del atentado a Trotsky.

Como su llegada a México pasó desapercibida en un primer momento, poco después decidió volver a la vida pública y continuar con su actividad artística y política, por medio de la apertura de un nuevo espacio artístico, Philip Stein detalla este momento:

En mayo de 1944, apareció un panfleto en la Ciudad de México anunciando la presentación pública del nuevo trabajo de Siqueiros el primero de junio a las 7:30; sin embargo, el panfleto del Centro de Arte Realista Moderno no

¹⁰²Después de vivir más de cuatro meses prófugo, Siqueiros fue capturado y encarcelado en Lecumberri. Esta vez estuvo preso entre octubre de 1940 y abril de 1941. No obstante, el presidente Ávila Camacho, que le debía un favor desde tiempos de la Revolución, apoyo su liberación, pero lo obligo a salir del país, arguyendo que de esa manera lo protegía de los trotskistas estadounidense que querían asesinarlo. De nuevo David era un exiliado. Primero se fue a Chile, con el apoyo de su amigo el poeta chileno Neruda y con el encargo del gobierno mexicano de pintar un mural en la Escuela de México en Chillan, *Muerte al invasor* luego vivió por un tiempo en Cuba”. Véase en: Herner, *Del Paraíso*, 268.

¹⁰³ En aquella época, en pleno inicio de la Segunda Guerra Mundial en Chile gobernó el presidente Pedro Aguirre Cerda, quien enfrentó el terremoto que destruyó la ciudad de Chillan a donde había sido enviado Siqueiros y que de igual forma recibió a refugiados de la Guerra Civil española por iniciativa de Pablo Neruda, con su repentina muerte el 10 de noviembre de 1941, su sucesor presidencial sería Juan Antonio Ríos, cuyo lema fue “Gobernar es producir” a diferencia del de Aguirre Cerda, el cual era: “Gobernar es Educar”. Véase en Bethel, *Historia*, 243.

¹⁰⁴ “El mural público realizado en el país chileno por David Alfaro Siqueiros es descomunal e impresionante. Las teorías plásticas de su poliangularidad, así como una aplicación del espacio pictórico sorprenden al espectador móvil que lo contempla. Las condiciones en las que llegó a la región latinoamericana fueron adversas y el presupuesto muy limitado; sin embargo, la calidad plástica del conjunto ya anticipaba un estilo pictórico que va a caracterizar sus trabajos posteriores. Nació en la provincia de Chillán, entre los escombros del terremoto de 1938”. Eduardo García Torres. “Dos murales de Siqueiros en América Latina. Ejercicio Plástico (1933) y Muerte al invasor (1941)”, (tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, TESIUNAM, 2016), 17.

tenía ninguna dirección. Siqueiros estaba dudoso de revelar su ubicación exacta. Además, junto con el anuncio de su nuevo mural también proclamaba la intención de traer nuevos aires y nueva vida el estancado movimiento muralista.¹⁰⁵

La situación del movimiento muralista mexicano había cambiado desde que Siqueiros estuvo fuera del país. Siqueiros buscó estimular el movimiento muralista desde su propia esfera de influencia, mediante la intención de volver a asociar y vincular a los artistas tal como había sucedido mediante el establecimiento del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores durante la década de 1920.¹⁰⁶

Siqueiros esperaba que este acontecimiento se convirtiera en un evento que, impulsara, y convenciera a otros artistas para que juntos pudieran lograr este objetivo.¹⁰⁷ Con la experiencia del éxito logrado, por el Siqueiros New York Experimental Workshop, Siqueiros pretendió que, con el establecimiento del Centro de Arte Realista Moderno, los artistas mexicanos respondieran a su llamado y

¹⁰⁵“In May 1944 a leaflet appeared in Mexico City announcing the forthcoming public presentation of the new work by Siqueiros on June 1 at 7:30 p.m., but the leaflet from El Centro de Arte Realista Moderno bore no address; Siqueiros was hesitant about revealing his exact whereabouts. Besides announcing the mural’s inauguration, the leaflet proclaimed an intention to breathe new life into the stagnating mural movement”. Véase en: Stein, *His life his works*,147.

¹⁰⁶ “Llamó a los artistas a organizarse una vez más y desarrollar una nueva etapa en la pintura moderna mexicana. El Centro de Arte Realista Moderno, podía funcionar como una escuela para investigación teórica y como un taller para producir obras tanto públicas como privadas. El Centro sería una alianza de los artistas para defender sus derechos, y la propuesta de la publicación de una revista mensual *Realismo*, fue vista como un objetivo vital. El panfleto decía que los fundadores de una nueva organización eran los originadores, continuadores y amigos intelectuales del “Primer periodo”, pero el panfleto estaba sin firma y sin ninguna dirección.

He called on the Mexican artists to organize once again to develop the new stage of modern Mexican painting. El Centro de Arte Realista Moderno could function as a school for theoretical investigation and as a workshop to produce artworks for the private market and the state. El Centro would be an Alliance of artists to defend their rights; he saw it functioning as a vital lecture center and projected a monthly magazine, *Realismo*. The leaflet said that the “founders” of the new organization were the originators, continuators and intellectual friends of the “First Period”, but it was unsigned and without address” Véase: Stein, *His life his works*, 147.

¹⁰⁷“Para su alivio el panfleto no arrojó una respuesta adversa, ni por parte del gobierno o por sus enemigos en la prensa. El 7 de junio fue seleccionado para la inauguración y la calle de Sonora número 9 fue revelada como la locación secreta del Centro de Arte Realista Moderno.

Much to his relief, the leaflet brought no adverse response from either the government or his many enemies in the press. June 7 was selected for the inauguration, and Sonora number 9 was revealed as the secret location of El Centro de Arte Realista Moderno.” Vease en: Stein, *His life his works*, 148.

volvieron a integrarse como una asociación sindical artística, también esperaba que los artistas se interesaran por impulsar la práctica muralista, e hicieran de este espacio su centro de operaciones.

La intención operativa de este centro se plasmó en los textos: “Hacia otro renacimiento plástico”,¹⁰⁸ también lo expresó en una carta a Hebert Cerwin¹⁰⁹ y en “Nuestra acción y su inercia. Primera réplica del Centro de Arte Realista moderno”.¹¹⁰

De igual manera, Siqueiros esperaba, que se utilizara al Centro de Arte Realista Moderno, como un espacio de enseñanza, difusión y acercamiento social al arte. Sin embargo, a pesar de que su mural *Cuauhtémoc contra el mito*, recibió cierta atención y entusiasmo por parte del público intelectual, no sucedió lo mismo con su propuesta operativa, para hacer funcionar al Centro de Arte Realista Moderno, como un espacio de difusión y producción artística en el escenario cultural y artístico mexicano. Desde un principio fue visto con indiferencia y escepticismo, debido al rechazo generalizado que había causado el atentado contra Trotsky hacia la figura de Siqueiros por parte de la comunidad intelectual en general. En consecuencia, el centro no tuvo la relevancia histórica deseada.¹¹¹

¹⁰⁸ Hernández, *Siqueiros y su relación*, 29.

¹⁰⁹ Alfaro Siqueiros en: Tíbol, *Palabras de Siqueiros*, 231.

¹¹⁰ Alfaro Siqueiros en: Tíbol, *Palabras de Siqueiros*, 232.

¹¹¹ Stein, *His life his works*, 148.

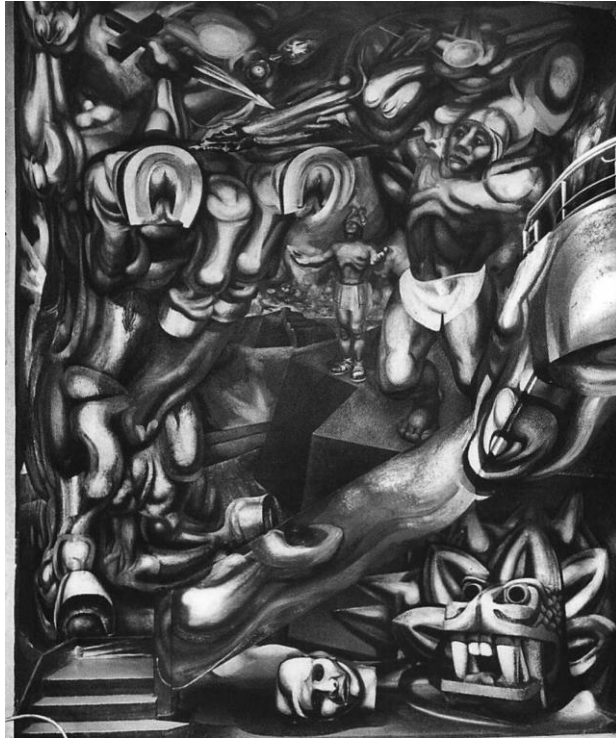


Imagen 6.1 *Cuauhtémoc Against the Myth/ Cuauhtémoc contra el mito*, 1944, Tomada del libro de Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994)

El Centro de Arte Realista Moderno quedó únicamente como uno de los intentos de Siqueiros por establecer y hacer funcionar un espacio- taller con las características expuestas en “Hacia la Transformación de las Artes Plásticas”, el cual, sí tuvo lugar, con el establecimiento de La Tallera, veintiún años después. Sin embargo, el muralista aprovechó la oportunidad del establecimiento de este espacio, para continuar con su incesante labor artística y política, por su cuenta, publicando manifiestos, artículos y criticando incesantemente al gobierno.¹¹²

Pero no todo se traduce como fracaso, si bien el Centro de Arte Realista Moderno no logró su cometido y fue ignorado por el ambiente cultural mexicano, Siqueiros en colaboración con José L. Gutiérrez contribuyó a la fundación del Taller de Ensaye y Materiales Plásticos, en el Instituto Politécnico Nacional. Ese espacio pedagógico obedeció a las inquietudes por conocer tanto la naturaleza de los materiales modernos como sus propiedades. Desde la publicación del texto “Hacia la

¹¹² Stein, *His life his works*, 151.

transformación de las Artes Plásticas”, Siqueiros había manifestado esa inquietud, con la intención de acercar a los artistas a los medios tecnológicos y los conocimientos científicos necesarios para llevar a cabo la creación y producción mural y multireproductible destinada a espacios públicos.

Respaldado por Orozco y Rivera, Siqueiros convenció satisfactoriamente al ministro de Educación Torres Bodet, y el Instituto de Investigación Química de Materiales Plásticos fue establecido en el Instituto Politécnico Nacional. El pintor José Gutiérrez fue designado director, recomendado por Siqueiros para ser la cabeza del proyecto. Estaba ansioso de investigar los materiales modernos que le habían inspirado por primera vez en el Siqueiros Experimental Workshop en Nueva York.

El dinero que les otorgaron era extremadamente insuficiente, pero Gutiérrez y otro químico investigaron y analizaron las propiedades fundamentales de las nuevas pinturas sintéticas usadas para las Bellas Artes. Clases sobre este tema, únicas en el mundo fueron organizadas y artistas de todo México y otros lugares fueron a estudiar ahí. El Instituto de Investigaciones Químicas y Materiales Plásticos se convirtió en un importante apoyo para el movimiento muralista. Gutiérrez desarrolló un material acrílico confiable o pintura para la creación artística, limpiándola de impurezas y de aditivos comerciales. También perfeccionó cuidadosamente procedimientos necesarios para la parte más importante de la creación mural, la preparación inicial de la superficie del muro. Por lo general cuando nuevos murales eran pintados José Gutiérrez supervisaba la preparación de los muros. ¹¹³

¹¹³ Supported by Orozco and Rivera, Siqueiros successfully convinced Minister of Education Torres Bodet, and the Institute for Chemical Investigation of Plastic Materials was established in the National Polytechnical Institute. The painter Jose Gutierrez was appointed director, recommended by Siqueiros to head the Project. He was an eager researcher of modern materials who had first found inspiration in Siqueiros experimental Workshop in New York.

The money allotted was extremely meager, but Gutierrez and one chemist researched and analyzed the fundamental properties of the new synthetic paints used in the fine arts. Classes, unique in the world, were organized and artists from Mexico and abroad came to study there. The Institute for Chemical Investigation of Plastic Material became an important adjunct of the Mural Movement. Gutierrez developed a reliable acrylic Paint for the fine arts, screening out impurities and unnecessary additives from the commercial products. He also perfected careful procedures for that most important stage of mural painting, the initial preparation of the wall Surface. Often, when new murals started, Gutierrez was on hand supervising the preparation of the walls”. Vease en: Stein, *His life his works*, 155.

Debido al tiempo que pasó en el exilio, (de 1941 a 1944), Siqueiros no advirtió que el medio artístico en México había cambiado y estaba a punto de tener una transformación considerable a consecuencia del reposicionamiento ideológico que causó el fin de la Segunda Guerra Mundial en el año 1945. En este año el artista elaboró su panfleto “No hay más ruta que la nuestra”. Mientras que en Nueva York sus ideas comunistas habían sido bien recibidas en aras al combate del fascismo, a partir de 1945 la manifestación abierta de estas ideas artísticas, tuvo otras consecuencias.¹¹⁴

Siqueiros continuó realizando y promoviendo la producción del murales con el apoyo del Estado. En 1949 fue convocado a impartir un curso de muralismo a veteranos de guerra estadounidenses becados en la ciudad de San Miguel de Allende.

