



**Cuadernos de 20  
Arquitectura**

**Integración  
Plástica**

**instituto nacional de bellas artes  
departamento de arquitectura**



# Cuadernos de Arquitectura

## CONTENIDO

*Pág.*

- 2 PROPOSITO.  
Arq. Ruth Rivera.
- 5 UNA OPINION SOBRE LA INTEGRACION PLAS-  
TICA.  
Arq. Ruth Rivera.
- 8 DAVID ALFARO SIQUEIROS Y LA INTEGRA-  
CION PLASTICA.  
Selección de Raquel Tíbol.
- 29 LA VERDAD SOBRE LA INTEGRACION PLAS-  
TICA.  
Arq. Lorenzo Carrasco.
- 31 LA PLASTICA Y SU PROYECCION.  
Arq. Lorenzo Carrasco.
- 33 SIQUEIROS Y LA INTEGRACION PLASTICA.  
Alberto Híjar Serrano.
- 39 EN LA ARQUITECTURA.  
Arq. Guillermo Rossell de la Lama.

## PROPOSITO

Si bien, al tratar sobre integración plástica se está planteando una problemática de carácter universal para los que hacen, estudian o habitan la arquitectura, en nuestro país esta integración reúne características especiales que dan un mayor vigor y nuevos puntos de valoración a cualquier análisis que sobre ella se realice.

Esta circunstancia ha sido definida por las condiciones especiales tenidas a través de nuestro desarrollo social y cultural y la hemos analizado con anterioridad.

Ya los pueblos prehispánicos, que habitaban lo que hoy es el territorio correspondiente a México, realizaban en sus obras arquitectónicas de función colectiva, como palacios y templos, una integración, en la que de acuerdo a sus concepciones plásticas y culturales, así como a su grado de evolución técnica y política, conjugaban los espacios arquitectónicos con elementos pictóricos y escultóricos, que tenían, además funciones de carácter religioso.

Si bien los conquistadores trataron de introducir nuevos elementos, tanto sociales como políticos y culturales, sus construcciones, hechas con un carácter netamente español (Arabe-Europeo), al ser realizadas por la obra de mano local adquirieron formas y valores propios. Así, el mestizaje en formas sirvió de introducción al de los hombres y las sociedades, que es una de las características del México moderno.

Producto de una lucha armada hecha para cambiar las desequilibradas estructuras económicas y sociales, nuestra cultura se reencontró al triunfo de la Revolución de 1910, y con ella el mexicano. Se buscó intensamente el punto del cual debía de partir su nueva postura social.

Es así como renace la intensa búsqueda de una integración plástica con valores propios a las necesidades del presente; y al trabajar en ello tres de los más grandes exponentes de nuestra pintura, esta actividad tomó gran ímpetu y nuevas dimensiones.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA, dedica su presente número a dar una semblanza de la obra hecha por David Alfaro Siqueiros, haciendo un parangón entre algunos de los conceptos vertidos por él en diferentes épocas, así como también entre las obras arquitectónicas que sirven a la integración de espacios y funciones plásticas.



# **una opinión sobre la integración plástica**

**Arq. Ruth Rivera Marín.**

Muchas son las teorías respecto al origen del hombre en América y sin embargo, todas ellas coinciden en afirmar que constituimos una unidad cultural al través del tiempo, es decir en la historia, compartiendo ya las características comunes de sus diversos grupos étnicos, ya los ideales compartidos respecto a la integración y el destino de la misma unidad constituyente.

A diferencia de la arquitectura del presente, la arquitectura de los pueblos nativos de estas tierras, estaba constituida por edificios en los que se realizaban una gran parte de las funciones sociales con miras al exterior; siendo ella la causa de la gran obra escultórica que enriquecía las formas arquitectónicas en las que se logra una integración total entre la propia arquitectura

y las demás artes plásticas, y ambas con el área urbana y con el paisaje.

No faltará quienes se pregunten si efectivamente las pirámides y demás edificios, que nos han quedado de esta etapa histórica, son arquitectura. Para responder es conveniente aclarar que la arquitectura persigue la construcción de espacios habitables y que tan habitables son las plazas y centros ceremoniales de Teotihuacán, Palenque, o la misma Acrópolis griega como los recintos cubiertos construidos en la actualidad y destinados a otras funciones.

En nuestra arquitectura pre-hispánica, que tan numerosos y calificados ejemplos ofrece respecto a la conjugación del pro-

fundo concepto de la existencia que tenían nuestros indígenas, los cánones artísticos y plásticos estaban íntimamente relacionados con ellos.

Sin embargo este hecho no presenta características particulares, ya que esta misma relación se mantiene en la arquitectura y en el arte plástico de las culturas de todo el mundo en su momento de culminación.

Por las características de desarrollo social y cultural de los pueblos prehispánicos, su plástica, su arquitectura, pertenecían a la sociedad, considerada ésta como un todo integral, ya que las plazas, los palacios y los templos estaban proyectados de tal manera que todo el pueblo se sentía por su participación física sujeto de ellas.

Después de la Conquista española en América, como sucede y ha sucedido siempre en todas partes, victoriosos los conquistadores, impusieron su fuerza, su poder, sus leyes, su economía y su cultura. De esta manera fue que se produjo la integración de dos culturas totalmente disímolas, que se sustentaban en valores éticos y sociales diferentes.

Constituyó norma el caso de la edificación de templos católicos sobre los antiguos templos autóctonos. Y por ello sabemos de la construcción de la catedral metropolitana sobre el templo mayor de los aztecas, de la erección de la Basílica de Guadalupe, al norte de la ciudad de México, sobre el que era el santuario de la diosa Tonán; de la construcción de la ciudad católica de Cholula, encima de la original ciudad sacerdotal tolteca.

Pero este cambio de conceptos religiosos, arquitectónicos y artísticos, no significó la anulación completa de la estructura artística indígena sino que por el contrario, ella pasó a ser tributaria de la española, barroca en aquella época, razón por la cual este patrón artístico tornóse más barroco aún merced a la contribución de los elementos vernáculos en la concepción, en la proporción y en la forma, del propio estilo.

Dignos ejemplos de esta integración plástica, fiel reflejo de la integración cultural que produjo el nacimiento del México moderno, es la obra colonial, la mayor parte de las veces religiosa, como se advierte en el Sagrario de la catedral metropolitana

de México, en el templo de Santo Domingo en Oaxaca, en la iglesia de Santa Clara en Querétaro o la Casa del Alfeñique en la ciudad de Puebla, o Sta. María en Tnantzintla.

Se podría extender la enumeración de las obras realizadas durante la Colonia en la cual se llegó a una feliz integración plástica; sin embargo esta vez no se pretende efectuar una catalogación completa de nuestra arquitectura colonial. No obstante es preciso definir a la Arquitectura barroca mexicana como un estilo en el que por las condiciones y necesidades existentes, se fusionaron dos culturas, con aportaciones características por parte de cada una de ellas y resultados distintos a los típicos originales de las mismas.

Con la Independencia, el concepto arquitectónico no sufrió cambios importantes. Fueron las luchas de la Reforma, las que cambiaron meramente las corrientes culturales y económicas entonces influenciadas por las europeas, principalmente las francesas, que cambiaron otra vez los cánones arquitectónicos.

El México contemporáneo, sienta sus bases en las luchas revolucionarias de 1910, y éstas estimulan una evolución hacia una sociedad democrático burguesa. Esta evolución con una raíz empero, eminentemente popular produce los artistas, los arquitectos que tratan de exhibirla en sus producciones.

