

DOS TEXTOS POCO CONOCIDOS DE OROZCO Y SIQUEIROS

Xavier Moysen.

En febrero 15 de 1936, se verificó en la ciudad de Nueva York un Congreso de Artistas Americanos, organizado por pintores, escultores, críticos de arte, fotógrafos, grabadores y arquitectos. Como secretario del congreso figuró el conocido pintor Stuart Davis. La situación política, social y cultural era sumamente crítica en esa época, tanto en lo internacional como en los Estados Unidos. Respecto a lo que sucedía concretamente en la nación norteamericana, eran conscientes los representantes más sobresalientes de la cultura artística, por ello fue que en número de ciento diez firmaron un *Call American Artists Congress*.

En el llamado se hacía una amplia exposición sobre la necesidad que tenían los artistas de organizarse: "This is a Call to all artists, of recognized standing in their profession, who are aware of the critical conditions existing in world culture in general, and in the field of the Arts in particular. This Call is to those artists, who, conscious of the need of action, realize the necessity of collective discussion and planning, with the objective of the preservation and development of our cultural heritage. It is for those artists who realize that the cultural crisis is but a reflection of a world economic crisis and not an isolated phenomenon".

La unión era necesaria para enfrentarse a los graves peligros que corrían sobre la humanidad en esos años, que habrían de desembocar en la gran hecatombe que se inició en 1939. Los peligros no eran otros que la pérdida de la libertad

de expresión, la discriminación desatada en contra de los extranjeros y, por supuesto, los negros; el desempleo del cual eran víctimas los propios artistas; el peligro de una próxima guerra mundial; el fascismo representado por Alemania e Italia, así como la amenaza fascista dentro de los Estados Unidos. El programa propuesto a discusión durante el congreso incluía los siguientes puntos: "Fascism and War; Racial Discrimination; Preservation of Civil Liberties; Imprisonment of Revolutionary Artists and writers; Federal, state and municipal art projects; Municipal Art Gallery and Center; Federal Art Bill; Rental of Pictures; The Art Schools during the crisis; Museum Policy in the Depression; Subject Matter in Art; Aesthetic Directions; Relations of media and material to art content; art criticism".¹

En el llamado se anotaba la conveniencia de afiliarse con organizaciones semejantes establecidas en el extranjero: ello dió lugar a que se invitara a los artistas mexicanos, en quienes veían los norteamericanos toda una experiencia política, adquirida mediante su militancia en las filas de la Revolución iniciada en 1910. La invitación fue recibida en el mes de enero de ese año, por la sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Esta asociación de artistas e intelectuales, como se sabe, representaba, durante el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas, la postura política de izquierda más progresista que había en el país; algunos de sus miembros procedía, incluso, del Partido Comunista Mexicano, con cuya política estaban en

¹ El llamado fue publicado en español, el mes de marzo, en Guadalajara, en *Rojo*. Publicación mensual de Artes Plásticas. Órgano de la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco. Agradezco a Teresa del Conde sus noticias sobre este impreso.

desacuerdo y les había llevado fuera de la militancia. Tengo a la vista parte de la documentación que circuló a propósito de la participación de los mexicanos, a través de una delegación, en el congreso de Nueva York. Dichos documentos incluyen un folleto que se imprimió en inglés, con los discursos leídos por José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En el folleto se incluyó el catálogo de las obras de arte que, como complemento al congreso, exhibieron los delegados de México y Puerto Rico. Por el interés que guarda esta documentación para la historia del arte mexicano contemporáneo, se reproducirá en las páginas de este *Boletín*.

Recibida la invitación y aceptado el compromiso de asistir al congreso, la primera medida que se tomó en México fue la de convocar a una Asamblea Nacional para nombrar la delegación que los representaría; para ello se imprimió un cartel mediante el cual se hacía una invitación para la reunión, que se llevaría a efecto el 23 de enero, en el Teatro de Orientación, de la Secretaría de Educación Pública. En el cartel se anotó como tema principal de la Asamblea, la "Discusión de las bases sobre las cuales habrá de elaborarse la ponencia que, bajo el rubro "El Arte y los Artistas en México", presentará la delegación".