En un inicio la participación de Siqueiros iba a ser mínima, sin embargo, debido al entusiasmo de los estudiantes, éste decidió quedarse y dar una clase práctica mediante la creación de un mural que ahora se encuentra en el centro cultural *El Nigromante*, titulado: *Monumento al general Ignacio Allende*.¹¹⁵

¹¹⁴“Después de la Segunda Guerra Mundial, la abstracción se convirtió en el obligatorio distintivo sin compromiso de un “lenguaje universal del arte abstracto”, con el que Occidente quería continuar la defensa de la libertad de expresión artística – defensa que ya había comenzado a finales de los años treinta- frente al armamento cultural de los sistemas totalitarios, y deslindarla del realismo socialistas de los países del este”. Harten, *Pollock Siqueiros*. 41

¹¹⁵ Guadarrama, *La Ruta*, 214



Imagen 6.2 *Siqueiros and students I.* a. d. Ernest de Soto, Herman Grissle, Bill Hammil (face hidden), David Barajas, Siqueiros, Kent Bowman, Jimmy Pinto, Philp Stein, Jeff Seizer, Carl Young, San Miguel, 1948, Tomada del libro, Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994)

El texto *Como se pinta un mural* es el testimonio de esta experiencia, la cual dejó inconclusa por su personalidad subversiva. Se trata de un texto que detalla un método de dieciocho puntos a seguir para la creación mural. En este texto Siqueiros fue coherente con lo que expresó en su producción literaria anterior, intentó aportar, una orientación práctica donde desnudó todas sus técnicas y métodos. En dicho libro destacó la importancia de la creación colectiva, imprescindible para la creación mural, el carácter público de la obra y el acto creativo que ocurre durante este ejercicio, tal como lo subraya Miguel Ángel Esquivel:

En *Cómo se pinta un mural* se da pie, en consecuencia, a una crítica a la idealización del trabajo colectivo característico del muralismo, así como a la carga utópica que por momentos los propios muralistas llegaron a asignarle. El núcleo de argumentación de una poética que despliega *Cómo se pinta un mural* detona una preocupación básica, pero que sin su acotación no se entienden sus implícitos complejos: el mural viene de un concepto de arte público y no de una delimitación simplemente tecnicista y empirista. En *Cómo se pinta un mural* Siqueiros acuña una definición antes no dada: el

muralismo, como parte de un concepto más amplio que es el arte público, es un “arte de conjunto” y “una máquina que sólo existe cuando está en marcha.”¹¹⁶

Siqueiros buscó con la elaboración de *Como se pinta un Mural*, acabar con los mitos respecto a la creación mural, ya que en este texto expuso totalmente sus propias técnicas y procedimientos para la creación de los mismos. En ese sentido siguió la línea del planteamiento teórico que Mari Carmen Ramírez denominó *vanguardia ex- céntrica*, la cual había comenzado hacia casi dos décadas atrás (1920 -1940). Si bien este texto resulta ser de suma importancia, no será analizado a profundidad en el presente trabajo de investigación, debido a que requiere una lectura mucho más amplia, sin embargo, vale la pena referirlo para hacer visible su importancia respecto a la continuidad teórica de Siqueiros.

En la década de 1950, Siqueiros tuvo una producción artística notable en cantidad y calidad de comisiones murales, viajó a distintas partes del mundo, y conoció a importantes personalidades políticas, y artísticas. Se consolidó como uno de los artistas más importantes de la escena cultural mexicana y creó algunas de las obras murales más importantes del patrimonio artístico mexicano. Por otra parte, fiel a sus convicciones, mantuvo el deseo de establecer un taller que funcionara como un centro o espacio artístico integral.

Durante este periodo, (1960) Siqueiros se movió de su casa en la calle Querétaro, donde había vivido y pintado por diez años a una nueva residencia- estudio, en la calle Tres Picos 29, justo al norte del Parque de Chapultepec. Aquí con un amplio espacio, comenzó a visualizar el plan para convertir su casa en un centro de arte público, una galería mural, y un necesario archivo para el amplio número de documentos que había acumulado respecto al Movimiento Muralista Mexicano.

Además del mural que estaba siendo trabajado en el Castillo de Chapultepec y los residuos de trabajos inacabados como el mural cubierto de la Asociación de Actores, el de la Ex- Aduana que tenía 15 años sin terminarse, y el

¹¹⁶ Esquivel, *Marxismos no ortodoxos*, 197.

desesperanzado trabajo de San Miguel de Allende, una nueva oferta vino del hotelero Manuel Suárez, para la realización de un gran mural en su nuevo Hotel de la Selva en Cuernavaca. Este sería mucho más grande que ningún otro hecho por Siqueiros, y su mente rápidamente se ocupó con visiones e ideas del trabajo.¹¹⁷

Este episodio creativo bastante fructífero de producción mural, en espacios relevantes en el ámbito cultural mexicano, fue truncado en el año de 1960, cuando Siqueiros, criticó al régimen desde un país exterior y ocasionó la ira del entonces presidente Adolfo López Mateos.¹¹⁸ Tras un periodo de descontento social generalizado, se produjeron huelgas de diversas organizaciones de trabajadores, maestros, ferrocarrileros y obreros, que explotaron en clamor por justicia social. Siqueiros se vio inmiscuido en dichas movilizaciones y fue encarcelado, de forma injusta y arbitraria; sin embargo, esta situación adversa al final lo situó frente a la oportunidad que había anhelado desde 1932. Al salir de la cárcel a los 68 años, le fue

¹¹⁷ During this period Siqueiros moved from his home on Calle Queretaro, where he had lived and painted for ten years, to a new residence-studio, Calle Tres Picos 29, just north of Chapultepec Park. Here, with ample space, he began to visualize a plan to convert the house into a public art center, a mural gallery, and a much needed archive for the vast amount of papers he had accumulated relating the Mural Movement. Besides the mural being worked in Chapultepec Castle and the residue of unfinished works- the still covered mural for the Actor's Union; the ex -Aduana mural, 15 years in process; and the seemingly hopeless San Miguel de Allende work – a new offer came from hotel owner Manuel Suarez for a very large mural in his new Hotel de la Selva in Cuernavaca. It would be larger than anything Siqueiros had done, and his mind rapidly filled with visions and ideas for the work". Véase en: Stein, *His life his works*, 269.

¹¹⁸ "Siqueiros acusó al presidente López Mateos de evitar deliberadamente visitar a Cuba en su gira más reciente por América Latina. Fue la elección de este último blanco lo que se mostró intolerable para el régimen. El presidente mexicano nunca debe ser atacado directamente de esa manera. Siqueiros ignoró el protocolo tácito de no criticar las decisiones presidenciales. Llamo directamente a López Mateos 'Emperador de la Republica Mexicana'. También es recordado por incitar a los artistas jóvenes a dibujar brutales caricaturas del Presidente.

Siqueiros accused President Lopez Mateos of deliberately avoiding a visit to Cuba during a recent tour of Latin America. It was the choice of this final target which proved intolerable to the regime. The Mexican president is never attacked directly in such a manner; Siqueiros ignored the unwritten protocol of blaming the presidential advisors. He called Lopez Mateos 'The Emperor of the Mexican Republic'. He is remembered to have encouraged young artists to draw gross caricatures of the President." Leonard Folgarait, *So Far from Heaven*, (New York: Cambridge University Press, 2009), 40.

posible establecer finalmente un enorme taller pleno de tecnología, donde pudo producir una obra en colectividad, con gran proyección artística, estética y educativa.

Capítulo 4.- La Tallera, la última propuesta de taller de Siqueiros

4.1.- La Tallera y el equipo

Después de que Siqueiros fue liberado de prisión en julio de 1964,¹¹⁹ se tomó un breve respiro. Posteriormente fue contactado por el empresario Manuel Suárez y Suárez; un hombre de negocios con quien el artista ya había tenido un acercamiento previo en 1960, el empresario había sido uno de los principales compradores de la obra que Siqueiros produjo durante su reclusión

Poco tiempo después ambos formalizaron una relación laboral mediante la elaboración de un contrato que encargaba: dieciocho obras de gran formato, las cuales llevarían por título: *La industria y el campo*. Dicho evento sucedió en septiembre de 1964 y se trata del primer indicio que tenemos de esta comisión artística.¹²⁰

La información refiere como estas dieciocho obras de gran formato posteriormente derivarían en la comisión para realizar *el mural del Casino de la Selva* con el tema de la historia de la humanidad. Las fuentes indican que para 1965 el proyecto fue anunciado y con ello, Siqueiros comenzó con los preparativos para la realización de dicha comisión, en su taller.¹²¹

Ubicado en la calle de Venus en la ciudad de Cuernavaca Morelos, el matrimonio Siqueiros contaba con una propiedad, donde el artista ya tenía establecido un pequeño estudio, en el cual se puso a trabajar:

A los cuatro meses de arrancado el proyecto, el lugar resultó insuficiente para acomodar y ensamblar los paneles. Para continuar con la obra, David y

¹¹⁹ El artista fue condenado a 8 años de prisión, de los cuales, estuvo recluido casi por 4 años, cuando súbitamente, recibió el indulto presidencial y fue liberado de prisión.

¹²⁰ Alejandro, Piña. *Polyforum Siqueiros, El legado de dos visionarios*, (México: Editorial Cuarta Pared, 2012), 27.

¹²¹ Piña, *Polyforum Siqueiros*, 28.

Angélica compraron los terrenos adjuntos para construir dos grandes talleres.
Se levantaron bardas y se techó una parte.¹²²

Los fondos obtenidos con las obras que Siqueiros pintó y comercializó durante su reclusión en Lecumberri, permitieron que el taller ubicado en la propiedad del artista en Cuernavaca pudiera construirse. Este primer espacio de trabajo se trataba de un pequeño taller con unas dimensiones de apenas: ocho metros de largo por cinco metros de ancho, con una altura aproximada de tres metros, una miniatura en comparación a las dimensiones de La Tallera que alcanzaron: los cuarenta metros de largo por veinte de ancho con una altura de trece metros:¹²³

Era un lugar impresionante, con cuatro grúas eléctricas, ocho operadas manualmente, fosas de 2 metros de profundidad, ideales para recibir secciones del mural mientras eran movidas hacia arriba y hacia abajo mediante las grúas, permitiendo que pudieran ser pintadas a nivel de piso, como era el método en los estudios de escenarios teatrales. Junto al lugar principal de trabajo, había un cuarto para mezclar y almacenar pintura, un taller de herrería para crear formas esculturizadas e incorporarlas en el mural- y conociendo el valor que le había dado a la fotografía como herramienta en la mano de un pintor, también había un cuarto oscuro de fotografía.¹²⁴

Las fuentes son contradictorias respecto a quien se encargó del diseño y la distribución de los espacios de trabajo en *La Tallera*, al revisar diversos autores algunos como Alejandro Piña lo atribuyen al hijo de Manuel Suárez, Marcos Manuel.¹²⁵

¹²² Piña, *Polyforum Siqueiros*, 29.

¹²³ It was an amazing place, with four electric hoists, eight hand-operated ones, and pits two meters Deep to receive the mural sections as they were hoisted up and down, allowing the painting to be done from floor level, as was the method in theatrical-scenery Studios. Appended to the principal work space was a room for mixing and storing Paint, a metal workshop for creating sculptured forms to be incorporated into the murals – and acknowledging the value he placed on photography as a tool in the hands of the painter- a photographic darkroom.” Véase: Stein, *His life his works*, 316.

¹²⁴ Stein, *His life his works*, 316.

¹²⁵ Piña, *Polyforum Siqueiros*, 30.

Philip Stein atribuye el equipamiento de La Tallera a Polo Arenal, cuñado de Siqueiros quien se dedicaba al negocio de la maquinaria pesada.¹²⁶

Lo cierto es que La Tallera fue un espacio planeado y distribuido de forma excepcional, propio para la creación monumental. Equipado con grúas, algunas de ellas eléctricas, fosos en el piso con una profundidad de aproximadamente dos metros y espacios destinados específicamente para realizar ciertas tareas tales como: producción de trabajos de herrería, un cuarto de preparación y experimentación con pintura y el área dedicada a la fotografía, ubicados al interior del último de taller de Siqueiros, lo volvieron un espacio totalmente multidisciplinario.

Stein sugiere que Siqueiros decidió bautizar a su taller como “La Tallera,” en alusión a la mujer procreadora.¹²⁷

En las fuentes hemerográficas que tuve la oportunidad de revisar en el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, me encontré con una entrevista de la época que puede dar una idea del momento en que La Tallera se encontraba en la etapa inicial.

Al momento en que fue realizada la entrevista, Siqueiros tenía 68 años cumplidos, había comenzado con el trabajo de producción artística para satisfacer las necesidades de sus comisiones y expresó la intención de ampliar su taller para cumplir las demandas materiales de su obra:

A los 68 años. David Alfaro Siqueiros, el último de los Tres Grandes de la Pintura Mexicana, trabaja febrilmente en la ejecución de tres murales uno de ellos considerado como el mayor en la historia del arte, ensaya nuevas técnicas y modernos materiales para revitalizar la corriente del muralismo y construye tres gigantescos talleres, de pintura mural, de escultura policromada y de estampa en colores, para llegar a las nuevas generaciones.

Al concluir el recorrido Siqueiros nos revela uno de sus proyectos más apreciados, el de construir en un terreno anexo a su casona el taller de muralismo, otros dos talleres uno para escultura policromada y otro para

¹²⁶ Stein, *His life his works*, 316.

¹²⁷ Stein, *His life his works*, 316.

estampa en colores. Cuando muera, dice Siqueiros esos tres talleres serán de todos los pintores de México.¹²⁸

El fotógrafo Silvio Benedetto, quien era parte del equipo de trabajo; señaló la intención de Siqueiros de anexar un cuarto de fotografía en una nota periodística del año de 1966:

[...] también se proyecta la instalación de un laboratorio fotográfico de gran utilidad para los estudios de perspectiva y de las formaciones visuales causadas por la “movilidad” del espectador, como así también para documentar los diferentes estados del trabajo.¹²⁹

Héctor Davalos y Silvio Benedetto sugirieron en notas periodísticas, que a pesar de que las fuentes señalan 1965 como el año en que La Tallera fue construida, fue durante el devenir de las necesidades de producción artística, que este espacio se equipó poco a poco hasta llegar a su disposición y sus características finales.

Respecto a la distribución definitiva de los espacios interiores que componen en su totalidad a La Tallera, María del Carmen Martínez Toriz en su tesis de licenciatura¹³⁰ ofrece una descripción precisa de cuales fueron los sectores que compusieron a este enorme taller en aquel momento, los cuales sin duda proyectaban un lugar con un equipamiento y capacidades de producción muy competentes.