Estos arquitectos y artistas, trabajan coincidentes con las ideas más avanzadas del orbe, las que les permiten desarrollar libremente sus inquietudes. De esta manera Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, Juan Segura, José Villagrán García, Carlos Obregón, Enrique Yáñez, etc., se encuentran y compiten en el campo del arte por la búsqueda de nuevas formas y conceptos que permitan situar a México en la vanguardia del siglo XX.

Por lo que respecta a la integración plástica, se realizan los primeros intentos al través de murales ejecutados por los mejores pintores de la época.

Las obras de los pintores muralistas, primeramente se ejecutan en obras antiguas,



que no representan ninguna evolución dentro del desarrollo de la arquitectura. Sin embargo, esta presentación, en algunas ocasiones, llega a felices resultados. Tal es el caso de la obra de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara, de la de Diego Rivera en la "capilla" de la Escuela de Agricultura en Chapingo y los mismos frescos del palacio nacional, del mismo pintor.

A medida que la arquitectura mexicana conoce los conceptos más evolucionados entre todos los producidos en el orbe, se consolida e inicia la fundamentación de sus características propias, las que le darán argumentos para aparecer en el conjunto de la arquitectura americana junto con Frank Lloyd Wright, Oscar Nimeyer y otros destacados renovadores en la materia.

Al construirse la ciudad Universitaria de la capital de la República, se plantea una contraposición de las corrientes arquitectónicas dominantes y aunque con un cartabón necesario para dar una cierta armonía de ella, surgen obras determinantes, comprometen la integración plástica en la arquitectura contemporánea mexicana. Ejemplos de ella son: El estadio, los frontones y la biblioteca.

El Estadio, plantea desde su proyecto y forma una concepción de integración plástica indiscutible ya que él se incorpora al paisaje mediante la unificación con el pedregoso terreno en el que se encuentra.

Además cuenta con composiciones escultóricas en sus muros exteriores, previstas ya por sus arquitectos proyectistas y ejecutadas con los mismos materiales pétreos por Diego Rivera.

En el caso del frontón cerrado, obra del Arq. Alberto T. Arai, sus elementos de integración están señalados igualmente por la necesidad de hacer uso de los materiales de la región, así como de incorporarse formalmente a la arquitectura precortesiana predominante en el Valle.

Los Arquitectos y artistas ejecutantes de estas obras, pertenecen al grupo de profesionistas que no se conforman con ejercer bien profesionalmente su actividad sino

que se interesan por todos los problemas del hombre y de la sociedad de que ellos forman parte.

De las obras de referencia surgen dos concepciones distintas respecto a lo que debe de ser la integración plástica. La primera concibe esta integración como producto de una estrecha relación entre el arquitecto y el artista, los cuales compartidamente producen una obra arquitectónica que por sus características plásticas inseparables de su funcionalidad, cumple con el cometido previsto, indivisiblemente.

Las obras que aquí recordamos pueden ser clasificadas unas dentro del primer grupo, como son la fábrica de Automóviles Automex en la que un escultor, Matías Goeritz, realiza los tanques de almacenamiento de agua, que por su proporción y características plásticas permiten que esta obra reúna las condiciones suficientes para catalogarse entre las de integración plástica. También debe incluirse el edificio de oficinas realizado por el Arq. Ramón Marcos Noriega, el que cuenta como partes de su unidad con esculturas de Herbert Hoffman en la celosía artística exterior de Kitzia Hoffman en el vitral interior, en fin que confirman la teoría expuesta.

En el segundo grupo, el de los arquitectos que realizan una obra con francas características plásticas ha de tenerse presente al Arq. Alejandro Caso que con su edificio para las oficinas del Instituto Nacional Indigenista logra más que construir, esculpir una escultura habitable igual que lo hace el Arq. Félix Candela con el Templo de la Medalla Milagrosa y el Arq. Alejandro Zohn con el Parque López Mateos en Guadalajara.

La integración plástica concreta una corriente dentro de la arquitectura mexicana que pretende, a la vez que integrar las artes plásticas, fusionar los valores culturales tenidos como fundamentales por nuestra sociedad.

Esta integración llega a felices resultados cuando él o los ejecutantes reflejan verdaderamente el sentir de la sociedad así como la asisten en sus necesidades primordiales.

**Arq. Ruth Rivera Marín.**

# David Alfaro Siqueiros

Selección de Raquel Tibol

1921. (En los **Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana**. Revista **Vida Americana**, Barcelona, España).

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

1924. (En el artículo **En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea**. Periódico **El Machete**, No. 5, primera quincena de mayo de 1924. México, D. F.)

El Estado, administrador del dinero del pueblo, no es una compañía constructora de casas baratas levantadas en 24 horas para utilidad de una familia burócrata, sino para servicio de la gran masa de trabajadores y estudiantes, y no para un año o dos sino para siglos. Con el dinero del pueblo hay que **construir definitivamente** y no tal como lo que en los Estados Unidos se hace para imprimir una sola película cinematográfica. A esto hay que agregar la incapacidad de los arquitectos y la inferioridad palpable de su arquitectura, consecuencia física del orden burgués reinante, que es precisamente ilógico, inconsistente, insubstancial, histórico, extravagante; y una sociedad así constituida, alejada de las razones precisamente biológicas de la naturaleza, no puede producir, no puede alimentar más que ilogismos, arbitrariedades en todos los órdenes de la expresión humana. (La relación inmutable que existe entre el funcionamiento social y las producciones estéticas tiene una fácil explicación histórico-social).

Tal es la causa por la que nuestros ar-

# en la integración plástica

arquitectos sobreponen el **estilo a las razones de orden geográfico y a las leyes físicas de la materia empleada en la construcción, que son la base inmutable que debe regir toda verdadera manifestación arquitectónica.**

En las épocas de decadencia la construcción de un edificio se concibe principalmente **por el estilo**, en las épocas constructivas florecientes se concibe comenzando **por la lógica**. El individualismo pequeño burgués apenas si tiene impulsos para construir casas de madera y cartón embañado de chapopote, la arquitectura ha sufrido una degradación increíble; los arquitectos al servicio del Estado ponen toda su sabiduría y todo su entusiasmo en robarse de los libros y de las revistas de arquitectura los estilos de los países más remota y definitivamente opuestos al subsuelo y características geográficas de México, o bien hacen con cemento armado maquetas coloniales con imitación de tezontle. ¡Ignoran esos señores que el estilo es la resultante final e invariable del medio y de los elementos materiales con que se trabaja! ¡Han llegado al más alto grado de la necedad imaginable, levantan contrafuertes huecos o inútiles, pegados a los muros como chiqueadores en edificios de cemento armado! ¡Edifican casas con canales coloniales que no tienen objetivo práctico sino puramente ornamental, según ellos! ¿Para qué tiran el dinero del pueblo haciendo puras necedades ilógicas? ¿Están

acaso haciendo maquetas de papel mache o pintando bambalinas para representar una zarzuela? ¿O bien están construyendo casas para escuelas y edificios públicos en los que van a estar expuestas la salud, la vida y la educación estética de millares de seres?

El mercantilismo, que todo lo corrompe, ha hecho de la arquitectura el medio más innoble de explotación, y de la pintura la alcahueta del mercantilismo. El remedio inmediato, dentro de lo posible, consistirá en que los altos funcionarios públicos encargados de construir edificios con el dinero del pueblo, que llevan sobre sus espaldas una responsabilidad verdaderamente trascendental, que no acepta intransigencias individualistas, concursos de velocidades entre ministros, disertaciones literarias ni frases bonitas, acepten la colaboración técnica más inteligente (dentro de la actual mediocridad) y comprendan que la importancia fundamental de la empresa que desarrollan requiere el alejamiento absoluto de toda idea venal de exhibicionismo.