Previo el 23 de enero circuló un fascículo con el título de *Llamamiento y Temario para la Asamblea Nacional de Productores de Artes Plásticas*. Dada su brevedad y el interés de su contenido, se transcribe a continuación:

"A todos los productores de Artes Plásticas de México,

El 14 de febrero próximo se celebrará en la ciudad de New York un Congreso de Artistas Americanos,

el cual, ante un programa concreto de acción, analizará las críticas condiciones porque atraviesa hoy la cultura y tenderá a resolver los problemas que respecto al Arte ha creado la depresión económica mundial.

A los artistas mexicanos, fundadores de una escuela pictórica de nuevas características, tanto estéticas como políticas y sociales, se les ha solicitado, de una manera especial, el envío de una delegación.

Correspondiendo a la atención de los artistas norteamericanos, se ha formado en México, a su vez, el Comité Organizador Nacional que suscribe esta invitación extensiva a todos los productores de Artes Plásticas, representativos de todas las tendencias, para convocar a una Asamblea que deberá reunirse en esta Ciudad el 23 del presente mes, a las 19 horas, en el Teatro "Orientación" de la Secretaría de Educación Pública, con el objeto de:

1.- Dar a conocer todos los puntos del llamamiento de los Artistas Americanos y estudiar la forma más efectiva de respaldarlos.

2.- Definir las bases sobre las cuales habrá de elaborarse la ponencia que, bajo el rubro "El Arte y los Artistas en México", presentará la Delegación Mexicana.

3.- Nombrar los delegados.

Dada la trascendencia de esta Asamblea, esperamos que los artistas mexicanos atenderán nuestro llamado y aportarán sus iniciativas.

México, D.F., enero 17 de 1936.

Comité Organizador Nacional Pro-congreso de Artistas en New York:

Rufino Tamayo, M. Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Leopoldo Méndez, Guillermo Toussaint, José Chávez Morado, Carlos Orozco Romero, David A. Siqueiros, Santos Balmori, Agustín Lazo, Alfredo Zalce.

TEMARIO DE LA ASAMBLEA NACIONAL DE PRODUCTORES DE ARTES PLÁSTICAS:

- 1.- Los artistas ante el problema del Imperialismo, el Fachismo y la Guerra.
- 2.- Difusión de la cultura plástica.
- 3.- Crítica de los sistemas pedagógicos existentes, para la enseñanza de las artes en el país y medios para mejorarlos.
- 4.- Estabilización económica de los productores de arte.
- 5.- Mejoramiento económico de los encargados de la enseñanza plástica.
- 6.- La libertad de expresión democrático-revolucionaria.
- 7.- Relaciones de los artistas con las organizaciones de trabajadores.
- 8.- El problema de los productores de arte popular.
- 9.- Solidaridad internacional con los artistas perseguidos por el capitalismo, principalmente en su manifestación facha.

Como se habrá advertido, en el Comité de los organizadores se encontraba a la cabeza, el pintor Rufino Tamayo, quien se ha significado por su postura apolítica, opuesta radicalmente a la sostenida por David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado, entre otros; sin embargo, en esta ocasión Tamayo adoptó otra posición, como fue el caso también de Manuel Rodríguez Lozano y Carlos Mérida, tan alejados como él, de los compromisos políticos.

La delegación nombrada quedó constituida así: Rufino Tamayo y Roberto Berdecio, como representantes de la Asamblea; José Cle-

mente Orozco, Antoniú Pujol y Luis Arenal, por la LEAR; en cuanto a Siqueiros, éste se unió a la delegación en Nueva York, donde ya se encontraba.² Antes de pasar al comentario de los textos de Orozco y Siqueiros, publicados en Norteamérica, tema principal de este trabajo, deseo insertar aquí algunas noticias más sobre la presencia de Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, en la Babel de Hierro. El segundo llevaba, aparte de su discurso oficial, una *Salutación* que ofreció "En nombre de los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y en nombre de los miembros de la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco, saludo calurosamente a este Congreso de Artistas Americanos. Sinceramente espero que se realice aquí la unión de todos los artistas americanos, sin distinción de credos artísticos e ideológicos.

"Es sólo a través del esfuerzo organizado, que se base en principios democráticos, que los artistas americanos, al igual que los mexicanos y los de todo el mundo, podrán ayudar a impedir los avances del fascismo y el peligro de una nueva guerra.