De acuerdo con Martínez Toriz, en su disposición definitiva La Tallera llegó a contar con:

- a) un taller chico para trabajos pequeños, proyectos cuadros, etc.
- b) el taller grande dotado con un sistema de grúas eléctricas y manuales y zanjias espaciales que permiten subir y bajar los tableros en ellos sin necesidad de utilizar andamios
- c) taller y laboratorio de materiales

¹²⁸ Héctor Dávalos, “Joven a los 68. Siqueiros prepara una Revolución Plástica,” *Diario de la Tarde*, agosto de 1966, SAPS. 10.1.24.

¹²⁹ Silvio Benedetto. 1967. “El mundo de Siqueiros,” *Revista de los viernes*, 2 de junio, SAPS, 10.1.46.

¹³⁰ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

- d) almacén
- e) servicios sanitarios
- f) taller grande al aire libre
- G) sección de máquinas y herramientas
- H) laboratorio fotográfico ¹³¹

La Tallera se ubico en un predio de la calle Venus 7, colonia Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca Morelos; además de las instalaciones propias para la creación artística también se contaba con oficinas, habitaciones para empleados y la casa habitación de Siqueiros.

Sin duda este se trataba de un espacio bien abastecido, que le redituó al artista resultados bastante satisfactorios, en cuanto a que pudo realizar ahí, tanto la producción del mural interior del Poliforum Siqueiros¹³², así como otras comisiones murales y artísticas más.

En este caso nos enfocaremos en el proceso de producción del mural: *La Marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos*, que se encuentra al interior del Poliforum Siqueiros, cuya realización se dio durante el primer periodo de producción de La Tallera, entre 1965 y 1969.

En 1965 comenzó a gestarse el proyecto, que pasó a ser de únicamente dieciocho obras de gran formato, a formar la comisión para la realización de un mural de enormes proporciones, destinado a decorar el auditorio del Casino de la Selva en Cuernavaca Morelos.

A finales de 1966 Manuel Suárez y Suárez tomó la decisión de trasladar el mural al lugar en el que se encuentra en la actualidad, en la Avenida Insurgentes sur, en la ciudad de México. Esta determinación implicó un cambio en el proyecto y en el mural, debido a que la arquitectura se modificó y por lo tanto el mural se diseñó al tener

¹³¹ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹³² El nombre original del proyecto era Poliforum Siqueiros y no Polyforum Siqueiros como se le conoce en la actualidad, desconozco el momento o la razón en el cambio del nombre.

presente, la intención de integrarlo a la arquitectura, para buscar una obra total plena de integración plástica. El edificio que albergó al mural sería denominado Poliforum Cultural Siqueiros en décadas subsiguientes.

De 1966 a 1968 se produjo el mural interior del Poliforum Siqueiros. La Tallera mantuvo durante dos años, un trabajo de producción ininterrumpida que resultó en la creación del mural, con la incorporación de la llamada “escultopintura”. La escultopintura fue una técnica desarrollada por Siqueiros que buscaba llevar la pintura mural a la tercera dimensión, y que fue concebida y realizada a través de un numeroso equipo de escultores bajo la dirección de Siqueiros

La obra se hizo con el propósito de ser transportable, es decir su proceso creativo se llevó a cabo mediante la realización de partes individuales que posteriormente se ensamblarían para formar la unidad que compondría el producto final. Siqueiros siempre trabajó con al menos diez o quince ayudantes, algunos de ellos artistas profesionales, otros aún eran estudiantes de arte y otros más simplemente aprendices sin estudios. El funcionamiento de La Tallera se diseñó a servir como un lugar de producción que tenía la posibilidad de permitir a los estudiantes adquirir conocimientos y aprendizajes prácticos, tal como Siqueiros lo había manifestado en sus textos anteriores.

Hacia 1969 se había finalizado *La marcha de la humanidad* en La Tallera y comenzó su transporte a la ciudad de México.

En ese momento, los trabajos en el taller habían concluido totalmente y con ello se dio por terminado el primer episodio creativo de La Tallera, que inició desde su construcción, planeación y entrada en operaciones productivas y concluyó con la conclusión del mural: *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*.



Imagen 7.1 David Alfaro Siqueiros, *Confinamiento Solitario*, 1962, tomada del libro Philip Stein, *Siqueiros His Life His Works*, (New York: International Publishers, 1994)



Imagen 7.2 Mark Rogovin, Siqueiros, (1968), Fotografía, Mark Rogovin: Mexican Murals. Cuernavaca. Tomada de ARTSTOR



Imagen 1.2 Pia Zanetti, *La dernière oeuvre du grand peintre mexicain Siqueiros Jamais Vu* (1968), Revista Play Meu, Carpeta SAPS 10.1.82. En la imagen es posible ver el ensamblaje de la escultopintura y el trabajo con adamos a cielo abierto dentro de La Tallera.



Imagen 7.3 David Alfaro Siqueiros, Vista exterior del Poliforum, (1968), Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. CDMX. Tomada de ARTSTOR.



Imagen 7.4 David Alfaro Siqueiros, Interior del Poliforum, (1968), Fotografía Mark Rogovin: Mexican Murals. CDMX. Tomada de ARTSTOR



Imagen 7.5 David Alfaro Siqueiros, Interior del Poliforum (detalle en proceso), (1968), Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. CDMX. Tomada de ARTSTOR.

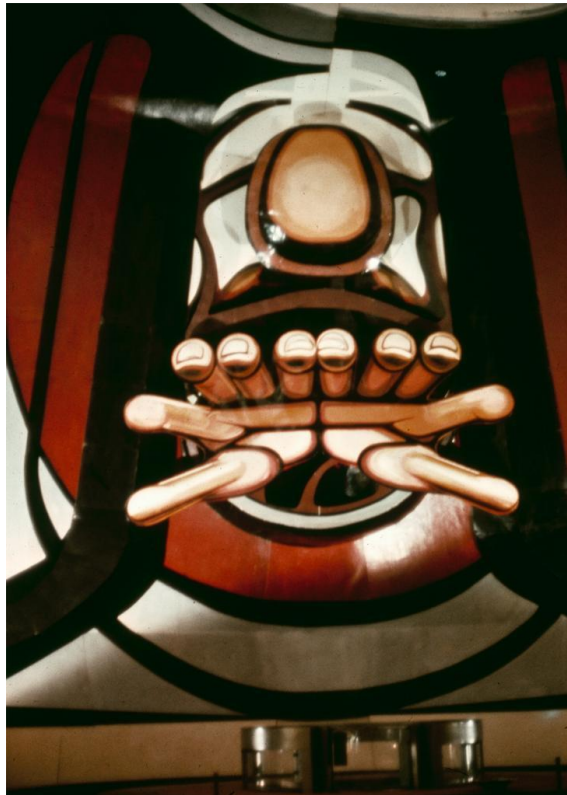


Imagen 7.6 David Alfaro Siqueiros, Escultura interna del Poliforum, (1968), Mark Rogovin: Mexican Murals. CDMX. Tomada de ARTSTOR.



Imagen 7.7 David Alfaro Siqueiros, Interior del Poliforum durante el proceso de montaje, (1968), Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. CDMX, Tomada de ARTSTOR

El equipo.

Además del taller como un espacio estructurado con el propósito de volverlo productivo y redituable, otro aspecto que destaca de La Tallera es el numeroso grupo de artistas que trabajó en la producción del mural.

Siqueiros fungió como el director creativo y artístico del grupo, que estuvo integrado por fotógrafos, químicos, artistas, pintores, escultores, herreros, arquitectos, ingenieros, obreros, soldadores y estudiantes de arte. Fue un equipo bastante numeroso, de gran diversidad, que conjuntó artistas y trabajadores de diversas nacionalidades, especializados en diversas disciplinas (oficios y profesiones), para realizar la tarea de la creación de un mural de enormes proporciones de forma colectiva.

Desde sus primeras experiencias Siqueiros siempre trabajó en colectividad con artistas internacionales, aquí podemos recordar algunos de los equipos que organizó y dirigió, tales como: el Equipo Poligráfico que produjo el mural de Buenos Aires, el Mural Block of Painters de Los Ángeles, el equipo que lo acompañó en el New York Siqueiros

Experimental Workshop, el equipo hecho a partir de estudiantes veteranos de la Segunda Guerra mundial que recibió la lección de Siqueiros en San Miguel de Allende, entre otros.

Los anteriores, son claros ejemplos de que el trabajo colectivo, era ya parte fundamental de la metodología creativa de Siqueiros, Mark Rogovin un joven estudiante de arte proveniente de Chicago que tuvo la oportunidad de colaborar con Siqueiros del año de 1966 a 1968 en La Tallera, se expresó de esta forma sobre la idea del equipo del artista:

La idea del equipo era la marca registrada de Siqueiros. Artistas profesionales se unieron al equipo del maestro y trabajaron bajo su dirección. En el proceso de trabajo con el maestro, hombres que antes trabajaban como herreros de rejas se convirtieron en escultores de primera clase. Siempre presente estaba el energético Maestro, con su larga brocha de pintura y continuamente dando pasos hacia atrás del mural para observar su relación con las áreas que lo rodeaban. Paso a paso con el progreso del mural, fotografías exactas eran tomadas y ubicadas en un modelo a escala. El modelo fue guardado hasta ahora y era consultado diariamente por Siqueiros y sus colaboradores.¹³³

Es posible destacar entre los integrantes del equipo de trabajo en La Tallera, a varios artistas que trabajaron de cerca con Siqueiros, bajo sus órdenes y supervisión directa: Mario Orozco Rivera, Guillermo Ceniceros, Armando Ortega y Luis Arenal, quienes operaron como jefes de taller.¹³⁴ Silvio Benedetto y Mark Rogovin dos artistas extranjeros publicaron artículos de prensa sobre el trabajo que allí se desarrolló, mismos que sirvieron como fuentes primarias para la presente investigación. Dichos

¹³³ “The team idea was a Siqueiros trademark. Professional artists joined the team and worked under his direction. In the process of working with the Maestro. Men who formerly worked as fence welders developed into first-class sculptures. Always present was the energetic Maestro, with long-handled paint brush in hand and continually stepping back from the mural to observe its relationship to the surrounding areas. Step by step with the progress of the mural, accurate photographs were taken and placed in a scaled model. The model was kept up to date and was consulted daily by Siqueiros and his co-workers”. Mark Rogovin, “The March of Humanity- An Expression in Public Art..’68”, 1968, SAPS, 10.1.103 (La traducción es mía)

¹³⁴ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

artículos cuentan con una descripción detallada sobre el proceso de producción artística en el que los autores participaron de forma activa gracias a sus estancias en La Tallera.

Silvio Benedetto en una nota periodística describió el taller, en su primera etapa de producción. El uruguayo formó parte del equipo de fotógrafos que trabajó con Siqueiros, y su narración puede tomarse como fuente de primera mano debido a la cercanía que tuvo con el proceso de trabajo. En ella comenzó por describir el ambiente en el taller y resalta tanto el funcionamiento del trabajo encabezado por Siqueiros, como el entusiasmo de los integrantes durante el proceso de producción, de igual manera subrayó el carácter gremial, similar a los talleres del pasado:

En este taller funcional, laberinto ordenado de andamios y bastidores a través de sus 42 metros de frente y 20 de fondo y con una distribución de trabajo al aire libre que aún se planea ensanchar- el trabajo de equipo, que tanto interesa al maestro funciona a la perfección. Es notable señalar el entusiasmo con que cada colaborador se entrega a su tarea para llegar al gran concierto final. Se trata de un empeño individual, incorporado al quehacer colectivo del taller, con una pasión y un auge que se encuentran solamente en el Medievo o en el Renacimiento.¹³⁵

Sin duda todos los colaboradores fueron importantes para el proceso creativo de la obra, María del Carmen Martínez Toriz, en su minucioso trabajo, brinda la lista completa de ayudantes y como estos se incorporaron al taller desde 1966 a 1968.¹³⁶

La forma en que el equipo desarrolló la producción artística fue por medio de etapas de producción. Siqueiros pudo poner a trabajar bajo su dirección a diversos individuos: artistas, químicos, ingenieros, arquitectos y estudiantes de arte, quienes son ejemplo de la gente que con su trabajo diario y constante aportó bastante a la creación de una obra de proporciones monumentales.

¹³⁵ Benedetto, *El mundo de Siqueiros*, 1967.

¹³⁶ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

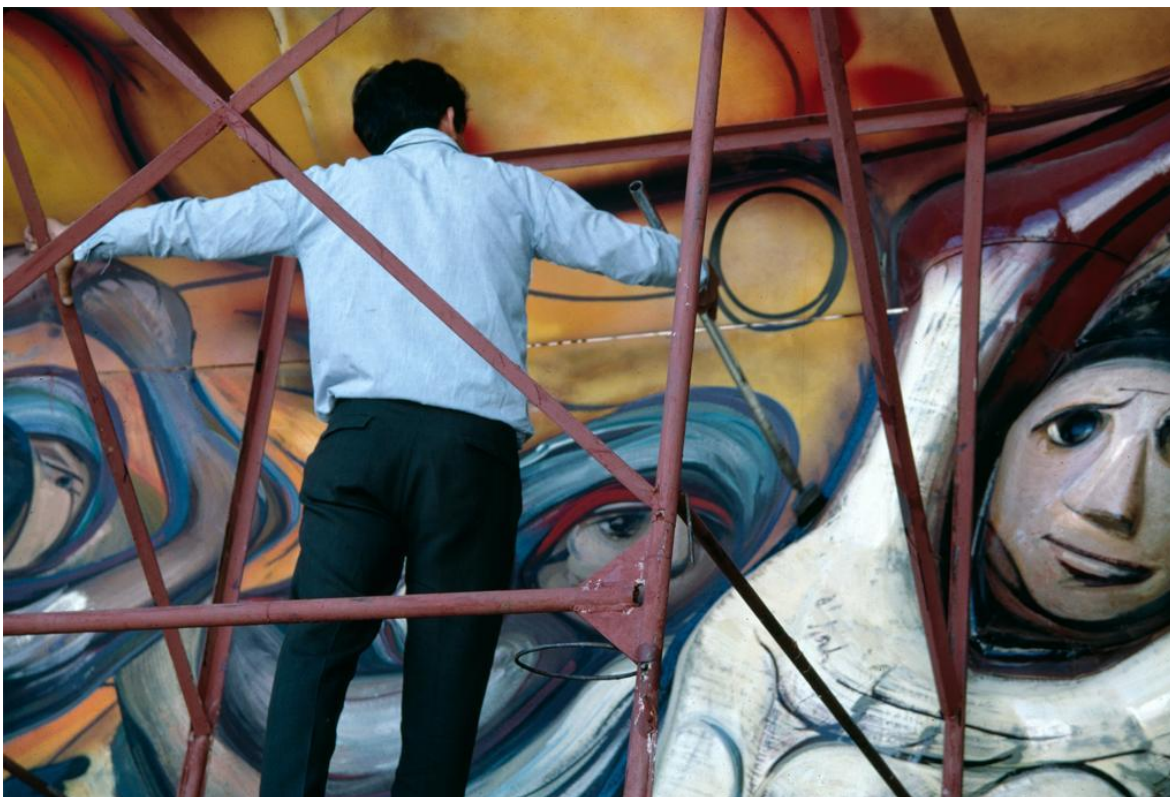


Imagen 8.1 Mark Rogovin, Pintura del mural sobre andamios, (1968), Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR

4.2.- El proceso de trabajo.