Consistirá en que los arquitectos, ingenieros, pintores y todos los pagados por el pueblo para colaborar con los secretarios de Estado, con los gobernantes, presidentes municipales, etc., lo hagan franca, oportuna y enérgicamente.

**1932.** (En la conferencia sustentada en la clausura de su primera exposición individual en el Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero).

### **LA PINTURA MURAL ES EN PRIMER TERMINO UN PROBLEMA DE COMPLEMENTACION ARQUITECTONICA**

Nada más lejos de la buena pintura mural que la simple ejecución de **paneaux**, por importantes que éstos puedan ser como piezas plásticas aisladas. La decoración mural exige ante todo un estilo ornamental que sirve de engranaje entre los **paneaux** y el conjunto arquitectónico. La decoración mural establece, además, principios lógicos que impiden la realización de cuadros murales en lugares carentes de espacio para poder ser apreciados. La decoración exige el empleo de tonalidades simples y reducidas que no desgranen la unidad de los muros y, con éstos, del conjunto. Pintar en los muros por pintar en los muros, como si se tratara de pintar cuadros de grandes proporciones, es algo indudablemente grave para la buena calidad definitiva de la obra.

Muchos de los maestros del Renacimiento no pueden ni deben ser considerados tampoco como ejemplos de buena ornamentación mural. Fueron en Europa las civilizaciones precristianas y las escuelas de las primeras épocas del cristianismo las que hicieron pintura mural ejemplar. Del giotto a nuestros días se observa un claro período de decadencia en la decoración de los edificios. Las civilizaciones americanas anteriores a la Conquista son, en épocas más recientes, ejemplos incomparables de magnífica decoración interior y exterior de los monumentos.

Hasta ahora no hemos podido construir en México una unidad ornamental de positivo valor. Y ya que existe en México una posibilidad de decorar edificios públicos, hay que sacar de lo que se ha hecho en diez años todas las experiencias necesarias para llevar el proceso posterior de la pintura mural en forma más ventajosa. Nuestra obra debe ser lo más trascendental po-

sible, lo más esforzada, lo más integral. Nuestra obra debe contener todos los valores de la plástica.

**1932.** (De la conferencia sustentada el 2 de septiembre de 1932 en el **John Reed Club**, de Hollywood, California).

La **Chouinard School of Art** (empresa privada) me encomendó la pintura al fresco de un muro exterior de su edificio central en la ciudad de Los Angeles. En esa comisión colaboraron conmigo 20 pintores profesionales del sur de California. Para darle a nuestro trabajo forma orgánica colectiva, constituimos un grupo que denominamos **Block of Mural Painters**. Nuestra obra fue terminada en dos semanas (primera y segunda de julio de 1932), no obstante las dimensiones del espacio elegido (8 x 6.5 ms.). Esto pudimos hacerlo debido al uso exclusivo de instrumentos mecánicos. Tres semanas más tarde el director del **Plaza Art Center** de la misma ciudad me contrató para pintar otro muro exterior. Las proporciones de éste eran 3.5 veces mayor. Su tema es: **América Tropical**. Realizamos este fresco en 20 días por las mismas razones que nos capacitaron para concluir el anterior en dos semanas, y adquirimos mayor experiencia en el uso de nuevos medios para la producción plástica. El procedimiento usado, sin antecedentes en la pintura mural, nos permitió sacar experiencias que consideramos de un gran valor en la transformación radical de la técnica pictórica y, por lo mismo, el principio de un nuevo sentido de la plástica, en consonancia con la naturaleza social y científica de la época moderna. Son antecipos técnicos para las necesidades de la nueva sociedad humana. El trabajo de grupo reconcentra enorme riqueza emotiva, técnica y de acción física humana sobre la tarea emprendida. El trabajo colectivo es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental. Es la máquina necesaria para la consecución de la obra "grande de cuerpo y alma". Con una máquina vieja y lenta no puede fabricarse un producto moderno ni un instrumento plástico integral.

(En una crónica publicada en **El Universal** el 17 de agosto de 1932, Blanca Luz Brum secretaría al trabajo de Siqueiros en Los Angeles y decía: "El mexicano se mueve diestramente entre el traquear jubiloso de los tres motores, vuelan los stenciles de papel y cartón de los primeros días, ahora los desplazan los stenciles de metal y celuloide, grandes trazos, grandes masas, ritmos, composición y la obsesión arquitectural de Siqueiros. Por eso nos encontramos ahí con Neutra y con Spolding, los más famosos arquitectos norteamericanos, inquietos y decididos a apoyar al revolucionario pistolero". En efecto, fueron Neutra y Spolding quienes le enseñaron a Siqueiros que sobre un edificio de concreto se debe extender una capa de cemento en vez de la argamasa del fresco tradicional y con ellos tuvo las primeras conversaciones sobre la conveniencia de una colaboración más estrecha entre pintores, escultores y arquitectos).

**1933.** (Pinta en una quinta particular en Don Torcuato, población cercana a Buenos Aires, República Argentina, **Ejercicio plástico**, cuya técnica explica en un folleto editado en la capital de la Argentina).

**Ejercicio plástico** es una obra pictórica monumental, interior. Fue ejecutado al fresco moderno sobre reboque de cemento, en una estructura arquitectónica proyectada por el arquitecto Jorge Kalnay. 90 metros cúbicos forman el volumen aéreo de su arquitectura y 200 metros cuadrados hacen el total de sus superficies. Hicimos en nuestro ejercicio un importante descubrimiento: encontramos la manera de retocar el fresco con silicato. La arquitectura ocupada fue dictándonos progresivamente sus equivalencias. Nuestra convivencia permanente con su geometría nos dio la iniciación, el proceso diario y el reajuste final. Así nada podía ser bastardo, sino jugo de su propia carne arquitectural, complementación orgánica de su geometría. Subordinándonos a una premisa básica de la plástica pictórica monumental, a una "ley clásica", analizamos previamente de manera objetiva, por

sectores anatómicos, la estructura geométrica de nuestro campo arquitectural de operaciones. Así fabricamos los cimientos de nuestra composición. Desentrañando las infinitas correlaciones armónicas de la anatomía arquitectónica correspondiente y de sus unidades facetales, y relacionando éstas entre sí mediante conexiones interespaciales, pudimos engranar equilibrios de reflejos, de tamaños, de pesos y de dimensiones (todos activos), en la totalidad espacial interior aérea de un cuerpo geométrico.

**Ejercicio plástico** es producto de una máquina superior de producción plástica: la mecánica y el trabajo colectivo coaligado y la confraternización de las diferentes expresiones plástico gráficas, en un esfuerzo común más alto como intención.

**Ejercicio plástico** no es evidentemente más que una demostración inicial de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica moderna. Es apenas un primer paso tambaleante en el tremendo camino de la plástica dinámica; es una aportación revolucionaria por su metodología dialéctica aplicada a la expresión artística de la plástica, por la forma colectiva que le sirvió de vehículo de producción. Son elementos que ineluctablemente deberán concurrir en la construcción de la plástica pictórica monumental revolucionaria, descubierta, bajo el sol, para las grandes masas en el próximo futuro.