"Es sólo por este camino que podremos defender el proceso evolucionista de la cultura del mundo. Una vez más os saludo, artistas de los Estados Unidos, con la solidaridad fraternal de los artistas de México".³

De regreso al país, Orozco rápidamente se trasladó a Guadalajara; desde allí, el 7 de marzo, escribió a Luis Cardoza y Aragón lo siguiente, y sin mayor comentario: "Acabo de hacer un viaje relámpago a New York, representando a la LEAR, en un Congreso de Artistas".⁴

En cuanto a Rufino Tamayo y su asis-

² Julio de la Fuente hizo comentarios referentes al evento, en el órgano oficial de la LEAR, en *Frente a Frente*: "La Asamblea de Artistas de México y el Congreso de Artistas Americanos". Segunda Epoca, núm. 1. Marzo de 1936.

³ Publicada en *Frente a Frente*, "Salutación al Congreso de Artistas Americanos en nombre de la LEAR. Segunda Epoca, núm. 2. Abril de 1936.

⁴ Vide: Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 367. UNAM, México 1959.

tencia a la reunión neoyorquina, no conozco más noticias que las que años después escribiera David Alfaro Siqueiros, con el profundo resentimiento que siempre guardó al pintor de Oaxaca. En sus *Memorias* asentó: "En 1936, lo encontré en el Congreso de Artistas Plásticos, al cual concurrí. En ese importante evento de los artistas de América, Rufino Tamayo no tuvo más actividad que la muy posterior al mismo y ésta para inventar una falsedad: que cuando José Clemente Orozco estaba hablando, yo, indignado por los aplausos que le tributaban los asistentes, le grité: "ya deja de decir estupideces", algo que el único en escucharlo fue Rufino".⁵

Los trabajos leídos por José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros durante el Congreso, se publican aquí, en traducción de Gloria Benuzillo; son textos que no se han recogido en las antologías que han aparecido con los escritos de estos artistas, de allí el interés que guardan, amén del contenido de cada uno. En realidad, lo que Orozco presentó fue un informe general sobre lo acordado en la Asamblea Nacional de Artistas, para ser leído en Nueva York, lo cual nada afirma si el autor del informe fue el propio pintor, o si la redacción se debe más bien a varios autores. Quiero dar por hecho que Orozco fue quien lo escribió, lo cual no impide que declare las dudas que me asaltan sobre su contenido, básicamente por el tono político que tiene, lo cual no se encuentra en otros textos suyos, mucho menos una postura tan definida en contra del imperialismo, aunque sí tomó partido contra el fascismo y la guerra, como lo muestra su mural *El circo*

contemporáneo, del Palacio de Gobierno de Guadalajara, ejecutado en 1937, es decir, un año después del Congreso de Nueva York. De todo cuanto he leído de lo escrito por Orozco, no recuerdo nada que muestre su interés por la organización de los artistas y menos aún en sindicatos, hasta recordar su actitud real ante el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. En todo caso, en favor de la paternidad de Orozco sobre el texto, asentaré que, en realidad, se trata solamente del informe de una asamblea y nada más; lo cual, sin embargo, no eximió al pintor del compromiso político, toda vez que él asistió como representante de la LEAR.

No sucede lo mismo respecto al texto que, por su parte, leyó Siqueiros; la ampulosidad característica de sus escritos se advierte ya desde el larguísimo primer párrafo. Su manejo demagógico de la política, está expuesto a lo largo de la historia falseada que presentó de la pintura mexicana contemporánea; desde sus inicios hasta el momento en que fue salvada y reorientada por la LEAR, según quiere el propio Siqueiros. Por otra parte, sus desahogos contra Diego Rivera sólo son comprensibles si se tiene en cuenta la postura política que uno y otro habían tomado, hasta convertirse en enemigos. Sea cual fuere el criterio para juzgar el trabajo que Siqueiros presentó en Nueva York, el valor que tiene es indiscutible para el estudio que bien merece todo cuanto escribió sobre el arte y su función social; él fue tan prolífico con la pluma, como lo fue con la pintura.

DOS TRABAJOS PRESENTADOS EN EL CONGRESO DE ARTISTAS AMERICANOS.

15 de febrero de 1936.