Uno de los aspectos más interesantes de la primera etapa de producción de La Tallera fue sin duda el proceso de trabajo que se desarrolló en este espacio desde el año de 1965 a 1969.

Mediante fuentes de diversa índole,¹³⁷ fue posible realizar una breve reconstrucción de cómo aconteció dicho proceso de producción y también presentar algunos detalles sobre el mismo.

Como punto de partida del proceso creativo se reseña la construcción y elaboración de la maqueta del proyecto, que contenía la idea general del mismo y funcionaba como su

¹³⁷ Principalmente la tesis de Licenciatura en Historia de María del Carmen Martínez Toriz y el acervo fotográfico y hemerográfico de la SAPS.

síntesis, en un formato que, debido a sus dimensiones reducidas servía como guía para el desarrollo del trabajo del proyecto en general.

Esta maqueta fue realizada tomando en cuenta las ideas que Siqueiros había plasmado previamente cuando realizó una serie de obras durante su reclusión en la prisión de Lecumberri, por lo que estas obras fueron utilizadas como punto de partida y pudieron integrarse en la maqueta como una sola composición.

La importancia de realizar una maqueta reside en que el trabajo en ella dio una idea del problema de la composición general, color, proporción, angularidad, distorsiones de las formas, simplicidad de las formas, afirmación de volúmenes, estructuración de la forma y de las líneas etc.¹³⁸

La forma en que se organizó el desarrollo del trabajo en colectivo fue por medio de la participación del equipo en las actividades de producción artística, que de inmediato se pusieron en marcha, en paralelo al proceso de planeación y proyección general de la obra.¹³⁹

Los más capacitados o con mayor experiencia, tenían la tarea de ayudar al jefe de sección a realizar: ya fuera los trazos geométricos que se proyectaban como estructura general de la obra o bien, podían comenzar a preparar los paneles que se utilizarían para los trabajos de pintura en los murales, mientras que los menos experimentados primero tenían un proceso de familiarización con los espacios, las herramientas y los materiales y posteriormente se incorporaban al ritmo del trabajo en el taller.¹⁴⁰

El trabajo se dividió en cuatro secciones, como jefe de sección estaba Mario Orozco Rivera, quien trabajaba directamente bajo las órdenes de Siqueiros, y supervisaba el contenido pictórico y artístico de su sección de trabajo encargada para la creación del mural:¹⁴¹

¹³⁸ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹³⁹ “Los más capacitados en las medidas de precisión se dedicaron a ayudar al maestro a trazar la maqueta, a pasar directamente los trazos generales calcar formas de la maqueta para trasladar a los tableros, etc. Otro grupo se dedicó a preparar los tableros, dar la pintura de base, preparar colores, manejar la pistola de aire y limpiar brochas. Otros tenían como función manchar con color las zonas que se les indicaban,” Véase en: Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹⁴⁰ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹⁴¹ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

Todos ellos integran un verdadero equipo cuya actividad es por igual intelectual y física, porque para aplicar los colores en los sitios adecuados y en la forma debida es indispensable la realización constante de maniobras que nos recuerdan los enormes patios de una terminal ferrocarrilera, grúas cadenas, plataformas y balancines, son elementos de trabajo tan importantes como las grandes brochas, las pistolas de aire y las flexibles espátulas.¹⁴²

La fotografía mantuvo un papel importante durante la primera etapa de producción. Recordemos que *La Tallera* contaba con su propio cuarto oscuro y con los materiales y herramientas necesarias para trabajar la fotografía, por lo que el trabajo del registro fotográfico se desarrolló de manera constante.

Para facilitar este proceso del trabajo en la Tallera fue montado un laboratorio fotográfico, que estuvo a cargo de Luis Moret, Monserrat Masdefield, Enrique Bordes y Silvio Benedetto.¹⁴³

Asimismo, la fotografía tuvo varias funciones primordiales: funcionó como auxiliar de la proyección de los trazos de geometría los cuales ofrecían una perspectiva dinámica del mural hacia el espectador. Estos efectos se lograban por medio de una técnica con la que Siqueiros ya había experimentado y teorizado denominada: poliangularidad.¹⁴⁴

Sobre dicho método de composición poliangular, Siqueiros se refirió con claridad en su texto *Como se pinta un mural*:

Ahora debemos analizar fotográficamente las diversas distorsiones poliangulares que ofrecen las diversas zonas. Una vez resuelto esto, tendremos que atacar directamente el muro mediante los trazos fundamentales. En pintura mural, más que en ninguna otra pintura, hay que partir de lo general a lo particular. En pintura mural debe darse mayor énfasis a los volúmenes

¹⁴² s/a, "El Mural de Siqueiros al Hotel más Grande del D.F.," *El Herald*. 29 de noviembre de 1967, SAPS, 10.1.104.

¹⁴³ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹⁴⁴ "En este mural, explica, he llevado a la práctica mis teorías sobre la poliangularidad o sea que las pinturas pueden admirarse desde todos los ángulos y puntos de vista imaginados, lo que permite al espectador integrarse a la pintura y admirarla dinámicamente, como figuras y colores que tienen movimiento, en contraposición con la pintura de caballete que siempre se tendrá que ver de una manera estática, de frente e inmóvil." Alfaro Siqueiros en (Dávalos, 1966).

primarios, como base estructural de los subsiguientes detalles. La misma distancia en que tiene que verse nuestra obra mural exige la eliminación de los elementos que pudiéramos llamar superfluos.¹⁴⁵

Esta metodología, ilustra la forma en que el artista estructuraba y proyectaba el espacio dentro de sus proyectos de murales. Un ejemplo muy tangible de como ocurría dicho proceso es el mural: *Retrato de la burguesía* ubicado al interior del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas de 1939, mural en el que colaboró con el artista del fotomontaje Joseph Renau. Allí mediante una técnica de perspectiva se proyectan hacia arriba las figuras de unas chimeneas que dan la ilusión óptica de que se extienden hasta el cielo. Con ese efecto se “rompe” el espacio óptico del techo, ofreciéndonos una perspectiva dinámica e interesante, emulando los efectos de las técnicas de algunas de las obras maestras renacentistas.

De igual forma el trabajo fotográfico sirvió para tomar nota de los errores que se cometían respecto a la proyección de los trazos estructurales del mural y ayudó a plantear soluciones sobre cómo podían corregirse estos problemas visuales

Los puntos de vista que mantenía el espectador con respecto al mural y las distorsiones ópticas que generaban estos formatos artísticos de dimensiones monumentales preocupaban bastante a Siqueiros. Mark Rogovin compartió su experiencia sobre las lecciones de Siqueiros al abordar los problemas de perspectiva en la creación mural, su relación con el movimiento del espectador y la apreciación general del mural:

“Siempre debes mirar el mural desde los ángulos”, me decía Siqueiros. El mural se convierte en un problema tremendo de perspectiva. A diferencia de la pintura de caballete, el mural constantemente cambia con el movimiento del espectador. Todos los objetos del mural deben “leerse” desde todos los ángulos. Siqueiros siempre tomaba distancia de diez, veinte, treinta, y hasta cuarenta pies de distancia del mural. Todo el tiempo caminaba hacia atrás y hacia

¹⁴⁵ David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, (Guanajuato: Ediciones la Rana, 1998), 157.

adelante para revisar los ángulos y la perspectiva. La escultura policromada en el mural creó problemas de perspectiva aún más difíciles y más complejos¹⁴⁶

Respecto a la pintura como medio creativo, Siqueiros mencionó que utilizaba pinturas de grado industrial, las cuales le permitirían otorgarle a la obra una calidad de mayor duración y un lenguaje expresivo propio, gracias a las cualidades estéticas que brindaban las pinturas acrílicas y la calidad de sus materiales. Se alternaba entre las pinturas fabricadas por la marca Carboline utilizada para diversos usos industriales pesados y la Marca Politec creada por José Gutiérrez en el Instituto Politécnico Nacional, que se utilizó para pintar la bóveda del Poliforum Siqueiros.¹⁴⁷ Respecto a los materiales plásticos que utilizó, el artista los calificó de “indestructibles”:

Siqueiros decidió utilizar pintura para barcos, de la cual se necesitan tres toneladas, para la realización de la obra. Debe ser “indestructible”, resistente al sol, la humedad, el polvo y la oxidación. El poder lumínico de los colores se destaca a través de luces especiales [...] ¹⁴⁸

Tanto fotografía como pintura tuvieron un papel preponderante durante la primera etapa creativa, es decir, cuando ésta se avocó principalmente a la producción del contenido bidimensional presente en el mural. Esta primera etapa tuvo una duración aproximada de dos años, ya que, a finales de 1966, el proyecto tuvo un cambio de giro.

El Poliforum se convirtió en una realidad gracias a la decisión tomada por Manuel Suárez y Suárez, quien aprobó los planos para la construcción del proyecto en el Parque de la Lama en la Avenida Insurgentes, para desarrollar un ambicioso complejo turístico que también contaría con un espacio arquitectónico especial, que tuviera por función

¹⁴⁶ “You must always look at the mural from angles” Siqueiros said to me. The mural becomes a tremendous problem in perspective. Unlike an easel painting, the mural constantly shifts as the observer moves. All the objects on a mural must “read” from all angles. Siqueiros always stepped back ten, twenty, thirty, even forty feet from the mural. All the time he walked back and forth checking angles and perspective. Sculpture painting on the mural had problems of perspective even more difficult and more complex”. Rogovin, *The march of Humanity*, 1968.

¹⁴⁷ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹⁴⁸ s/a, David Alfaro Siqueiros, *Revista Frie Welt* número 33, agosto de 1968, SAPS, 10.1.88

albergar el mural que Siqueiros se encontraba produciendo en aquel momento: *La marcha de la humanidad en América Latina*.¹⁴⁹

Este cambio en el proyecto dio pie a que los arquitectos Guillermo Rossell de la Lama y Ramón Miquelajauregui tuvieran una intervención más directa en el proyecto. Después de varias sesiones con el artista y el empresario donde se reunían a planear y discutir sus puntos de vista, resolvieron proyectar una edificación de forma octogonal,¹⁵⁰ que tuviera la función específica de albergar el mural. Lo que ocasionó que las formas de producción en el taller se transformaran, para dar paso a otro concepto artístico.

Con esta nueva oportunidad, Siqueiros decidió añadir la *escultopintura*, como un recurso que además de imprimirle volumen y expresión a la obra también le permitió experimentar con nuevos materiales, herramientas, máquinas y problemas de perspectiva.

El equipo de trabajo en adelante ahora se encargaría de la producción de la *escultopintura*, técnica artística con la que Siqueiros ya había trabajado desde su taller experimental en Nueva York y que brindaba mayor énfasis y dramatismo a las formas artísticas presentes en el mural. De igual forma este evento promovió que se iniciara una etapa experimental en materiales y policromía, principalmente con materiales metálicos.

Mark Rogovin explicó detalladamente el proceso de transformación que sufrió tanto la producción del mural, tanto en la elaboración como el montaje del mismo, gracias a la decisión que desencadenó el cambio en el proyecto.

Rogovin expuso el problema que significó incorporar la escultura al mural y como el taller mantuvo diversos episodios de experimentación con diversos materiales hasta que finalmente, pudieron resolver estos problemas que limitaban los procesos creativos, de una forma satisfactoria:

¹⁴⁹ Folgarait, *So far* 51.