**1934.** (Del proyecto de manifiesto **hacia la transformación de las artes plásticas**, escrito y divulgado en Nueva York en 1934.)

Pintores, escultores, grabadores, dibujantes de diarios, fotógrafos y arquitectos nos hemos propuesto impulsar un movimiento internacional de transformación de las artes plásticas. Vamos a producir un arte que por su forma material sea **físicamente** capaz de rendir un máximo servicio público. Vamos a trabajar colectivamente, coordinando nuestras respectivas capacidades y experiencias individuales dentro de la disciplina de equipo técnico. Así pondremos fin al egocentrismo del arte moderno. Estableceremos la premisa fundamental de que

**todo movimiento en el arte debe ineludiblemente marchar paralelamente con la técnica de la época correspondiente en su conjunto.** Porque sabemos bien que esta actitud enriquecerá nuestra capacidad creadora en proporciones que no podemos siquiera imaginar, dado el desarrollo que han alcanzado la mecánica y la técnica modernas. Pondremos fin a la plástica **unitécnica**, plástica limitada, pintura o escultura puras, expresión "aristocrática" que aún subsiste absurdamente en el mundo entero, para encontrar en cambio un lenguaje más potente, más moderno, más extenso, más de masas, de repercusión y beligerancia plásticas infinitamente mayores.

Vamos a practicar formas vivas, dialécticas, de organización o composición de nuestras obras, en vez de las **formas muertas, escolásticas, mecánicas**, desprendidas de las estructuras arquitectónicas y topografías correspondientes. Esto nos permitirá fabricar una base, desconocida hasta ahora, de estrecha alianza entre el arte y la ciencia. Vamos a impulsar el aprendizaje de la pintura mural exterior. En el futuro próximo una forma tal de arte tendrá preferente desarrollo por su eficacia como expresión de arte para las multitudes en acción diaria.

**1939.** (En el Sindicato Mexicano de Electricistas pinta con un equipo de pintores profesionales —Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal— el mural **Retrato de la Burguesía**. El 18 de agosto de 1939 presenta al SME un escrito de análisis previo en el que dice:)

Es indispensable que se ponga este problema bajo la responsabilidad de un solo director. Este director señalará el lugar o lugares donde deberán pintarse obras murales y cuidará también de la decoración o pintura general de todo el edificio, con sujeción al carácter moderno del mismo. Para afirmar la buena tradición pictórica mexicana el trabajo en cuestión deberá ser realizado por un equipo. Naturalmente, el director procederá siempre de común acuerdo con el arquitecto o los arquitectos constructores del edificio.

**1941.** (En la Escuela México, de Chillán, Chile, pinta **Muerte al Invasor** en una superficie continua que abarca el plafón de 169 m<sup>2</sup>. y dos tableros de 40 m<sup>2</sup>. cada uno, cuya estructura fue concertada con el arquitecto Eduardo Carrasco Silva. El equipo lo integraron el alemán Erwin Werner, el colombiano Alipio Jaramillo y los chilenos Luis Vargas Rosas, Camilo Mori y Gregorio de la Fuente. En el número de la revista **HOY** de México aparece un artículo explicativo de esta obra en el que dice:)

Está concebida como la pintura del total espacio arquitectural y no como la organización de varios paños aislados, esto es, de manera diferente a la que usaron todos los pintores del Renacimiento y siguen usando mis colegas muralistas de México. Es en esa virtud un progreso evidente sobre mis murales anteriores y sobre la doctrina fundamental de la pintura de edificios.

**1943.** (En La Habana proyecta realizar el mural **Historia de la nacionalidad cubana sus luchas por la democracia**, y entre los apuntes que conserva hay uno que expresa:)

Esa arquitectura totalmente decorada por su interior podría ser un canto monumental a la patria cubana. El monumento en cuestión, ya decorado en la forma indicada, sería un monumento nacional policromado en su interior.

**1944.** (Al inaugurarse el 7 de junio el mural **Cuauhtémoc contra el Mito** se reparte una pequeña hoja que explicaba los "anhelos de los autores de este mural" (Siqueiros y Luis Arenal).)

Empleo de una composición y una estructura objetivamente dinámicas; empleo inicial de la poli-plástica, esto es, plástica que es simultáneamente arquitectura, pintura y escultura; retorno inicial a la policromía de la escultura, pero con el sentido de

pictorización que hacen posible los materiales modernos.

1948. (A principios de este año se organiza la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas, integrada por arquitectos, pintores, escultores, grabadores, fotógrafos e ingenieros, para promover el trabajo y la revisión técnica de la producción plástica en México. Al calor del entusiasmo que esta Sociedad provoca, los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco editan la revista **Espacios**, en cuyo No. 1, de septiembre de 1948, Siqueiros escribe el artículo.)

#### HACIA UNA NUEVA PLASTICA INTEGRAL

En todos los períodos florecientes de la historia del arte la plástica fue **integral**. Lo fue en China, en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media Cristiana, en el mundo árabe, en el pre Renacimiento, en la India, en la América prehispánica. . . y hasta en la América colonial. Fue, para decirlo con mayor claridad, expresión plástica de arquitectura, escultura, pintura, policromía y discurso social simultáneamente; es decir, fue **plástica unitaria**.

Tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego al espacio geográfico, a las características del subsuelo y del suelo, a las particularidades climáticas, a la técnica, a los materiales, a las herramientas específica e históricamente correspondientes. Y, como objetivo final, al cometido social-estético de su época.

En el mundo plástico contemporáneo —embrión de un nuevo Renacimiento—, la arquitectura y la pintura han resurgido brillantemente, pero sin encontrar aún el punto de su nueva coincidencia, debido al carácter incompleto o intrascendente de sus concepciones sociales y estéticas sobre la **funcionalidad**.

El **movimiento muralista mexicano**, nuestro movimiento, que **partió de un propósito funcional político**, constituye la excepción en el conjunto del arte moderno internacio-

nal arriba señalado. De ahí su enorme trascendencia histórica.

Naturalmente, los remanentes esteticistas de sus impulsores lo llevaron, durante el período inicial, a arquitecturas amorfas: a la Escuela Nacional Preparatoria, a la antigua capilla de la hacienda convertida hoy en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, al Palacio Nacional, a la Secretaría de Educación Pública, etc., etc.

O bien lo condujeron a arquitecturas recientes en las cuales no se había concebido como ejemplos los edificios de la Secretaría previamente, con sentido arquitectónico-pictórico, el complemento muralista. Pongamos de Salubridad y Asistencia y el de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Por último, **quienes** percibíamos ya la señalada aberración —muy explicable entonces— de nuestros primeros esfuerzos productivos, nos vimos obligados a hacer modificaciones, en cierto modo arbitrarias, en las arquitecturas de la época colonial en que tuvimos que operar. Tal es el caso de la obra que yo realizo en la ex aduana, edificio dedicado hoy a Tesorería del Gobierno del Distrito Federal. Hay en esta actitud, sin embargo, un anhelo vital: producir la pintura mural como la pintura de un espacio arquitectónico dado y no como la coordinación de simples paños autónomos, mediante amarres decorativos.

En esa virtud, es verdad que nuestro movimiento muralista tocó el aspecto funcional fundamental, que es el aspecto del cometido social, humano, de todo edificio; pero no llegó a tocar lo que hoy podemos denominar funcionalidad integral, esto es, el desiderátum de la plástica integral a que nos venimos refiriendo. Aún hoy, mientras nosotros complementamos edificios coloniales con nuestra pintura mural, al lado nuestro se construyen nuevos edificios en los que sus autores no han sospechado siquiera la necesidad de la coordinación plástica de nuestras respectivas realizaciones.