De los Delegados Mexicanos, Por Orozco y Siqueiros.

Más el catálogo de la exposición de los Delegados Mexicanos y los dibujos puertorriqueños en la Galería A.C.A., 52 West Eighth Street, Nueva York.
Febrero 24 - Marzo 7.

INFORME GENERAL DE LA DELEGACION MEXICANA PRESENTADO ANTE EL CONGRESO DE ARTISTAS AMERICANOS.

Leído por José Clemente Orozco.

Camaradas: En primer lugar rendiremos un informe del trabajo desempeñado por nuestra Asamblea Nacional de Artistas. Esta Asamblea tuvo lugar en la Ciudad de México, después de haber sido invitados a enviar delegados a este Congreso.

Este informe tan sólo será un resumen de los puntos principales discutidos en nuestra Asamblea. Un resumen ideológico más completo será redactado posteriormente para su consideración.

En nuestra Asamblea se leyeron y discutieron en detalle no menos de doce trabajos. Los puntos principales que se trataron en nuestra Asamblea pueden clasificarse en cuatro divisiones:

1. La posición de los artistas en relación al problema del imperialismo, fascismo y guerra.
2. La seguridad económica de los artistas, incluyendo artistas y artesanos involucrados en el arte popular, así como artistas que se ocupan de la enseñanza.
3. Organizaciones de artistas y trabajadores.
4. Y, por último, la forma y el contenido en el arte.

Consideramos conveniente no incluir problemas locales en este resumen, a pesar de que se llegó a conclusiones importantes sobre estos problemas.

Nos limitaremos a los problemas de alcance internacional que afectan a todos los artistas, sin considerar fronteras ni nacionalidad. Varios meses antes de la Asamblea, tuvo lugar una conferencia en la Ciudad de México en la que se trataron temas similares a los que se discuten en este Congreso. El mayor logro de la conferencia fue la unificación de varios grupos de artistas e intelectuales en su lucha contra el imperialismo, el fascismo y la guerra. Ya que estos tres factores son enemigos en común que impiden el desarrollo de nuevas formas culturales, lógicamente las conclusiones a las que se llegó sobre este problema fueron unánimemente adoptadas por nuestra Asamblea en los siguientes términos: Los medios del artista para luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra son principalmente las organizaciones sindicales, uno de cuyos puntos principales es la defensa de todos los derechos adquiridos por la clase obrera.

Los medios utilizados por el artista también

incluyen divulgar, públicamente, todos los crímenes y atentados criminales perpetrados contra intelectuales y artistas en países fascistas, y emprender una campaña intensiva contra las fuerzas que conducen a la humanidad hacia una nueva matanza.

El problema económico del artista fue analizado en cuatro trabajos aludiendo a los siguientes grupos de artistas: todos los trabajadores en las Artes Plásticas, los Artistas-Maestros y los trabajadores en las artes populares. En relación a esta discusión se leyó un trabajo muy interesante sobre el tema, "El Artista y las Organizaciones Obreras".

En primer lugar nos ocuparemos del problema de los artistas maestros en México. Debido a la presión económica, la gran mayoría de los artistas se ven obligados a prestar sus servicios como maestros de dibujo y otras artes manuales en escuelas de gobierno, así como en escuelas particulares.

Sin embargo, ya que los artistas carecen de entrenamiento pedagógico, gran parte de su labor como maestros es estéril y su propia energía creativa se atrofia en esta actividad.

Las conclusiones a las que llegó la Asamblea sobre este problema, se centraron, principalmente, sobre la necesidad de retirar de sus puestos de maestros a los artistas sin entrenamiento pedagógico y ofrecerles, a cambio, apoyo financiero y material, que les permitirá continuar con su trabajo como artistas creativos.

¿Cómo nos proponemos lograr esto? La organización de artistas en sindicatos y la relación de estos sindicatos con las demás organizaciones obreras es la clave principal de nuestro plan de acción.