¹⁵⁰ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

No sólo había una evolución en las ideas y cambios que tomaban lugar en los planes para el mural, debido a que el mural era tan grande, (para ser hecho aproximadamente en tres años) el trabajo tuvo que ser cambiado un poco. Cuando las primeras ideas para el mural fueron concebidas por Siqueiros mientras estaba en prisión 1960-1964 sólo se iba a pintar directamente en los paneles. También, el sitio del mural cambió, entonces debieron hacerse cambios en la estructura base. Hace casi dos o un año y medio, la idea de usar escultura comenzó. Ahora, la escultura cubre un tercio de la superficie del mural. Hubo una tremenda evolución en la escultura. Los herreros aprendieron mucho desde sus primeras piezas, utilizando muchas técnicas nuevas. La primera escultura fue comenzada en cemento, pero el peso excesivo del cemento doblaba los paneles. Esto hubiera hecho imposible la adaptación de las piezas tremendas que iban a ser construidas, entonces el metal los sustituyó y fue usado hasta que el mural alcanzó su finalización.¹⁵¹

El cambio en el proyecto también influyó notablemente en el equipo, el cual reduciría a los pintores al mínimo y ahora tocaría el turno de trabajar en la producción del mural, al equipo compuesto por escultores, asistentes, herreros, soldadores y obreros: “dirigidos finalmente por Guillermo Ceniceros, en el aspecto artístico integral y por Leopoldo Arenal en la producción material”:¹⁵²

Siqueiros decide, ante este nuevo proyecto, incorporar a los murales esculturas policromadas. Busca la colaboración de escultores. Transforma la Tallera en un taller de escultopintura. Estas nuevas tareas quedan a cargo de Luis Arenal y Armando Ortega, este último aporta su experiencia en la ejecución de esculturas en hierro, después se incorpora el escultor Adir Ascalon. A fines de 1966 ellos

¹⁵¹ Not only was there an evolution of ideas and changes taking place in the plans for the mural, but because the mural was so long in the making (approximately three years) the work on it changed quite a bit. When the first ideas for the mural were conceived by Siqueiros while in jail in 1960-1964 there was only to be painting directly on the panels. Also, the site of the mural changed, and so basic structural changes had to be made. About two and one-half years ago, the idea of using sculpture was begun. Today, sculpture covers about one third of the mural surface. There was tremendous evolution in the sculpture. The welders learned much since their first pieces, picking up many new techniques. The first sculpture was started in cement, but the excessive weight of the cement bowed the panels. This would have made impossible the adaption to the tremendous pieces to be constructed, so metal was substituted and was used until the mural reached completion.” Rogovin, *The March of Humanity*, 1968.

¹⁵² Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

ensayan materiales, realizan interpretaciones de formas bocetadas, exploran una solución plástica aproximada a la desarrollada en el mural, y finalmente se acuerda realizar las esculturas en láminas de acero empotradas por medio de tornillos a los tableros de asbesto-cemento. Ortega y Arenal hacen algunas esculturas que poseen una personal forma de interpretación y difieren del estilo general del mural, no obstante, varias de esas figuras fueron incorporadas previo ajuste al mismo.¹⁵³

La prensa destacó como durante esta etapa, el taller parecía más bien una fábrica por la gran cantidad de actividad artística realizada con maquinaria y herramientas industriales y también por la manera en que el trabajo se había organizado y era ejecutado de forma colectiva.

Con la incorporación de la escultura al mural, se le dio un uso específico a las herramientas tecnológicas con las que contaba el taller, en poco tiempo desarrollaron de una forma eficiente soluciones artísticas con diversos materiales. Fue posible apreciar en el taller una etapa creativa con mucha energía y actividad, puesto que ésta, involucraba un gran movimiento por parte de todos los ayudantes, asistentes, herreros y artistas que trabajaban en el taller. La instalación de las grúas fue un gran acierto, ya que estas permitieron que los murales pudieran ser trasladados de un lugar a otro sin mayores contratiempos.

Siqueiros no únicamente se inspiró en sus propia producción artística realizada en Lecumberri, sino que también en su taller tenía una serie de imágenes de obras de Orozco, Rivera, Picasso, mismas que le sirvieron como referencias para la creación de su mural.

Este es un modelo de eficiencia mecanizada, los grandes paneles de metal son movidos por grúas eléctricas para que cada uno pueda ser pintado con la luz del norte.

A lo largo de la pared hay una docena o más de agitadores eléctricos de pintura. Parece un laberinto de cuartos donde la preparación de los materiales tiene lugar. Las paredes de la sala de espera del estudio fueron alineadas con

¹⁵³ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

reproducciones no sólo de los trabajos anteriores del maestro, sino también del “Guernica” de Picasso, los murales de Rivera en Palacio Nacional, murales del Renacimiento italiano y de los murales de Orozco del Hospicio en Guadalajara. En la puerta se encontraba una pequeña mesa de trabajo con bocetos del trabajo en proceso.¹⁵⁴

Anton Refregier un reportero que visitó La Tallera, durante en este proceso de producción, reportó con especial entusiasmo el momento que pudo presenciar cuando se desarrollaba este trabajo en colectividad.

El reportero se impresionó por el entusiasmo y la disposición de todos los asistentes de Siqueiros, quienes se entregaban por completo al proceso de trabajo del mural, el cual en esta etapa involucraba muchísimo movimiento. Los colaboradores iban y venían, trabajaban en tal sección, movían los paneles mediante las grúas eléctricas que se encontraban dispuestas en el techo del taller, se dedicaban a hacer labores de montaje y algunos se dedicaban a trabajos de herrería, junto con los soldadores y herreros contratados para tal propósito.

Sin duda se desplegó un trabajo en colectivo con una proyección y un alcance monumental.

Hace dos años, visité Cuernavaca y conocí a David mientras caminábamos fuera de su estudio hacia el patio de su casa.

[...] En las paredes de su estudio, había un progreso fantástico, turbulento y pintado poderosamente de la humanidad tan típica en el interés de David en las

¹⁵⁴ “It is a model of mechanized efficiency- the huge metal panels are moved by power-driven hoists so that each one may be painted in north light.

On one of the workshop walls in a wood panel with the names of the more than 30 people of all nationalities who are working with the maestro –painters, welders, architects, alchemists and other technicians.

Along one wall were a dozen or so electric painting agitators. There appeared to be a labyrinth of rooms where preparation of the materials takes place. The walls of the studio’s ante-room were lined with reproductions not only of the maestro’s own early works but with those of Picasso’s “Guernica” Rivera’s murals in the National Palace, murals of the Italian Renaissance and Jose Clemente Orozco’s murals in the orphanage at Guadalajara. By the door stood a small drawing table with sketches on it of the work in progress.” s/a, “Interview, Visiting Siqueiros –giant of Mexico”. *People’s World* November, Saturday, 11 1967, SAPS, 10.1.54 (La traducción es mía.)

técnicas modernas. Pintados en paneles de asbesto fijados a marcos de acero, los paneles se movían a una sección de la pared montados en andamios de acero, los paneles movidos a la pared eran fijados a un motor eléctrico ubicado en el techo que permitía moverlos hacia adelante o hacia atrás. También había dos grandes compresoras de aire en el laboratorio de pintura. Y asistiendo en diversas etapas del trabajo, estaban 15 jóvenes quienes habían venido de distintas partes del mundo por la oportunidad de trabajar y aprender.¹⁵⁵

Mark Rogovin en su reportaje, también brindó detalles sobre los materiales empleados en la escultura. Su descripción aporta bastantes elementos interesantes respecto de la recreación y el estudio del proceso creativo, por la forma tan detallada en que describe el proceso, detalla especificaciones sobre la composición y las técnicas con que trabajaron y experimentaron tanto artistas, estudiantes, herreros, obreros y soldadores, para realizar las formas escultóricas en el mural.

En ese sentido, Rogovin aportó información precisa, desde su experiencia respecto a la creación y el montaje las partes escultóricas:

Las primeras piezas de la escultura de metal eran muy toscas, y las uniones de la hoja de metal eran demasiado obvias. El grosor que lograron los herreros lo hizo aún más difícil de policromar. Después, las uniones fueron pulidas con polvo de piedra. Los distintos escultores trabajaron de distintas formas. Armando Ortega hizo sus figuras de varias formas. Parecía haber enormes piezas de metal trabajado a mano. El metal fluyó igualmente y había muy pocas uniones. Trabajó con una figura de dos o tres pulgadas de “residuos” que soldó

¹⁵⁵ “Two years ago, I visited Cuernavaca and met David as he was walking out of his studio into the patio of his home. For me, this was a belated moment of celebration. He was free. Never did he allow those years of imprisonment oppress him. There was the same dynamic vigor. On the walls of his studio, there was a progress fantastic, turbulent, painting-powerful in the humanity and so typical of David’s interest in modern techniques. Painted on asbestos panels set in steel frames, the panels moving on a wall set in steel frames, the panels moving on a wall set in the ceiling-an electric motor moving back and forth. There were two large air compressors- a paint laboratory. And assisting at various stages of the work, there were fifteen young people who had come from different parts of the work for the opportunity to work and learn.” Joseph North, “The Mexican vs. the Paris school, Siqueiros- Wizard of the Mural,1968”, SAPS, 10.1.99 (La traducción es mía)

conjuntamente. El resultado fue una textura interesante. Llegado a un punto una máquina muy pesada y cara fue comprada para pulir y cortar el metal.

La escultura de metal que fue soldada a los paneles de asbestos sirvió para muchas funciones. Las figuras esculpidas de trece pies de alto encabezaban los grupos de las figuras “pintadas”. Las figuras esculpidas estaban al frente de los grupos y se extendían a la mitad de los paneles pintados. Los pies desaparecían en la pintura mientras el resto del torso se extendía hacia arriba a veces más de dos pies desde el panel. Con sólo la pintura, uno puede trabajar tremendos problemas de perspectiva, pero la escultura policromada añadía nuevas dimensiones. Ahora las figuras literalmente rompían la superficie del panel y creaban un espacio real.¹⁵⁶

Rogovin también compartió la continuidad del proceso de desarrollo de la proyección de la perspectiva poliangular del mural dirigido por Siqueiros, que ahora era más visible ya que se habían finalizado muchos paneles y se encontraban montados en grandes andamios a la intemperie.

La incorporación de la escultura generó nuevos problemas de perspectiva a los cuáles se enfrentó en artista. Sin embargo, Siqueiros lejos de intimidarse con este nuevo reto, buscó la forma en como estos nuevos problemas pudieran resolverse y significar nuevas soluciones creativas, para con ello lograr mayor unidad y la integración óptica

¹⁵⁶ The first pieces of the metal sculpture were very crude, and seams in the sheet metal were too obvious. The thick build-up created by the weld made even painting very difficult. Later, seams were sanded with stone bits. The different sculptors worked in various ways. Armando Ortega made his figures in several ways. Some were made of huge pieces of hand pounded metal. The metal flowed evenly, and there were few seams. He worked one figure out of two and three inch “scraps” which he welded together. This resulted in a very exciting texture. At one point a very heavy and expensive machine was purchased for the purpose of pounding and cutting the metal.

The metal sculpture which was bolted to the asbestos panels served many functions. Sculptured figures thirteen feet high led groups of “painted” figures. The sculptured figures were at the forefront of the groups, and they half-extended from the painting on the panel. Feet faded into the painting while the rest of the torso extended up to and sometimes more than two feet from the panel. With painting alone, one can work out tremendous perspective problems, but painted sculpture adds new dimensions. Now figures literally break through the surface of the panel and create real space.” Rogovin, *The March of Humanity*, 1968.

de todos los paneles al momento de proyectar el gran mural, con el montaje en andamios gigantescos de los paneles finalizados:

La estática del coloso de Siqueiros era intrigante. Había cuarenta y ocho paneles de asbesto reforzados de acero (más fuerte que el concreto), cada panel era de once pies de ancho por quince pies de alto y con un peso de 1200 libras sin la escultura. Un marco de acero fue construido para soportar cada panel. Este enmarcaba los paneles y los cruzaba cada uno por el centro. Pernos unían el marco con el panel en muchos puntos. Los paneles fueron dejados a la intemperie para aclimatarse. Fueron expuestos a la lluvia y directamente a la luz del sol por periodos largos de tiempo. A menudo los paneles eran pintados en el espacio exterior y permanecieran ahí por casi un año.¹⁵⁷

La Tallera, también fue descrita como un espacio que servía como centro de reunión de artistas, reporteros y visitantes en general, es decir un espacio abierto al público, esta había sido una preocupación manifestada tiempo atrás por Siqueiros en su producción teórica de las décadas de 1930 y 1940, en su intención de establecer el Centro de Arte Realista Moderno.

Las fuentes, hacen referencia a La Tallera como un lugar público,¹⁵⁸ donde en efecto muchas personas visitaron a Siqueiros y pudieron familiarizarse con el trabajo artístico llevado a cabo, en compañía de sus colaboradores. El domingo era el día destinado para las visitas, por lo que los curiosos e interesados podían acercarse a conocer el trabajo del mural que Siqueiros realizaba ahí:

¹⁵⁷ "The statics of the Siqueiros colossus are intriguing. There are forty-eight steel-enforced asbestos panels (stronger than concrete), each panel eleven feet wide by thirteen feet high and weighing 1200 pounds without the sculpture. A frame of steel was constructed to support each panel. It frames the panel and crosses each in the center. Bolts brace the frame to the panel at many points. The panels were left outside for weathering. They were exposed to rain and direct sunlight for long periods of time. Often panels were painted out of doors and remained there for over a year" Rogovin, *The March of Humanity*, 1968.

¹⁵⁸ "El taller de Cuernavaca es centro de reunión de artistas y turistas, interesados que llegan a ver y a hablar con el maestro que a todos complace, aunque es posible adivinar en él, impaciencia, la impaciencia de un hombre que no puede perder el tiempo, su tiempo para el trabajo" (Frie Welt, 1968)

El estudio donde el mural fue creado estaba abierto a los visitantes los domingos, aunque turistas y curiosos a veces iban a lo largo de la semana. Una cierta parte del día era usada por Siqueiros para servir de guía.¹⁵⁹

El proceso de elaboración del mural caracterizado por la incorporación de la *escultopintura* y la conclusión de los paneles y su montaje en andamios especiales a la intemperie tuvo lugar entre 1966 y principios de 1969.

Hacia enero de 1969 los trabajos ya se realizaban *in situ* y el trabajo en el taller para la realización de mural había concluido, en aquel momento Siqueiros se enfocó en el montaje de la obra en la ciudad de México:

Un promedio de diez horas diarias como mínimo trabajan David Alfaro Siqueiros y su equipo, en la instalación de su gigantesco mural que formará parte del Hotel de México que don Manuel Suárez construye sobre el antiguo parque de la Lama. Los cálculos del propio muralista mexicano son en el sentido de que para septiembre u octubre habrán terminado con el laborioso trabajo de instalación del propio mural en el que interviene su equipo de pintores, escultores, arquitectos, fotógrafos y demás personal.¹⁶⁰

De esta forma, concluyó la primera etapa de producción en La Tallera, la cual duró de 1965 a principios de 1969 y mantuvo una producción constante para finalizar el monumental trabajo artístico.