Para mí es incuestionable que por el hecho de haber escogido arquitecturas viejas, nuestra tecnología tuvo necesariamente que ser vieja también. Es claro que los procedimientos denominados fresco y encaústica, con sus correspondientes herra-

mientas, son los medios orgánicamente relativos a esas arquitecturas.

En toda manifestación artística, y de manera muy particular en las artes plásticas que son artes materiales, las superformas o estilos y, en último extremo, la estética que brota de ellos, son una consecuencia de la función integral y de su consecuencia técnica. Pues no se olvide que los materiales y herramientas de producción en las artes plásticas tienen valor genérico, valor determinante, tanto formal como estético.

Hasta aquí un hecho histórico y algunas consideraciones sobre ese hecho. Pero, ¿la trayectoria que sigue la sociedad nos permite suponer que la plástica volverá nuevamente a ser integral, esto es, arquitectura, pintura, escultura, policromía, etc., en un solo cuerpo?

En mi concepto han carecido de toda razón quienes durante lo que va del siglo XX han sostenido que las diversas manifestaciones de las artes plásticas al recobrar su autonomía se han "**liberado**" definitivamente. Si la plástica integral fue la más alta manifestación de la creación artística a través de los siglos, tal "liberación" no puede ser más que mutilación, más que simple reducción potencial del fenómeno estético en el campo de la plástica.

La separación de la escultura, la pintura, los vitrales, etc., de la arquitectura fue una consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad postrenacentista, a la sociedad liberal. La sociedad nueva, la que surge delante de nosotros, será cada vez más una sociedad colectivista, infinitamente más amplia, en ese sentido, que lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquellas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por minorías esclavistas.

El mundo de hoy, anticipo apenas inicial del de mañana, es ya un mundo multitudinario, para servicio, entre otras muchas cosas humanas, precisamente de la plástica integral.

No cabe, pues, la menor duda: en el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura-edificio-autónomo dejará de existir): inmensos estadios, teatros y cines (tanto en interiores como al aire

libre); inmensas escuelas, hospitales, casas de reposo, inmensos museos, monumentos a los héroes de la nueva vida social y a los héroes de la ciencia y del arte, etc. Y estas obras, que no se levantarán sólo en las grandes ciudades o en las proximidades de las grandes ciudades sino en toda la extensión territorial de todos los países, tendrán necesariamente, como en las mejores épocas del pasado, aunque en las condiciones sociales neodemocráticas y socialistas del futuro, un carácter plástico integral.

No es posible concebir esas construcciones, parte integrante de sumas arquitectónicas urbanas, sin el complemento de la pintura mural, fija o mecánicamente móvil, sin un nuevo tipo de vitrales, sin policromía total, sin elocuencia social total, ya que esa nueva plástica no podrá ser sólo confortable en el sentido material del término, sino también psicológica, pedagógica, política y, en último extremo, como floración de una estética superlativa.

Pero una plástica integral de tal naturaleza no podrá ser obra más que de una nueva tecnología, de su nueva y propia tecnología científica y mecánica (la del pasado fue casi empírica y artesana). La superación de la tecnología que ha sido ya adoptada para la edificación arquitectónica moderna, como para la edificación en general, pero que aún —hecho extraño— no ha sido todavía comprendida por la casi totalidad de los pintores, escultores, diseñadores, etc.

Una nueva tecnología que sumará al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química moderna que sean susceptibles de ser empleados en la pintura mural, en la escultura monumental, para la policromía de los edificios, etc., tales como el celuloide, el hule artificial, la baquelita, la vinilita, los diversos silicónes, las varias piroxilinas, las materias pictóricas luminosas, las diversas formas de iluminación artificial, los rebocos o aplanados de composición sensible a la pintura mediante corrientes eléctricas, como hoy existen papeles sensibles a la fotografía a colores... y decenas y decenas de nuevos materiales que nos depara la ciencia del mundo por venir.



Una nueva tecnología que sumará, igualmente, a los materiales modernos de construcción, de pictorialización y de escultura antes enumerados, las nuevas herramientas creadas por la mecánica moderna, tales como el aerógrafo, el lineógrafo, la pistola de aire, el pantógrafo de proporción mural, la cámara fotográfica para la captación del documento humano, la cámara cinematográfica para la captación del movimiento y del espacio, etc., el proyector eléctrico y todo aquel instrumental que facilite y enriquezca la obra plástica figurativa.

Una nueva tecnología material que lógicamente presupone una nueva tecnología formal, una tecnología relativa a las nuevas y consecuentes formas de composición y perspectiva, ya que las tradicionales por estáticas, por **mecánicas** en el sentido filosófico de inercia, no corresponderán ya a los espacios activos de una arquitectura en que la concepción de las formas geométricas ya no será inerte sino dinámica en un grado máximo. La concepción de que el rectángulo, el cuadrado, la circunferencia, etc., no son formas fijas sino transformables en todas las geometrías imaginables. Una composición y una perspectiva que se realizan considerando al espectador no como una estatua, o como un autómatas que gira sólo en su eje fijo, sino como un ser que se mueve en una topografía y en un tránsito correspondiente a esa topografía, de naturaleza infinita.

Una tecnología pictórica y escultórica, en suma, que se va a agregar a superficies arquitectónicas cóncavas, convexas, de combinación entre lo cóncavo y lo convexo, quebradas, de combinación entre las primeras y esta última, como rompimientos escénicos **en zonas pictóricas y escultóricas** previa y adecuadamente ubicadas dentro de las arquitecturas.

Una tecnología psicológico-política que no podrá, en mi concepto, manifestarse como agregado decorativo, sino como complemento social-político elocuente, esto es, en una estructuración formal neorrealista, pues de otra manera la funcionalidad de esa plástica integral sería incompleta. Hoy por hoy el agregado puramente decorativo ya existe dentro de la arquitectura moder-

na, y es indudable que su esencia plástica no puede ser más banal, por simplemente exquisita.

No me cabe la menor duda de que la tecnología del pasado en la pintura y en la escultura, como en la policromía, etc., lo mismo que la vieja tecnología que aún usa la mayor parte de mis colegas mexicanos, sería un hecho "herético", de contrachoque, en la carne plástica de una nueva arquitectura, en el conjunto de la nueva plástica integral que anhelamos. Imaginemos por un momento la escultura lívida, la escultura no policromada, el paño mural pictórico como simple ampliación del cuadro de caballete o del taller, los procedimientos denominados fresco y encáustica, la composición rígida dentro del paño mural autónomo, la iluminación tradicional de la obra escultórica y pictórica, etc., y se comprenderá que aquello no sería más que una forma más del equívoco. Inadecuadas han sido las formas pictóricas y escultóricas modernas en las arquitecturas viejas, pero más inadecuadas aún serían las formas o estilos escultóricos y pictóricos viejos en las arquitecturas nuevas.

Voces nuevas pues, las nuevas voces de una plástica integral que sólo pueden ser emitidas por gargantas nuevas.

Es decir, problemas fundamentales que una sociedad impulsora de las artes plásticas, en la cual convivieran, intelectualmente y trabajando en equipo, hombres de las más diversas disciplinas artísticas, tendrá que plantearse y resolver en un trabajo intenso, hecho simultáneamente de premisas teóricas y aplicaciones prácticas subsecuentes.