Las obras de arte son una mercancía sujeta, como toda mercancía, a las fluctuaciones del mercado. Las galerías de arte constituyen el intermediario entre el artista y su público, entre productor y consumidor. Las crisis por las que atraviesan en todo el mundo estas galerías nos plantean ciertos problemas específicos que deben ser aclarados. Las obras de arte han sido consi-

deradas como artículos de lujo a las que sólo la clase acomodada puede tener acceso. No cabe duda de que la adquisición de los así llamados artículos de lujo, tiene lugar sólo después de que las necesidades primarias de la vida, como los alimentos, ropa, habitación, etc., hayan sido cubiertos.

Pero, ¿caso es verdad que una obra de arte es un artículo de lujo del que sólo una minoría privilegiada puede disfrutar? ¿No cumple la obra de arte con una función más elevada dentro de la complejidad de las relaciones humanas?

Y aún más, ¿cuál debería ser la verdadera función del artista y de su obra hoy en día? Si aceptamos el hecho de que la organización de artistas en sindicatos es necesaria para la defensa de sus intereses, y que si esta organización lucha por un mejoramiento económico, ¿no es, entonces, lógico que la manera más directa de presentar nuestra obra, nuestro arte, ante las masas trabajadoras sea a través de un sistema de cooperación intersindical? Es por esto que adoptamos las siguientes proposiciones en concreto:

El establecimiento inmediato de una Sección Cultural dentro de los sindicatos y de otras organizaciones sindicales, bajo la dirección de los miembros de la Unión de Artistas. El objetivo de esta sección será el de elevar el nivel cultural de las masas a través de conferencias, conciertos, exposiciones, representaciones teatrales, etc. El pago por los servicios prestados por los artistas, así como los gastos que ocasione la organización de este trabajo, serán cubiertos por los mismos trabajadores, por medio de una estampilla cultural que será vendida al precio mínimo de cinco centavos cada una.

Cada trabajador se verá obligado a comprar una estampilla al mes. La cantidad que se obtenga a través de esta contribución será utilizada para el financiamiento de decoraciones murales en los cuarteles de los diversos sindicatos, para la publicación de libros y folletos, de acuerdo con el programa cultural de la

Unión de Artistas, y para las representaciones teatrales.

Todas estas actividades serán dirigidas por miembros de la Unión de Artistas, quienes serán remunerados por su trabajos.

Este plan de actividad cultural, destinado a penetrar las filas de las masas, tiene enormes posibilidades en México.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México y otras organizaciones se encuentran trabajando ya para que este plan se lleve a cabo en manera efectiva.

No es nuestra labor exponer en detalle los problemas que este plan presente.

LA EXPERIENCIA MEXICANA EN EL ARTE.

La pintura moderna mexicana de tendencias revolucionarias surgió al mismo tiempo que la Revolución Mexicana y siguió sus contingencias. Así, la primera inquietud en el arte correspondió a los albores de la inquietud social y política. Hacia el final del régimen de Díaz, las ideas de los artistas estaban fijadas, exclusivamente, en Europa. Sus tendencias artísticas reflejaban la mentalidad de la aristocracia feudal dominante. Fue, naturalmente, durante este período que surgió la inquietud por vez primera. La inquietud artística se manifestó bajo la forma de un movimiento de arte popular. Saturnino Herrán, por primera vez, escogió sus temas basándose en escenas de la vida popular. En mayor o menor escala, los demás pintores siguieron esta misma pauta. La insurrección armada había estallado en el Norte y en el Sur. En 1911 los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (La Academia Nacional de San Carlos) organizó una huelga que incluía peticiones económicas, políticas y educativas. Pedía la abolición de métodos académicos y el establecimiento de escuelas

Uno conoce su propio medio ambiente y sus problemas específicos. Deseamos, sin embargo, presentar la idea general para su evaluación.

La enorme ventaja de este plan radica en el hecho de que ofrece al trabajador, en cada campo artístico, la oportunidad de ejecutar su propio trabajo dentro de un sistema constructivo de cooperación, íntimamente ligado a los problemas y luchas de la clase trabajadora.

Sometemos un plan detallado de organización, basado en la idea general ya expuesta, ante el Comité del Congreso de Artistas Americanos, para su discusión y aprobación.