¹⁵⁹“The studio where the mural was created was open to visitors on Sundays, although tourists and watchers sometimes went through on weekdays. A certain part of each day was spent by Siqueiros in the capacity of a guide.” Rogovin, *The March of Humanity*, 1968)

¹⁶⁰ *s/a*, “Siqueiros y su Equipo Instalan el Gran Mural”, *Cine Mundial*, 30 de mayo 1969, SAPS, 10.1.114.

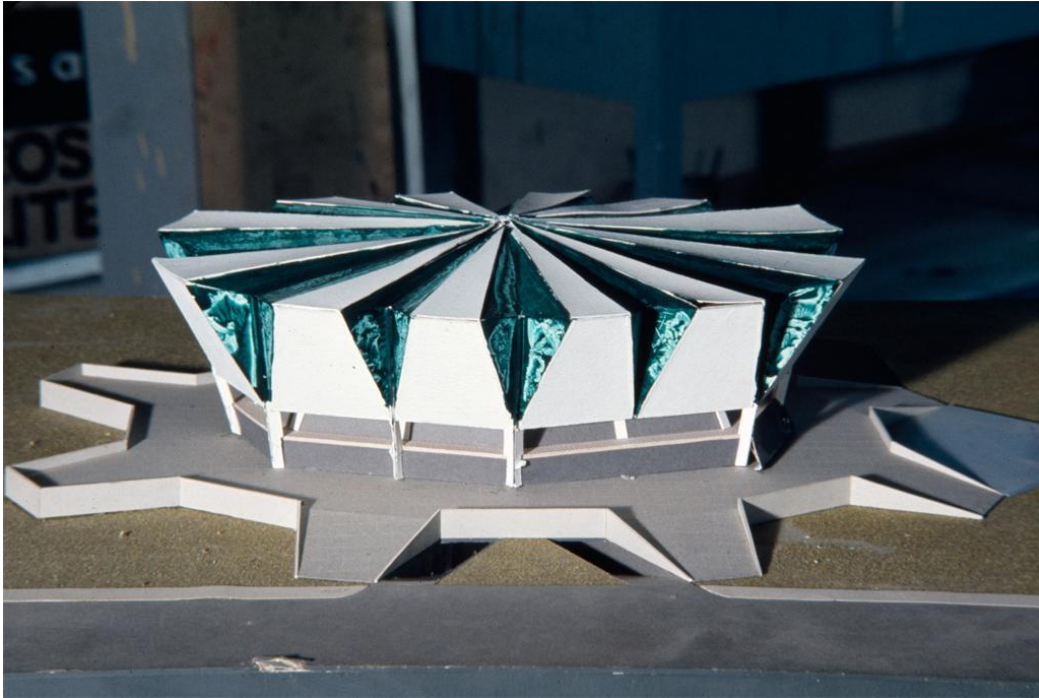


Imagen 9.1 David Alfaro Siqueiros, Maqueta del Poliforum, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR



Imagen 9.2 David Alfaro Siqueiros, Fragmentos de la maqueta fotográfica del mural *la marcha de la humanidad*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR



Imagen 9.3 Proceso de trabajo utilizando la maqueta como modelo del mural, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR.



Imagen 9.4 David Alfaro Siqueiros, Fragmento del mural *la marcha de la humanidad*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR.



Imagen 9.5 Mark Rogovin, Siqueiros pintando un panel del mural *la marcha de la humanidad*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSOR.



Imagen 9.6 Mark Rogovin, Siqueiros pintando con brocha de aire, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR.



Imagen 9.7 David Alfaro Siqueiros, panel de *La marcha de la humanidad* en La Tallera (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx. Tomada de ARTSTOR

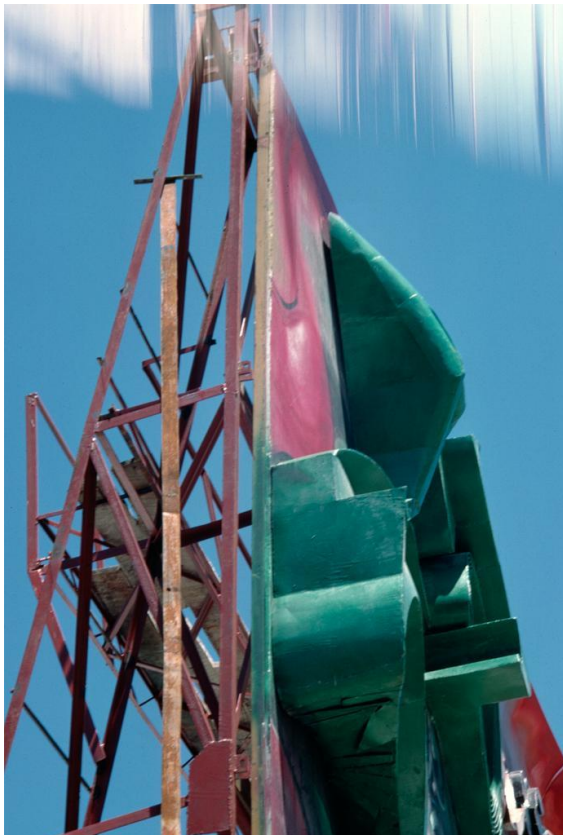


Imagen 9.8 Mark Rogovin, Detalle de un panel sobre andamio, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 9.9 David Alfaro Siqueiros, Bocetos del mural *la marcha de la humanidad*, (1968), Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals Mx.



Imagen 9.10 Fragmento de escultura del mural *la marcha de la humanidad*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 9.11 (arriba) Mark Rogovin, Detalles de la técnica de soldadura y sus efectos en la escultura del mural *la marcha de la humanidad*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

Imagen 9.12 (izquierda) David Alfaro Siqueiros (equipo de La Tallera), Escultura montada en panel mural, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 9.13 (izquierda) David Alfaro Siqueiros, detalle de la perspectiva dinámica del mural, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

Imagen 9.14 (derecha) David Alfaro Siqueiros. Murales exteriores del Poliforum en proceso de realización *in situ*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 9.15 (izquierda) David Alfaro Siqueiros, *La marcha de la humanidad*, detalle colocado *in situ*, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

4.3.-Técnica, tecnología y materiales.

Además de destacar el espacio, el trabajo en colectivo y el proceso de producción en *La Tallera*, me gustaría dedicar un pequeño apartado para hablar sobre las técnicas, tecnología y materiales empleados en la producción de esta obra, de una forma breve.

En un primer lugar es posible partir de las herramientas utilizadas en el taller, de las que destaca el nivel tecnológico con el que contaban. Respecto a su origen no está del todo claro, pero las fuentes han sugerido que, en paralelo al proceso de producción del mural, se adquirieron herramientas y maquinaria para optimizar la creación.

En cuanto a la disciplina de la pintura se contaba con todo el material necesario para desarrollar este medio artístico,¹⁶¹ había un cuarto especial para la preparación de la pintura y los aditivos necesarios para las diversas preparaciones de los paneles y para su aplicación directa durante la producción en el mural. Contaba con un cuarto especial de pintura que Siqueiros denominó su “cocina”,¹⁶² a cargo de José Gutiérrez, colaborador de Siqueiros que investigó, las propiedades de las pinturas sintéticas desde el establecimiento de su taller experimental en Nueva York. También había desarrollado y experimentado con nuevos materiales de pintura a partir de su experiencia en el Taller de Ensayo de los Materiales Plásticos del Instituto Politécnico Nacional.

En el primer periodo de producción de *La Tallera*, Gutiérrez dirigió este espacio y desempeñó una importante función, al experimentar y trabajar principalmente con pinturas acrílicas, preferidas por sus propiedades materiales. Los acrílicos eran ya un medio artístico familiar, tanto para Siqueiros como Gutiérrez en aquel momento.

-Hemos logrado dar con una pintura acrílica, altamente resistente al calor, a la humedad, al sol y al salitre que dará a los murales una larga vida. Para fabricarla

¹⁶¹ “El acrílico de la Carboline. Fábrica norteamericana que suministro también el Versikote (resina sintética) y el zinc inorgánico. Como solvente se usó el Toluol. Las maquetas, proyectos y otros trabajos en el taller fueron pintados con acrílicos Politec, fabricados en México” Véase en: Martínez, *La utopía y la realidad*, 73-82.

¹⁶² “El pintor luego nos hace pasar a otra sección de su taller o cocina, como él le llama y en donde se preparan litros y litros de pintura que luego empleará en los murales.” Davalos, *Revolución Plástica*, 1966.

hemos echado mano de todos los recursos de la química y de la ciencia en general que ha logrado encontrar pinturas que como las que cubren las cápsulas tripuladas y satélites artificiales, soportan temperaturas altísimas o de bajo cero.

163

Sobre el cuarto oscuro de fotografía no existe una referencia precisa en los textos, pero inferimos que estaba bien equipado y dispuesto para realizar trabajos fotográficos en él. Existe un amplio e interesante registro fotográfico de la primera parte de etapa de producción de La Tallera, entre 1965 y 1966. Se trata del registro del trabajo desempeñado por el equipo de fotografía, que documentó el desarrollo de la maqueta, el trabajo a partir del modelo a escala y su traspaso a las proporciones monumentales del mural. Sobre el registro fotográfico que documentó específicamente el trabajo cotidiano de las labores realizadas en el taller es un poco menos numeroso, pero aun así existe un acervo considerable de fotografías disponible en la Sala de Arte Público Siqueiros.

Respeto al método poliangular empleado para la proyección y estructuración de la obra, registrado por la fotografía, destaca la geometría dinámica que brindó un planteamiento matemático, respecto al trabajo y planeación de las superficies del mural. Gracias a que esta disciplina, se proyectó de forma exacta el espacio, al mostrar con claridad sus características y propiedades: las aristas, los límites, las curvas, los espacios elípticos y los planos, limitaciones y problemas creadas por la arquitectura. Siqueiros era familiar a los problemas y retos matemáticos de geometría y contaba con un método propio para resolver estas limitaciones de una forma efectiva:

La velocidad está encomendada a las diagonales que en virtud de su inclinación dan un carácter cinético, más o menos acentuado. Al centro de la bóveda habrá una impresionante composición que según se vea desde diversos ángulos será un hombre o una mujer significando así el punto de partida de nuestra existencia, pero, lo que considero el aspecto básico de la obra es que ha sido concebida y se está realizando especialmente para un

¹⁶³ Dávalos, *Revolución Plástica*, 1966.

espectador vivo, para un espectador en movimiento, activo que se desplaza, y es el espectador normal de la pintura mural. Este aspecto es muy importante porque contrasta con el estado en que encuentran todavía la mayor parte de nuestros muralistas de los *panneaux*.¹⁶⁴

Como sabemos, Silvio Benedetto formó parte del equipo de fotografía, sin embargo, en su nota periodística no mencionó nada sobre su tarea desempeñada en el taller, no obstante, profundizó en las especificaciones de la producción de la escultura, que destaca por la forma en que era soldada y policromada.

Culminación de una investigación personal del artista, dedicada al tratamiento de los acrílicos, venciendo así el desgaste del tiempo en la brillantez de los colores: la Escultura (equipado para cualquier realización técnica en este campo: la soldadura AUTÓGENA con sus correspondientes máscaras protectoras e instrumentos para la elaboración de los metales).¹⁶⁵

También contamos con datos técnicos de la forma de realización de la escultura, la cual, se desarrolló por medio de etapas de experimentación con diversas máquinas y herramientas, detallada por Martínez Toriz.¹⁶⁶ Destaca principalmente la descripción precisa de la faceta experimental de los métodos empleados por los escultores y asistentes para alcanzar soluciones definitivas que pudieran ser incorporadas a las exigencias físicas y materiales del mural, lo cual llevó a un estilo escultórico específico.

Las formas escultóricas fueron realizadas con acero laminado en frío. Espesor de las láminas, 1mm., calibre 8. Las formas se trabajaron en una máquina nibladora y con martillos neumáticos, se usó soldadura eléctrica y autógena. Una vez construidas las formas metálicas recibieron un tratamiento para protegerlas de la oxidación. Primero fueron sableadas, es decir: por medio de una compresora de aire fueron sopleteadas hasta producir un esmerilado con una profundidad mínima de milésima y media de pulgada en la superficie de la lámina de acero. Después se le aplicó una

¹⁶⁴ s/a, El Mural de Siqueiros al Hotel más Grande del D.F, *El Herald*, 29 de noviembre de 1967, Archivo SAPS, 10.1.104.

¹⁶⁵ Benedetto, *El mundo de Siqueiros*, 1967.

¹⁶⁶ Martínez Toriz, *La utopía y la realidad*, 73-82.

mano de zinc inorgánico con pistola de aire o con brocha manual. Y para una mayor protección contra la humedad atmosférica, al final recibió una capa de anticorrosivo de resina. Estos productos son fabricados como recubrimientos resistentes a la corrosión.¹⁶⁷

La experimentación y la producción escultórica, cuenta con bastantes registros fotográficos, sin duda destacan por el intenso uso de herramientas y maquinaria que se utilizaron para hacer más eficientes los procesos creativos y sus posteriores resultados en el mural.

La Tallería además de ser un espacio colectivo y pedagógico también destacó por su carácter experimental. La experimentación con diversos materiales y diversas herramientas hicieron de este espacio un lugar con una producción intensa, que se enfocó en buscar soluciones mediante el ejercicio práctico de la creación y el aprendizaje artístico. Esta experimentación se dio en colectividad bajo la dirección de Siqueiros y a pesar de que los jefes del taller eran los que trabajaban con mayor libertad, los estudiantes y ayudantes también podían imprimir su aportación personal al trabajo monumental.

Siqueiros continuó su producción artística en este espacio hasta 1974, año en que murió.

¹⁶⁷ Martínez Toriz, "La utopía y la realidad", 73-82.