**1950.** (El 15 de agosto presenta el **Proyecto de coordinación de la pintura y la escultura con la arquitectura en la construcción de la Ciudad Universitaria de México.**)

En México, cuna del muralismo moderno internacional, y cuando el movimiento impulsor de ese muralismo ya tiene 28 años de vida, no se puede concebir ni llevar a buen término la construcción de una Ciudad

Universitaria con conceptos ajenos a una auténtica integración de la plástica; esto es, con conceptos ajenos a una plástica que sea simultáneamente, y de manera indivisible, arquitectura, pintura, escultura, policromía, etc. Más aún, la construcción de tal Ciudad Universitaria constituye la primera oportunidad real para que la pintura mexicana moderna (y con ésta la escultura), considerada como movimiento y embrión de escuela, realice históricamente su primera gran obra integral. Hasta ahora sólo ha habido, en términos generales, posibilidades a medias: pinturas y esculturas modernas en edificios viejos, o pinturas y esculturas agregadas **a posteriori** en edificios nuevos. En consecuencia, no puede concebirse la construcción de una Ciudad Universitaria en México sin incluir en su equipo constructor de arquitectos a pintores y escultores, toda vez que se trata de un problema de plástica unitaria, necesariamente. Un problema que, desde el punto de vista de la relación entre la pintura y la escultura, sólo tiene en el mundo contemporáneo un antecedente: el antecedente mexicano a que me vengo refiriendo. Es decir, por razones de experiencia, esa integración puede producirse en México, hoy por hoy, mejor que en ninguna otra parte. Por lo tanto, el actual equipo de arquitectos, con asesores de otros campos de la ciencia, debe completarse, en el menor tiempo posible, con una comisión específica de pintores y escultores. Los cometidos primordiales de dicha comisión serían:

a) Determinar, en discusión de equipo con los arquitectos, la zona o las zonas propiamente pictóricas y escultóricas que deberá contener la Ciudad Universitaria.

b) Determinar, también en discusión con los arquitectos, la policromía general y particular del conjunto de la susodicha Ciudad Universitaria.

c) Intervenir, desde el ángulo de su especialidad plástica, en la ejecución de los planos aún no realizados o que estén aún en realización, lo mismo que en la modificación —si es que esto es necesario— de aquellos que ya estén terminados e incluso aprobados.

1951. (Le envía al arquitecto Carlos Lazo, gerente general del patronato encargado de la construcción de la Ciudad Universitaria de México, una carta en la que emite su opinión sobre "la inclusión de la pintura y la escultura en el conjunto de la construcción", y en la que entre otras cosas le dice:)

La construcción de la Ciudad Universitaria marca la primera oportunidad histórica importante para que la pintura mexicana —y con ella la escultura— alcance su segunda etapa. A la falta de esa oportunidad se debe, en gran parte, al **impasse** técnico en que hoy se debate. ¿Comprendieron esto, con la oportunidad debida, los arquitectos e ingenieros que planearon la Ciudad Universitaria? En todo caso puede observarse que la construcción de dicha Ciudad Universitaria ya lleva mucho adelantado sin que se sepa cuál deberá ser la solución concreta de tan trascendental problema. Es evidente que aún no intervienen, en forma oficial y orgánica, los especialistas en la materia.

Es urgente, pues, la rápida adopción de un criterio sobre el particular, pues de otra manera se corre el gravísimo peligro de que la integración plástica, en el caso concreto de la Ciudad Universitaria, se produzca (mal menor) a la manera de Le Corbusier-Miró o de Le Corbusier-Leger, esto es, de manera por completo contraria a lo esencial del muralismo mexicano y sin beneficio alguno para la arquitectura en nuestro país; o bien (mal mayor), a la manera de los bancos y cines de reciente construcción en México, donde la arquitectura, la pintura, la escultura, la iluminación, etc., han sidó concebidas simultáneamente, pero en una forma de integración que por su naturaleza estético-comercial sólo puede servir como ejemplo presente de lo que no hay que hacer por ningún motivo. El otro peligro, quizá el peor, por ser fruto de la inercia, sería el que la Ciudad Universitaria en México, país de poderoso movimiento en las artes plásticas figurativas y de gran impulso en la arquitectura, se quedara sin el aporte referido.

¿Cuál es, entonces, mi opinión —que es la opinión de la inmensa mayoría de los

pintores y escultores mexicanos o radicados en México— sobre la solución teórica y práctica de este problema?

1. Una comisión compuesta por los pintores muralistas mexicanos, aquellos de mayor experiencia, y por los pintores jóvenes que hayan realizado esa práctica muralista, con el agregado de algunos escultores debe ser incorporada inmediatamente al cuerpo de arquitectos e ingenieros que construye la Ciudad Universitaria.

2. Esta comisión, en estrecha colaboración con los arquitectos que se designen para el caso, deberá resolver, en un plazo penitente, los problemas esenciales siguientes:

a) La policromía exterior e interior de la Ciudad Universitaria.

b) La localización de las zonas pictorizables, esto es, el señalamiento de los edificios y los sitios propiamente dichos donde deberá ejecutarse la pintura mural y la escultura (en el interior o en el exterior).

c) La temática correspondiente a la función de la Ciudad Universitaria en su conjunto, lo mismo que la correspondiente a cada uno de sus edificios o secciones.

3. Dada la novedad del problema —novedad para México y para el mundo entero— no existe, en mi concepto, ningún peligro de que las diferentes concepciones plásticas y los diferentes gustos, tanto de arquitectos como de pintores y escultores, puedan hacer imposible su acuerdo. En realidad, dentro de un plan conjunto, dentro de una cierta uniformidad de estilo, arquitectos, pintores y escultores podrán constituir equipos particulares, de acuerdo con sus especiales apreciaciones constructivas y estéticas.

4. Arquitectos, pintores y escultores, etc., ya integrados en un solo cuerpo de dirección, deberán proceder inmediatamente a revisar, desde el ángulo de la integración plástica, las obras ya en proceso y los planos aun en etapa de concepción o desarrollo.

1954. (El 2 de julio de 1954 sustenta en la Sala **Manuel M. Ponce** del Palacio de Bellas Artes la conferencia **Hacia el realismo en las artes plásticas**).

Mi conferencia de esta noche se desarrollará sobre el terreno de 19 afirmaciones escritas. De esta manera creo contribuir, en forma metódica, al carácter de mesa redonda que el arquitecto Alberto T. Arai le está dando a nuestras intervenciones en esta tribuna del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1. Un método directo, de alcance popular, está substituyendo felizmente a las maneras académicas, evidentemente retóricas, de limitación elitista que se venían usando en las discusiones sobre arquitectura en general y sobre la integración plástica en particular. No estaría por demás reconocer que esto se le debe, en gran parte, a lo que algunos arquitectos llamaron "la dialéctica tosca de los pintores que han venido asaltando la tribuna distinguida de la Casa del Arquitectos".

"El hombre común a quien se trata de servir —conforme a las palabras textuales del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, pronunciadas en la conferencia que leyó en esta misma tribuna— tiene derecho a dar su opinión sobre la arquitectura".

2. Por realismo, dándole a esta expresión todo el significado convencional que la costumbre ha creado, debemos entender: lógica, sentido común, apego a hechos comprobados y, tratándose de las artes plásticas, descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico período histórico de la humanidad, de los determinantes físicos (geográficos, climáticos, etc.), y también, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo, toda vez que se trata de artes plásticas figurativas. En suma, en lo referente a las artes plásticas, debemos entender por realismo la supresión de todo impulso apriorístico, de toda invención arbitraria.