Leído por David A. Siqueiros.

al aire libre. Suponían que de esta manera expresaban su posición revolucionaria. En un gesto infantil suprimieron el pigmento negro de sus paletas, como medida de protesta revolucionaria. Nuestra huelga se congraciaba con la lucha campesina por la tierra, con las reformas obreras y en contra del imperialismo, pero sólo de una manera más o menos general. Obtuvimos un respaldo considerable entre los alumnos de la Universidad Nacional. Esto se convirtió en un movimiento de protesta general contra los métodos existentes de opresión intelectual en las mismas universidades, y así fue como nuestra huelga adquirió un carácter decididamente político. Sus dirigentes fueron arrestados y las peticiones para su liberación se volvieron tema de interés nacional. Seis meses más tarde sobrevino el triunfo de Madero y con él la realización de nuestras demandas más elementales. De esta manera surgieron las primeras escuelas al aire libre y los métodos académicos fueron reemplazados por el impresionismo.

Nuestro europeísmo, reflejo de un porfirismo

agonizante, comenzó a ser reemplazado por una estética nacionalista. Comenzamos a descubrir que México tenía una gran tradición arqueológica y un folklore muy rico. Algunas obras de artistas, hasta entonces ignorados, lograron un lugar predominante en nuestros pensamientos artísticos. Las pinturas (sic) populares de Posada se cotizaron muy alto, así como las pinturas de las pulquerías. Aún no pensábamos en el contenido político del arte. Hacia 1913 comenzaron a brotar las primeras manifestaciones de una conciencia social en nuestro arte con referencia a los obreros, como por ejemplo en las obras de Romano Guillemin, Ortega, Fuster y muchos otros. Este arte social resultó en conflictos con la Sección de Educación. Al avanzar la Revolución, nuestra primera escuela al aire libre se convirtió en un centro político. Unánimemente nos unimos a la lucha de las masas en contra de la dictadura de Huerta. Esto hizo que fuera imposible continuar con nuestro trabajo y la mayoría de nosotros nos alistamos en el ejército de la Revolución como soldados. Esto nos puso, por primera vez, en contacto directo no sólo con el pueblo, sino que también con la geografía del país. Los pintores bohemios se convirtieron en un nuevo tipo de artistas. En un hiato (sic), durante el conflicto armado de 1915, José Clemente Orozco y Goitia crearon obras de arte de importancia para el desarrollo subsiguiente de nuestro arte. Los dibujos anticlericales de Orozco y las escenas revolucionarias de Goitia, ilustraron la vida contemporánea para el joven mexicano. Un poco más tarde, en 1919, se reanudó el trabajo en la Escuela de Bellas Artes, absorbiendo gran parte de la inquietud juvenil. Al mismo tiempo, Siqueiros fue enviado a Europa por un grupo similar de artistas que había surgido en Guadalajara. Esto produjo el contacto entre la inquietud del joven mexicano y un cierto grado de técnica madura en Europa, representada por Rivera. Hizo posible la publicación de nuestro manifiesto *Vida Americana*, que apareció en Barcelona en 1921. Aquí, por primera vez, Rivera y Siqueiros

intentaron formular la teoría del movimiento muralista que se desarrolló poco tiempo después. Sin embargo, este movimiento tenía ciertos antecedentes prácticos en el grupo formado por el Dr. Atl, llamado Sociedad de Pintores y Escultores, que deseaban pintar en forma colectiva sobre los muros del anfiteatro de la Preparatoria.

Con el nombramiento, en 1922, de José Vasconcelos como Secretario de Educación, el impulso hacia una pintura mural se convirtió en una realidad. Orozco, Rivera y Siqueiros obtuvieron contratos importantes para pintar murales y a otros artistas se les ofrecieron contratos para pintar páneces más pequeños. Esto fue causa de que se formaran agrupaciones entre los artistas. Nuestro manifiesto hablaba de un arte mural para las masas. Pero en el momento en que iniciamos la obra en sí, habiendo llegado a la pintura mural como pintores de caballete, nos enfrascamos, principalmente, en nuevos problemas técnicos. Descuidamos los problemas reales de contenido y creamos murales de carácter neutral, socialmente sin importancia. Tan pronto como adquirimos nuestra técnica, nos volvimos más conscientes de las posibilidades sociales de nuestra obra y organizamos nuestro sindicato revolucionario de pintores, escultores y grabadores. Sólo entonces fue posible dar más consistencia a nuestra actitud política. Al principio, nuestra confusión política fue una consecuencia natural de la incertidumbre y confusión de la Revolución Mexicana en conjunto y también de nuestra falta de educación política revolucionaria. Ninguno de nosotros había tenido experiencia con sindicatos, huelgas y luchas sociales. Al determinar nuestras obras no pensábamos mucho en cuestiones de estrategia revolucionaria. En ese entonces éramos utópicos en nuestros conceptos de arte revolucionario, con poco contacto directo con las masas. La aparición del órgano de nuestro sindicato, *El Machete*, marcó el principio de nuestro contacto directo con las masas organizadas, y al mismo tiempo, marcó el principio de nuestro conflicto con el gobierno.