Imagen 10.1 Mark Rogovin, Paleta de colores de Siqueiros, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 10.2 Mark Rogovin, Proceso de soldado de láminas metálicas para la elaboración de las formas escultóricas, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 10.3 Mark Rogovin, Elaboración de formas escultóricas con maquina (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

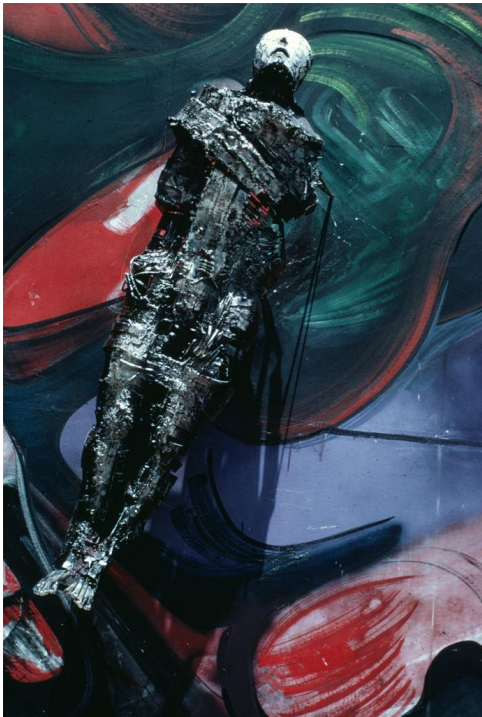


Imagen 10.4 Mark Rogovin, Montaje de las formas escultóricas en panel, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 10.5 (izquierda) David Alfaro Siqueiros (equipo La Tallería). Formas escultóricas en panel, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

Imagen 10.6 David Alfaro Siqueiros (equipo La Tallería), Detalle de las formas escultóricas en panel, (1968).



Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.



Imagen 10.7 (izquierda) David Alfaro Siqueiros, Escultopintura, (1968). Fotografía: Mark Rogovin: Mexican Murals. Cd. Mx.

4.4.- Reflexión final. Miseria y Ciencia.

Miseria y Ciencia es parte del nombre completo de la obra Poliforum Siqueiros, cuyo título completo es *Poliforum Siqueiros: La marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos. Miseria y Ciencia.*¹⁶⁸

En el título de la obra se encuentra plasmado el ideario subversivo de Siqueiros de una forma sutil pero contundente, pretende denunciar la miseria provocada por la Guerra Fría entre las superpotencias. Se trata de una reflexión hecha en un momento en que la tecnología prácticamente podía satisfacer todas las necesidades del ser humano, tenía como máxima aspiración la conquista del espacio exterior, al mismo tiempo en que se ignoraban las condiciones de pobreza y miseria en el mundo, las superpotencias fomentaban la industria de la guerra y su producción solo servía para satisfacer el consumo.

¹⁶⁸ “El Polyforum/La marcha no estaba terminado para septiembre de 1968. Suarez ahora quería la inauguración programada para el 15 de septiembre de 1969, el Día de la Independencia Mexicana. La prensa se preguntó en ese caso, si el tema al interior del mural era realmente sobre México. Siqueiros contestó, ‘en síntesis: es la marcha de la Revolución Mexicana desde sus primeros días hasta el presente, y en acción hacia el futuro’. En mayo de 1969 el título oficial para el interior del mural era La Marcha de la Humanidad en América Latina. El artista considero este titulo como temporal; y el titulo completo fue adoptado, La Marcha de la Humanidad en la Tierra y Hacia el Cosmos- Miseria y Ciencia. Mas sintético, pero ciertamente menos Latinoamericano, menos mexicano, menos adecuado para el 15 de septiembre, fecha en que el Polyforum seguía inconcluso.

The Polyforum/March was not finished by September of 1968. Suarez now wanted the inauguration scheduled for September 15, 1969, Mexican Independence Day. The press asked, in that case, if the theme of the interior mural was really about Mexico. Siqueiros answered, ‘in synthesis: it is the march of the Mexican Revolution from its first days until the present, in action towards the future’. In May 1969 the official title for the interior mural was The March of Humanity in Latin America. The artists considered this title temporary; and complete title was adopted, The March of Humanity on Earth and Toward the Cosmos –Misery and Science. More synthetic, but certainly less Latin American, less Mexican, less fitting for September 15, a date that went by with the Polyforum incomplete.” Véase en: Folgarait, *So Far*, 51.

El Poliforum Siqueiros, es un edificio en forma de diamante invertido con doce caras, en cada una de ellas existe un pequeño mural-tablero con un tema específico, el edificio se encuentra rodeado de una barda con motivos esculturales hechos a partir de residuos de metal, del lado que da a la avenida Insurgentes y del lado que da al edificio principal del Poliforum, se encuentra una suerte de monumento-panteón a los más grandes artistas del México moderno.

El mural interior es espectacular, está compuesto por dos grandes secciones murales con predominancia de tonos cálidos y oscuros, así como elementos policromados de *esculto-pintura* en sus dos terceras partes, ubicadas a los lados derecho e izquierdo. En las partes norte y sur se encuentran unas figuras gigantes que nos recuerdan a la figura de *Nuestra Imagen Actual* que dan la impresión de que se unen mediante trazos geométricos proyectados hacia el techo.

No es mi intención ser muy exhaustivo en la descripción del mural, invito al lector a visitarlo en cuanto le sea posible y solo deseo destacar que la primera gran impresión que tuve sobre el mural cuando tuve la oportunidad de apreciarlo, era que *daba la sensación de que el mural fluía en el espacio*.

Se ha criticado mucho el resultado de esta obra monumental se ha cuestionado si realmente el mensaje de la obra estaba dirigido hacia el pueblo de México y el público en general, tal como Leonard Folgarait ha sugerido en su texto *So far from Heaven*. También la han cuestionado los propios artistas que ayudaron y asistieron a Siqueiros quienes no consideraron que el trabajo hubiese logrado la ambicionada integración plástica, en fin, fueron bastantes los aspectos a criticar y no es mi intención pasarlos por alto.

Lo que he querido realizar en el presente trabajo de investigación es manifestar otra lectura y otra interpretación, de la obra final de Siqueiros, a partir del avistamiento y la familiarización de su proceso de producción en La Tallera y sus orígenes teóricos.

Podemos establecer otro parámetro de crítica respecto a la obra, por medio del estudio de la producción del Poliforum Siqueiros, como un pasaje muy rico y fecundo, respecto al trabajo en colectivo, que abundó en la enseñanza, el aprendizaje y la

experimentación con materiales y herramientas que fueron desplegados en este episodio, por medio de artistas como Mark Rogovin, Silvio Benedetto, Luis Arenal, Armando Ortega, entre muchos otros (afortunadamente la lista es bastante larga).

La Tallera, culminó los esfuerzos de Siqueiros que iniciaron al apegarse al compromiso social, adquirido desde que comenzó su militancia política. A pesar de que su pensamiento comunista lo encaminó a ciertos eventos que tendieron hacia el sectarismo, sus ideas comunistas también lo llevaron hacia la interpretación de nuevas formas de producir y comunicar el arte.

Una de estas nuevas formas de producción artística, fue la reinterpretación y el planteamiento del taller como espacio alternativo de producción plástica y pedagógica, que fue una intención que se mantuvo latente en toda su vida después del año de 1932 y que Siqueiros pudo establecer finalmente a cabalidad gracias de La Tallera.

El artista pudo poner en marcha su enorme taller, mediante el proceso de producción del Poliforum Siqueiros, desafortunadamente su vida no le alcanzó para explotar a cabalidad este taller tal como lo había manifestado en “Hacia la transformación de las artes plásticas”, a pesar de que había logrado conseguir un taller con características y equipamiento notable gracias a la comisión del mural monumental por parte del empresario Manuel Suárez.

Siqueiros desde muy joven, planteó una seria crítica a las formas de producción y consumo del arte vigentes de su tiempo, estas ideas fueron llevadas a la práctica, en gran medida gracias a los talleres o workshops y a los equipos colectivos que estableció en diversos lugares y momentos de su producción artística.¹⁶⁹ Siqueiros manifestó su primer planteamiento del taller como una crítica hacia los métodos empleados por el sistema académico en México, los cuales consideraba precarios por su concepción viciada del arte. Planteó el taller como espacio alternativo de creación, enseñanza y producción artística y una primera forma de hacerlo viable.

¹⁶⁹ “La expresión moderna en la pintura de Siqueiros consistió en el mensaje dialéctico-subversivo, reforzado por una constante experimentación técnica. Así, lo demostraron los talleres que dirigió en los Estados Unidos y el trabajo colectivo en todos sus murales” Véase en: Hernández, *Siqueiros y su relación*, 2.

Posteriormente tras sus viajes por América Latina, Siqueiros viajó a Nueva York en 1934 y publicó un manifiesto de vanguardia, donde se expuso plenamente sus intenciones sobre el arte y la trascendencia que tendría el taller como espacio de creación artística. Los componentes más importantes de su propuesta ponderaban: el trabajo colectivo, el uso y experimentación con materiales y técnicas industriales y la realización de un arte de utilidad social para apoyar las luchas y los intereses del pueblo y el proletariado. Estos fueron elementos que se mantuvieron como las características que definieron el planteamiento común de los espacios alternativos de producción plástica que dirigió y estableció.

Los primeros casos fueron el Taller-Escuela de Artes Plásticas y el Siqueiros New York Experimental Workshop, que, fundado en 1936, resultó ser uno de los episodios más interesantes de la vida del artista, por su riqueza teórica, artística e histórica, la forma en cómo el taller fue planteado y su resultado final como un espacio efectivo para llevar a cabo los objetivos planteados en su manifiesto de dos años atrás. Esa experiencia fue sumamente relevante y marcó el carácter asertivo de la propuesta del taller en la producción de Siqueiros en cuanto a su funcionamiento como espacio efectivo de creación artística, técnica y pedagógica aplicada a la propaganda política.

El segundo caso el Centro de Arte Moderno (1944), fue ignorado por el medio artístico e intelectual, pero se vio compensado con el establecimiento del Taller de Ensayo de Materiales Plásticos del I.P.N. En contraste con el anterior, el taller del I.P.N. fue un espacio artístico y científico, que permitió a través de la dirección de José Gutiérrez conocer mediante un ejercicio profesional, las características tangibles de los materiales artísticos necesarios para la producción de una obra artística de calidad, con preocupación por la experimentación de nuevos materiales y el desarrollo específico de técnicas. Además de promover el establecimiento de este espacio, Siqueiros también se dedicó a la publicación de ciertos escritos teóricos y metodológicos, el artista realizó bastantes aportaciones, artísticas y murales, en un periodo que en el contexto mundial corresponde al de la Guerra Fría, continuando esta actividad hasta su encarcelamiento en 1960.

Tras su liberación en 1964, y con el contacto del exitoso empresario Manuel Suárez, Siqueiros se puso a trabajar en una nueva comisión mural y en 1965, construyó La Tallera, en Cuernavaca. Siqueiros trabajó en distintos murales, al mismo tiempo que dirigió el proyecto para la construcción de un mural gigantesco, Siqueiros logró poner en marcha su taller gracias al trabajo y al esfuerzo colectivo aportado por todos sus asistentes, para la creación y producción de la obra.

El proyecto dirigido por el artista fue realizado de forma colectiva, como se aprecia por los diversos testimonios. El Poliforum destacó como uno de los proyectos más interesantes de la puesta en práctica de la metodología de Siqueiros, quien buscó incentivar el interés por la realización de obras de arte público, al colectivizar tanto su producción como también procurar nuevas formas de producción, apreciación y consumo, mediante el establecimiento de talleres o workshops:

Siqueiros expuso un cambio de producción al volver el arte público, colectivo, subversivo e integral, donde proceso, técnica, materiales y los receptores tuvieran la misma importancia. Su práctica lo llevó a formar una crítica hacia la obra como objeto de mercado y buscar opciones que rompieran con esta forma de organización. Encontró en la pintura mural un instrumento de divulgación en el que las grandes dimensiones artísticas crearon barreras contra su capitalización. Así, el mural se volvió un objeto de producción eficaz para la propaganda y divulgación revolucionaria con modelos de naturaleza multieemplar.¹⁷⁰

El taller funcionó como un espacio de producción donde se desarrolló una constante experimentación con herramientas y materiales de la época tecnológica moderna. El equipamiento, la disposición efectiva del taller como espacio de trabajo, una forma eficiente de la organización del trabajo en colectivo y una metodología definida, fueron elementos con los que Siqueiros buscó culminar el esfuerzo realizado por él y sus compañeros muralistas. Fue la realización de objetivos que se plantearon por vez primera al momento de impulsar un movimiento artístico que tuviera objetivos autónomos y que fuese plenamente consciente de su papel como movimiento cultural

¹⁷⁰ Villaseñor, *Siqueiros y Benjamin*, 2008.

de trascendencia internacional, encaminado hacia la creación de arte público. También se debe subrayar que ese grupo de artistas buscaron brindar apoyo y memoria a la lucha del pueblo por sus derechos humanos.

En La Tallera culminan poco más de cuatro décadas del muralismo moderno y en ella queda inscrita una tercera fase constantemente demarcada y aludida por Siqueiros. La Tallera históricamente significaba culminación. Principalmente, por que sintetizaba experiencias y no porque fuera una suma o conclusión de ellas. La Tallera, siqueiranamente era síntesis teórica consecuente e itinerario de procesos. Declaración de procedencia y, también datación de confrontaciones.

Como síntesis, hay una cierta arqueología de experiencias que son mas que referencias de historia de obra y de artista. La del muralismo en específico.