3. Por plástica integral —lo que los pintores mexicanos llamamos desde el año

1922 **plástica unitaria**— debemos entender el fenómeno de la creación simultánea de arquitectura, escultura, pintura, iluminación, etc. Un fenómeno compuesto pero indivisible al que los antiguos llamaron simplemente **arquitectura**, pues para ellos toda arquitectura no podía ser más que integral, ya que siendo obra estatal o gubernamental no podía ser más que un efecto político-religioso; pero siempre ideológico. Fue su arquitectura, su integración plástica, una manifestación teocrática, dirigida por una aristocracia esclavista. El arte oficial de su tiempo. La arquitectura no estatal —y con ello su desintegración, la separación de la pintura y la escultura de la arquitectura— se produjo posteriormente en lo que podemos llamar el mundo liberal o mundo moderno.

4. Fue grande la arquitectura mexicana cuando su esencia plástica fue realista, conforme a los determinantes políticos, físicos y técnicos ya mencionados. Me refiero a la arquitectura prehispánica y, aunque en menor grado, a la arquitectura del período colonial. En todo caso ambas son un ejemplo extraordinario de plástica integral; ejemplo magnífico de realismo político —político-religioso, desde luego— en la plástica integral.

5. La arquitectura del México independiente hasta el régimen porfiriano fue una arquitectura **no realista** y, por lo tanto, ajena a todo sentido verdadero de integración plástica. Fue una arquitectura refleja, un impulso elitista, no obstante la aparición de talentos individuales como es el caso de Francisco Tres Guerras. Una arquitectura sin aporte nacional al concierto de la creación universal e inclusive sin beligerancia alguna en ese orden. Puede decirse que fue una **arquitectura desclasada**, en el sentido de no haber sido creada como expresión social histórica de una clase determinada, a diferencia de sus antecesoras, la prehispánica y la colonial. Esto se debió, indudablemente, a la inestabilidad política del México de su tiempo.

6. Peor aún que la arquitectura de la época de Francisco Eduardo Tres Guerras fue

la correspondiente al período gubernamental del general Porfirio Díaz. Una arquitectura que puede servir de ejemplo del peor antirrealismo en este orden de la creación humana y, por lo tanto, de ninguna o de una fatal integración plástica. En esencia, fue la expresión cultural equivalente de una oligarquía entregada al imperialismo. Obra de una burguesía embrionaria que no llegó a cuajar como burguesía nacional poderosa y, por lo tanto, económicamente independiente, dentro de la relatividad que corresponde al sistema capitalista.

7. La arquitectura del "período revolucionario", aquella que se edifica de 1910 a las postrimerías del gobierno del general Lázaro Cárdenas, continúa siendo tan **antirrealista** como sus predecesoras inmediatas, aunque se acerca a lo integral y nacional por el camino de lo decorativo, mediante el remedo del estilo llamado colonial-mexicano de California, Estados Unidos. Constituye así tal arquitectura la expresión históricamente correspondiente de la clase nuevo-rica o nueva burguesía, formada al calor del peculado y, después, rada vez más sumisa al imperialismo que la impulsa económicamente. Tiene esa arquitectura la misma personalidad social de la clase que le da vida.

8. Por otra parte, nuestro movimiento muralista mexicano contemporáneo, iniciado el año de 1922, pero con antecedentes teóricos primarios desde 1906 y 1911, fue el más importante impulso hacia la integración plástica y, por ahí, hacia el realismo en el mundo entero de nuestro tiempo, no obstante el **carácter todavía instintivo infantil en que se realizó**.

**Volver a la arquitectura**, aunque sea por razones puramente románticas, es encaminarse hacia la integración plástica, es iniciar la marcha hacia un esfuerzo consciente, premeditado, superior, de integración y, así, es iniciar la marcha hacia un realismo completo. Sin duda alguna el muralismo mexicano es la expresión del sector popular sinceramente antimperialismo de la revolución antifeudal de nuestro país que identificamos como Revolución Mexicana.

9. La arquitectura llamada moderna, aquella que toma sus principios doctrinales de la "arquitectura europea y de la yanqui moderna de vanguardia", afirmada en nuestro país a partir de la segunda década del siglo, y que se manifiesta entre nosotros con más de 20 años de retraso frente al muralismo nuestro, tiene indudablemente una magnitud en extremo sintomática de la potencialidad del México de hoy que anhela, sin duda, crear su propia arquitectura nacional. Este impulso vigoroso se ha manifestado ya, principalmente, en las grandes obras privadas del centro de la capital y en la Ciudad Universitaria; pero sería necio de toda necesidad afirmar que estas construcciones constituyen ya una manifestación de autonomía nacional creadora con aportes válidos y trascendentes en el conjunto de la creación arquitectónica internacional. Son aún, a pesar del talento y de la audacia de sus autores —sin duda alguna los mejores arquitectos de México independiente—, obras de transcripción estilista y, por lo tanto, antirrealista en esencia. No son todavía estas obras arquitectónicas fruto de un apego artístico a las realidades sociales, geográficas y técnicas (formales en consecuencia) de nuestro país. Con un impacto mayor, no dejan sin embargo de ser una réplica de la arquitectura híbrida, cosmopolita que se produce hoy de la manera más monótona imaginable en todos los pasajes de la tierra. Por antirrealista es escenográfica y su mayor similitud la tiene con la arquitectura comercial de los Estados Unidos, esto es: con la peor fuente cultural de toda la redondez de la tierra. El fruto natural del árbol capitalista en el campo de la arquitectura, con su correspondiente integración plástica.

10. La corriente nacionalista de tal arquitectura moderna en nuestro país, y a la cual deberíamos llamar indigenista, tiene en su favor, frente a la tendencia cosmopolita antes señalada, el anhelo teórico —más valdría decir verbal— de constituir una **arquitectura realista mexicana**. Una tendencia que se pierde en soluciones epidérmicas, superficiales, puramente decorativas, dejando casi intactas o totalmente intactas, las estructuras cosmopolitas que le

serven de cuerpo. Pretendeh así sus autores que la nacionalización de un extranjero se produzca simplemente por el uso de un disfraz nacional, un disfraz, por otra parte, de característica naturaleza turística.

Tal arquitectura es obra de concepciones ideológicas antirrealistas y, por lo tanto, contrarias a una integración plástica trascendente. Son obras de aficionados de la revolución, obras carentes de un verdadero sentido político realista revolucionario. No son obras de militantes de la revolución. Su integración plástica —vale decir, su realismo plástico— es sólo superior en potencialidad de talento personal a la lamentable integración plástica de los arquitectos y escultores que construyeron el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma o a la de los que construyeron el monumento piramidal a la Raza en la colonia llamada De la Raza. Esto es, una rama del formalismo en la arquitectura y en la integración plástica, una rama del antirrealismo.

11. Sin embargo, y no obstante la hibridez y falta de originalidad nacional de los cosmopolitas y el falso nacionalismo de los indigenistas folklóricos, en México se está produciendo en este momento el esfuerzo más trascendente del mundo entero en la vía de una nueva integración plástica, de una integración plástica contemporánea. Y los errores naturales, por antirrealismo, que esta acción trae aparejada no hacen, en efecto, más que darnos un largo trecho de ventaja sobre los demás países, inclusive ante aquellos que se consideran como los más adelantados de Europa. Véase el panorama internacional en lo que a esa actividad respecta y se comprenderá la exactitud de la afirmación.