Nuestros murales se encontraban en lugares más o menos accesibles para las masas. Pero tan pronto como comenzamos a comunicarnos con las masas, por medio de nuestros dibujos y grabados, el gobierno adoptó una actitud antagónica hacia nosotros. Nuestro primer público estaba compuesto de estudiantes y maestros, únicamente intelectuales; nuestro segundo público, de grandes multitudes. Este mayor contacto, a su vez, hizo que desarrolláramos nuestros puntos de vista político y social y que nuestra obra siguiera nuevos cursos. Al mismo tiempo que perfeccionábamos el contenido de nuestra obra, alrededor de 1924 y 1925, algunos de nosotros nos fuimos transformando, lentamente, de espectadores de la Revolución, meramente pasivos, en participantes activos. Esta experiencia fue de gran importancia cuando llegamos a formular un programa para la Sección de Artistas, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Esta experiencia también nos permite hoy en día, entender cómo el movimiento artístico mexicano cayó en una trayectoria oportunista y reaccionaria, que seguía la curva decadente de la revolución misma. Nos permitió entender cómo nuestro arte se volvió hacia lo pintoresco y adoptó formas y contenidos de atractivo para el espectador turista, que ahora llega cada vez en mayores cantidades, bajo la influencia del nuevo régimen postrevolucionario mexicano que favorecía la penetración imperialista en México.

¿Cómo explicar que la generación más joven de pintores mexicanos abandonara su reciente tradición en el arte mural y se ocupara de problemas formales independientes de un contenido social? Los mismos artistas han dado varias razones por las que sucedió este fenómeno: su reacción contra la degeneración del arte meramente pintoresco, creado en su mayor parte para turistas; su exclusión de posibilidades en un arte mural realista por el monopolio de Rivera; su deseo de establecer el arte mural sobre una base formal más firme, a través del estudio a conciencia de problemas estéticos.

Pero en última instancia, lo que debemos recordar es que a pesar de que estos artistas, por un tiempo, se desligaron del contenido social en el arte, mantuvieron su alianza con el movimiento revolucionario y hoy en día pregonan su intención de crear obras revolucionarias, tanto por su contenido como por su forma.

Pero un movimiento nuevo ya ha surgido en México, basado en todas estas experiencias pasadas. Este nuevo movimiento está impulsado y organizado por la sección de artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que incluye a la mayoría de los artistas mexicanos de todas las escuelas.

¿Cuál es la nueva orientación formulada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios? La Liga ha adoptado la idea de que el arte revolucionario es inseparable de las formas de arte que puedan llegar al mayor número de gente. La nueva orientación artística adoptada por la Liga, se basa en el principio de disciplina dentro de la organización. Ha adoptado el principio de autocrítica como un instrumento de progreso. Asimismo, ha adoptado el principio de trabajo en equipo a diferencia del trabajo individual aislado. En lugar de pintar en edificios públicos lejos de las multitudes, la Liga desea ayudar a que los trabajadores mexicanos encuentren una forma que convenga más a un arte gráfico de propaganda revolucionaria. La Liga va a desarrollar un arte económicamente accesible para el mayor número de gente. Esto nos ofrecerá enormes posibilidades de crear nuevas formas de arte. Sólo así podremos eliminar formas arcaicas, métodos antiguos de enseñanza, y también el monopolio de la producción por el individuo. La Liga desea formar verdaderos productores de arte revolucionario funcional. Piensa que estos objetivos pueden lograrse sólo a través de la participación crítica colectiva de todos los artistas involucrados en la obra. Esto representa el punto de vista de la mayoría en la Liga, que actualmente es el grupo organizado más destacado de artistas mexicanos. Existen, claro está, unos cuantos artistas distinguidos que

no aceptan la estética revolucionaria de la Liga, pero estos hombres están, a su manera, al lado de la Revolución, y (como en los Estados Unidos) las diferencias