En confrontación con el tiempo presente de las artes, la tercera fase en que se inscribe la obra enseña de La Tallera, *La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*, hizo cundir – como en los años veinte la emergencia del muralismo en general – la polémica y el debate. Sólo que ahora no era el muralismo – la forma del mural- en su definición de pintura, sino de *arte público*. La Tallera era su lugar de manufactura y, su infraestructura, su historia.¹⁷¹

Con el paso del tiempo y las experiencias internacionales de Siqueiros acontecidas desde la década de 1950 hasta su salida de prisión después de 1964 y su devenir hasta el año de 1972, año en que finalmente pudo concluir el Poliforum, el artista se sensibilizó con el sufrimiento y la lucha de los pueblos del mundo y buscó ampliar la dimensión internacional de su discurso, el cual fue estructurado y expresado desde un espacio geográfico y cultural definido: América Latina. La visión colectiva e internacional y la experiencia del artista ocasionaron que la inspiración y el tema de su última obra monumental no únicamente fueran el hombre mexicano, latinoamericano y su lucha, como los protagonistas *explícitos* de su obra, sino que humanismo le

¹⁷¹ Miguel Ángel Esquivel, “David Alfaro Siqueiros, Cuerpo colectivo de discurso estético, dos momentos.” En Horacio Cerrutti, *¿Cuerpos recibidos o re-construidos?*, (México: CIALC, 2015), 44.

permitió representar la entera marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos, desde una visión latinoamericana sustentada en una base histórica y cultural.

Hubo, desde temprana época, en América Latina conciencia de la situación problemática de nuestra cultura, en todas sus variantes continentales.

En un extremo, una de las reiteradas respuestas al problema fue la exaltación de lo propio, bajo el signo del criollismo o del indigenismo. En el otro – del cual Borges es el más conspicuo defensor de la tesis -, la respuesta consistió en la defensa de nuestra situación excéntrico-colonial como privilegio que permite el acceso al repertorio completo de la cultura universal, de la que es posible apropiarse, importando lo que se quiera, sin las limitaciones que imponen culturas nacionales.¹⁷²

Siqueiros fue un artista sumamente complejo, por una parte, el desarrollo de su personalidad artística se dio en un momento y bajo un contexto sumamente rico y diverso, el muralista se relacionó con bastantes personalidades de importancia notable en el medio cultural y político de la época. A pesar de ciertos episodios de dogmatismo, se debe reconocer que Siqueiros buscó generar un criterio propio de creación, reflexión y autocrítica en relación con la política y el arte, específicamente para el movimiento muralista, dando pie a la creación de gran parte de su producción teórica y su pensamiento crítico.

Trasladado al campo del arte, este pensamiento crítico se interesó por conceptos que posteriormente se enfocaron hacia la creación de arte de características subversivas en espacios públicos, mediante las certezas materiales que podría brindar el conocimiento científico y tecnológico aplicado a la realización del arte, esto lo llevó a la construcción de una teoría estética marxista que se extendió hasta el final de su vida.

Como he expuesto en la presente investigación, se trata de una teoría y una práctica con aciertos, errores y contradicciones.

¹⁷² *La Escuela del sur*, 17

Sin duda Siqueiros fue consciente de ello como lo comunicó en uno de sus últimos textos, *A un joven pintor mexicano* de 1967: “péguenos, critíquenos, pero colocados veinte kilómetros adelante y no veinte kilómetros atrás”.¹⁷³

Podemos advertir el desarrollo histórico de este pensamiento artístico de carácter crítico, cuando nos aproximamos a las circunstancias que orillaron a Siqueiros a desarrollar y establecer el taller y el laboratorio, como espacios de producción y experimentación artística y pedagógica.¹⁷⁴

Para Siqueiros el taller fue definido como un espacio de producción artística, pedagógica e intelectual, que le permitió al artista ligar temas de diferentes indoles: ciencia, tecnología, técnica, arte, cultura, educación, enseñanza, pedagogía, política, historia y estética. Sin duda la proyección de este espacio y su asertividad en cuanto a sus capacidades operativas es bastante amplia y pienso que debe ser del total interés de los Estudios Latinoamericanos por su carácter de asertividad en la multidisciplina.

Por otro lado, el periodo de producción de La Tallera a cargo de Siqueiros, no concluyó con la elaboración del mural *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*, las actividades en el taller se extendieron por dos años más hasta la muerte del artista en 1974.

De igual forma aún falta el estudio y la historia de la transformación de La Tallera, desde la muerte de Siqueiros hasta su devenir actual.

Como podemos apreciar, aún falta mucho por investigar, analizar y sobre todo criticar; sin embargo, espero que, con la presente investigación, puedan abrirse nuevas lecturas que contribuyan al estudio de la última etapa de la producción artística de David Alfaro Siqueiros.

¹⁷³ David, Alfaro Siqueiros. *A un joven pintor mexicano*, (México: Empresas editoriales. 1967), 60.

¹⁷⁴“El laboratorio implica acción, trabajo y fatiga...; tiene lugar una actividad que implica contacto con el material técnico y que puede extenderse hasta comprender también la fábrica.” Mario Alighiero Manacorda, *Historia de la educación 2, de 1500 a nuestros días*. (México: Siglo XXI, 2005), 499.

Archivos consultados

Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros.

Hemerografía

Angelo, Cris. 1968. "Siqueiros por Cris Angelo", jueves 10 de septiembre, Caracas Venezuela, en SAPS, 10.1.85.

Benedetto, Silvio. 1967. "El mundo de Siqueiros". *Revista de los viernes*. Montevideo 2 de junio, SAPS, 10.1.46.

Canaday, John. 1968. "Murals and Messages", *The New York Times*, Sunday, January 7, SAPS, 10.11.76.

Dávalos, Héctor. 1966. "Joven a los 68. Siqueiros prepara una Revolución Plástica", *Diario de la Tarde*, agosto, SAPS. 10.1.24.

De Aquino, Josafat .1966. "Siqueiros pinta su obra más grandiosa", *Revista Mujeres*. 16, sección de cultura.

Fernández Márquez, P. 1971. "Inauguración del Polyforum Siqueiros", *Magazine Dominical*, 12 de diciembre, SAPS, 10.1.328.

Genauer, Emily. 1969. "Art and the Artist". *The New York Post*, Saturday, January 4, SAPS, 10.1.109.

North, Joseph. 1968. *The Mexican vs. the Paris school, Siqueiros- Wizard of the Mural*, SAPS, 10.1.99.

Rogovin, Mark. 1968. *The March of Humanity- An Expression in Public Art.68*, Carpeta SAPS, 10.1.103.

s/a. 1967. "El Mural de Siqueiros al Hotel más Grande del D.F". *El Herald*. 29 de noviembre, SAPS, 10.1.104.

s/a. 1967. "Interview, Visiting Siqueiros –giant of Mexico". *People's World*, November Saturday 11, SAPS, 10.1.54.

s/a. 1968. "David Alfaro Siqueiros", *Varadero*, 16 de enero, SAPS, 10.1.76

s/a. 1968. "David Alfaro Siqueiros", Revista *Frie Welt* número 33, agosto, SAPS, 10.1.88

s/a. 1969. "En el Poliforum la obra realiza aquí, Siqueiros. Realizan a todo vapor y se calcula que seguirán al menos durante todo el presente año 1969", *Cine Mundial*, 4 de enero, SAPS, 10.1.108

s/a. 1969. "Siqueiros y su Equipo Instalan el Gran Mural", *Cine Mundial*, 30 de mayo, SAPS, 10.1.114

Bibliografía.

Abbagnano, N. *Historia de la pedagogía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998.

----- . *A un joven pintor mexicano*. México: Empresas Editoriales, 1967.

----- . *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalvo, 1972.

----- . *Reencuentro con la obra mural de Siqueiros: Proceso creativo del Polyforum*. México: CONACULTA. 2000.

Althusser, Louis. *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI, 1968.

Arenal, Angélica. *Páginas Sueltas con Siqueiros*. México: Grijalvo, 1972.

Ander Egg, Ezequiel. *El taller como alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Magisterio del rio de la plata, 1991.

Azuela Alicia, *La Mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*. México: UNAM, 2009.

Badiou, Alain. *Materialismo histórico y Materialismo dialectico*, México: Siglo XXI. 1969.

Bayón, Damián. *América Latina en sus Artes*. México: Siglo XXI, 1974.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

------. *Obras*, Madrid: Abada, 2009.

Bethel, Leslie. *Historia de América Latina, Tomo XV. El Cono sur desde 1930*. Barcelona: Critica, 2002.

Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

Cardoza y Aragón, Luis. *La nube y el Reloj: pintura mexicana contemporánea*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Carew Hunt, R.N. *Teoría y práctica del comunismo*. México: Editorial Diana, 1965.

Cerruti, Horacio, *¿Cuerpos recibidos o re-construidos?* México: CIALC, 2015.

Dávila, Pauli. *Espacios y Patrimonio Histórico Educativo*. Donostia: Universidad del País Vasco, 2016.

Debroise, Olivier. *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros*. México: INBA, 1996.

Diccionario de la Lengua Española, Madrid: Real Academia Española, 1992.

Eco, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona: Destino, 2001.

------. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo Barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

------. *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Desde Abajo, 2010.

Esquivel, Miguel Ángel. *Marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana. Itinerario y tópicos teórico-ideológicos de David Alfaro Siqueiros*. Tesis de doctorado en estudios latinoamericanos, UNAM, 2007.

------. *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte público*. México: UNAM, 2010.

Folgarait, Leonard. *So Far From Heaven*. New York: Cambridge University Press, 2009.

- Gaddis, John Lewis. *Nueva historia de la Guerra Fría*. México: FCE, 2011.
- Gandler, Stefan. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. México: FCE, 2007.
- García Torres, Eduardo. *Dos murales de Siqueiros en América Latina. Ejercicio Plástico (1933) y Muerte al invasor (1941)*. Tesis de licenciatura en estudios latinoamericanos, UNAM. 2016.
- Goldman M., Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: Editorial Domes, 1989.
- González Casanova, Pablo. *Imperialismo y liberación en América Latina*. México: Siglo XXI, 1978.
- Gutiérrez, José. *Painting with Acrylics*. New York: Watson-Guption Publications, 1966.
- Harnecker, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México: Siglo XXI, 1979.
- Harten, Jürgen. *Siqueiros Pollock; Pollock Siqueiros*. México: INBA, 1995.
- Hernández Vázquez, Jorge. *Siqueiros y su relación con los pintores del cono sur*. Tesis de maestría en estudios latinoamericanos, UNAM. 2006.
- Herner, Irene. *Siqueiros del Paraíso a la Utopía*. México: Conaculta, 2004.
- Jiménez, José. *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner, 2011.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Lukehart, Peter. *The Artist Workshop*. Washington: National Gallery of Art. 1993
- Mandal, Ernest. *Marxismo abierto*- Barcelona: Editorial Critica, 1982.
- Marcuse, Hebert. *La Dimensión Estética, Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

- Martínez Toriz, María del Carmen. *La utopía y la realidad en la marcha de la humanidad*. Tesis de licenciatura en historia, UNAM. 1996.
- Marx, Karl. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Ediciones Quinto Sol. 1995.
- Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual, contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2008.
- Musacchio, Humberto. *El Taller de Grafica Popular*. México: FCE, 2007.
- Ramírez Martínez, Miguel Ángel. *La tierra vista desde la estratósfera. Una mirada al cercamiento entre Siqueiros y la ciencia en México en la década de 1970*. Tesis de licenciatura en historia, TESIUNAM. 2012.
- Plejanov, Yuri. *Cuestiones fundamentales del marxismo*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1976.
- Reyes Rodríguez, Víctor Manuel, *Strange fruit: Cain en los Estados Unidos (1947) de David Alfaro Siqueiros*. Tesis de maestría en historia del arte, TESIUNAM, 2018.
- Ruigomez, Ana. *El Poliforum Siqueiros: historia de un abandono*. Tesis de licenciatura en restauración, ENCRyM. 2002.
- Sánchez Blanco, Maco. *Otras Rutas hacia Siqueiros*. México: CURARE. 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Biblioteca Era, 1979.
- , *De Marx al Marxismo en América Latina*. México: Editorial Ítaca, 1999.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin Historia de una Amistad*. Barcelona: Península, 1987.
- Stanton, Anthony. *Vanguardia en México 1915-1940*. México: MUNAL, 2013.
- Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era, 2004.
- Stein, Philip. *Siqueiros His life and Works*. New York: International Publishers. 1994.

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

----- . *Archivo del Fondo Textos de Siqueiros*. México: FCE. 1972.

----- . *Siqueiros Introdutor de Realidades*. México: UNAM, 1961.

Turner, Jane. *The Dictionary of art* in thirty-four volumes. Ohio: Willard. 1996.

Uribe Franco, Estela. *Una aproximación al mensaje educativo de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, a través de documentos del periodo 1923-1938*. Tesina de licenciatura en pedagogía, TESIUNAM. 1987.

Uribe, Paola. *Lo cinematográfico en la obra de David Alfaro Siqueiros*. Tesina de licenciatura en historia, TESIUNAM. 2010.

Vázquez, Alicia. *La construcción de los sueños, vida de Manuel Suárez y Suárez*. Distrito Federal: Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez. 2012.

Zetina, Sandra. *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros, Explosión en la ciudad y su materialidad*, Tesis de maestría en historia del arte, TESIUNAM. 2012.

La Escuela del sur: El Taller Torres-García y su legado. Madrid: Separata, 1991.

Artículos publicados en Internet.

Azuela de la Cueva Alicia, ver *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Rio de la Plata*. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-26202008000100004 (consultado el 28 de agosto de 2018).

Juárez Reyes, América, ver *Carta a Juan Olaguibel*, <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n92/v30n92a10.pdf>, (consultada el 1 de mayo de 2018).

González Villaseñor, Paulina, ver *Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros*. http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_02.html (consultado el 6 de agosto de 2018).

Raquel Tibol, ver *Siqueiros y la URSS Algunos episodios* (Y). <https://www.proceso.com.mx/156363/siqueiros-y-la-urss-algunos-episodios-y> (consultado el 29 de agosto de 2018).

Zetina Ocaña, Sandra, ver *El artista ciudadano: Siqueiros, prensa, arte y subversión*. http://www.academia.edu/8095129/El_artista_ciudadano_Siqueiros_prensa_art_e_y_subversi%C3%B3n (consultada el 21 de junio de 2018).

Videografía.

<https://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/Siqueiros.html>