CATALOGO

Emilio Amero: 1. Litografía, 2. Litografía, *Luis Arenal*: 3. Mujer Campesina, 4. Trabajadores Agrícolas, 5. Mujer Rezando, 6. Zapatista, *Roberto Berdecio*: 7. Mujer, 8. Cabeza, *Juan Bracho*: 9. Represión, 10. Retrato, *José Gutiérrez*: 11. Paisaje, 12. Mina, *Leopoldo Méndez*: 13. Grabado en Madera, 14. Grabado en Madera, 15. Grabado en Madera, 16. Grabado en Madera, *J. Clemente Orozco*: 17. Inundación de Tierra, 18. Líderes, 19. Última Guardia, 20. Turistas, 21. Esquina, *Carlos Orozco Romero*: 22. Mujer, 23. Retrato, *Antonio Pajol*: 24. Acuarela, 25. Dibujo, *David A. Siqueiros*: 26. Víctima Proletaria, 27. Mujer en Rojo, 28. Cabeza de Minero, 29. Arte para Arte Sacro, *Rufino Tamayo*: 30. Niños Jugando, 31. Feliz Vuelo, 32. Mujer, 33. Trabajadores, *Alfredo Zalce*: 34. Mujer Lavando, 35. Mina de Arena, *Feliciano Peña*: 36. Taxco, 37. Madre.

de opinión estética no nos impiden unimos, firmemente, en la cuestión sumamente importante de la defensa de la cultura, contra las amenazas del fascismo y la guerra.

DIBUJOS PORTORRIQUEÑOS

Por H. Bennett Buck.

1. Pezra y su Cachorro, 2. Joven Prostituta, 3. La Línea de Color, 4. Dos Prostitutas, 5. Mujer Negra, 6. Hombre con Mano Lisiada, 7. Demonio Respetable, 8. Trabajador Portorriqueño, 9. El Propietario Ausente, 10. Grupo No. 1, 11. Hombre de Negocios de Alta Precisión, 12. Grupo No. 2, 13. Hombre Vendiendo Pollos, 14. Uno, Dos, Tres, 15. Isla Tropical, 16. Casa Colonial Española, 17. Mujer Cortando Tabaco, 18. Mañana Temprana en San Juan, 19. Después del Huracán, 20. Dos Trabajadores de Caña de Azúcar.

<i>Dirección:</i>	Efraín Castro Morales
<i>Asesor de Redacción:</i>	Xavier Moysen
<i>Coordinación Editorial:</i>	Armida Alonso Lutteroth
<i>Diseño:</i>	Luis Brozon MacDonald
<i>Composición:</i>	Hilda R. Combeller
<i>Montaje:</i>	Ivonne Arámbula Álvarez Gabriela Dena Bravo
<i>Dibujos:</i>	Aurelio Almanza Mercado
<i>Fotografía:</i>	Archivo de la Dirección de Monumentos Históricos. Jorge Acevedo Mendoza

- Diseño:* LUIS BROZON[†] MACDONALD,
Boletines 3 y 4.
- Composición:* HILDA R. COMBELLER,
Boletines 1, 3 y 4.
- Montaje:* NOEMI MANRIQUE,
Boletín 1.
IVONNE ARAMBULA,
Boletines 3 y 4.
GABRIELA DENA BRAVO,
Boletines 1, 3 y 4.
- Dibujo:* GABRIELA DENA BRAVO,
Boletín 3.
ANTONIO VEGA RANGEL,
Boletines 1, 3 y 4.
JAVIER LOPEZ ALVIRDE,
Boletín 4.
ALFONSO LOPEZ ALVIRDE,
Boletín 4.
- Fotografía:* JORGE ACEVEDO MENDOZA,
Boletines 1, 3 y 4.
Portada Boletín 4.
CARLOS SEGURA,
Boletines 3 y 4.
ARCHIVOS DE LA DIRECCION DE
MONUMENTOS HISTORICOS.



**Instituto Nacional
de Antropología e Historia**