12. Uno de los obstáculos principales en nuestra obra mexicana actual de integración plástica lo constituye el desajuste existente entre nuestro movimiento pictórico y el estado actual, hablando en términos generales, de la arquitectura en nuestro país. Este desajuste es tanto de orden ideológico como de orden técnico. Nuestros propósitos pictóricos realistas categóricos, independientemente de nuestras indiferencias de detalle, así como nuestras primeras realizaciones

prácticas en tal orden, se estrellan necesariamente con el antirrealismo ya señalado de las arquitecturas que le sirven de base

orgónica. Es inconcluso que las obras de Carlos Mérida, por ejemplo, serían las adecuadas para recubrir los muros interiores y exteriores de esas arquitecturas, tanto por lo que espeta a su hibridez formal como por lo que concierne a su reaccionarismo político. Las obras de los pintores realistas se contraponen a esas edificaciones, por ambos motivos.

13. Ese desajuste, de evidente gravedad para una integración plástica, no niega sin embargo la posibilidad de realizar obras pictóricas anexas importantes, o más o menos coordinadas con una arquitectura dada. Toda la pintura mural mexicana ejecutada en edificios coloniales o del período de la oligarquía callista, ajenas éstas por completo a la forma y al estilo de nuestra pintura, así lo demuestran, como lo demuestran multitud de obras del pre Renacimiento italiano ejecutadas en muros de templos romanos, en otros casos en templos románicos, y las pinturas de etapas renacentistas ejecutadas en muros de templos bizantinos o góticos.

El gran propósito es hacer pinturas o esculturas realistas en arquitecturas realistas, dentro del fenómeno de integración plástica, pero si esto a veces es imposible, háganse cuando menos —decimos nosotros— pinturas realistas sin abandonar, naturalmente, la lucha por un realismo plástico integral.

14. Y cuando yo digo pintura realista como parte integrante del cuerpo de una arquitectura realista, en acto de integración plástica, no me estoy refiriendo al **naturalismo**, ni tampoco al descriptivo primitivista, porque este tipo formal de arte es también antirrealista, aunque en determinado momento pueda ser ineludible y por eso está en condiciones de cumplir un cometido ideológico que no pueda ni deba posponerse.

De todas maneras, a una arquitectura realista, dentro de una integración plástica realista, le corresponde una temática y un estilo propios, correspondientes, que no son

los estilos primitivistas que se están usando hoy, por ejemplo, en el mosaiquismo al estilo precristiano y bizantino.

15. Ahora bien, una integración plástica realista, esto es, la simultaneidad de una arquitectura realista con una pintura realista, etc., no podrá producirse amplia y vigorosamente más que en un régimen político realista. Esto es, bajo un régimen político que se subordine a las necesidades de la nacionalidad y del pueblo, de la misma manera que la plástica integral usa los dictados de la historia, de la geografía y de la técnica. Un régimen de capitulación frente al imperialismo no puede realizar la arquitectura realista, la integración plástica realista que tendría que ser, forzosamente, una arquitectura y una integración plástica de orientación y servicio populares categóricos. Un arte público en toda la extensión de los términos.

16. Los regímenes antipopulares hacen ineludiblemente una plástica pública espectacular, artístico-demagógica, nada práctica y, en suma, dispendiosa. El régimen del presidente Miguel Alemán condujo el importante impulso de los arquitectos mexicanos de hoy y, en parte, de los pintores hacia una arquitectura oligárquica de tipo comercial yanqui. La acentuación del alemanismo como tendencia política llevaría esa desviación hacia la pérdida de las bases de nuestra cultura nacional, a un extremo que no podemos imaginar, a un neoporfirismo que yo he señalado en conferencias anteriores.

17. La realidad política, como se ve, tiene mucho que ver con el realismo en la integración plástica. En consecuencia, la arquitectura, y me refiero a la integración plástica importante, a la que marca mojonos, fue siempre obra del Estado y en el futuro no podrá ser más que obra del nuevo Estado. La obra privada arquitectónica y de integración plástica nos ha dado ya y nos sigue dando su muestra en el panorama general del mundo capitalista; una arquitectura y una integración plástica de especulación mercantil, en la que el inte-

rés monetario de sus explotadores se sobrepone a las más elementales necesidades de las masas.

Si nuestro país abandona su tradicional cometido de abanderado de la América Latina en su lucha contra el imperialismo yanqui en particular, por ser el enemigo más inmediato de nuestro desarrollo económico y cultural, nuestra integración plástica no pasará de ser una pobre ficción, un simple alarde formalista de profesionales sin conciencia humana. Nuestras ciudades seguirán transformándose en pequeños Dallas, Texas, o en pequeños Houstons. Las raíces culturales de nuestra patria, descubiertas inicialmente por la Revolución Mexicana y el movimiento obrero internacional a través de nuestro movimiento muralista, serán sepultadas nuevamente.

18. Ningún hombre con mediana conciencia política de su propia nacionalidad se atrevería a negar que la agresión política lanzada por el Departamento de Estado yanqui contra la soberanía de Guatemala no detendrá su proceso cultural, como ineludiblemente lo hubiera detenido en México la victoria militar del usurpador, el general Victoriano Huerta. Para Guatemala, como para México, como para cualquier país oprimido del mundo, es absolutamente necesaria la victoria política del pueblo para abrir los cauces de su propia creación artística nacional.

19. En cambio un régimen mexicano popular impulsaría ineludiblemente, como consecuencia de su propia naturaleza política, una integración plástica sujeta a las realidades sociales, a las realidades geográficas, a las realidades técnicas —siempre en actitud de superación— de México. Un gobierno así impulsaría un arte de México para México, realista en el más amplio de los conceptos y, como tal, un arte de valor positivamente universal, ¿Qué intelectual consciente, defensor de sus propios derechos como creador, puede tomar una actitud neutral en esta batalla político-estética ineludible?

1953. (De la conferencia **Porfirismo y neoporfirismo en la arquitectura — La arquitectura a la zaga de la mala pintura**”, sustentada en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos el 9 de octubre de 1953).

Se anuncia la construcción de la Ciudad Universitaria, un hecho de gran trascendencia. “Arquitectos, ingenieros, maestros de obra mexicanos, con materiales mexicanos —se nos dice— van a realizar una obra urbanística de gran trascendencia arquitectónica”. La oportunidad es magnífica para todos los plásticos. Los pintores que durante 30 años hemos estado hablando y escribiendo sobre la plástica unitaria y que habíamos participado en las discusiones de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas —hecho de enorme importancia porque ahí nos juntamos por primera vez arquitectos, pintores y escultores— cuando se inicia el trabajo de la Ciudad Universitaria, pedimos a la gerencia que se incluya a los muralistas en el equipo general de arquitectos e ingenieros que iban a realizar el trabajo. Pero no lo conseguimos. Pudimos haber dado ideas, las ideas que habíamos madurado por nuestra mayor educación política y la mayor envergadura de nuestra obra artística y la experiencia que nos había dado nuestra participación en un movimiento de beligerancia mundial, no por el valor intrínseco de nuestras obras sino por la justa trayectoria de nuestro movimiento.

Por entonces los arquitectos estaban despojándose ya en parte de sus conceptos lecorbusistas. Empezaban a pensar que la arquitectura no era una máquina, aunque después acabaron por creer que si no era una máquina sí era una escultura o un cuadro, cosa igualmente falsa. Pero, en fin, ya aceptaban que hubiera pintura dentro de la Ciudad Universitaria, pero no nos permitían, sin embargo, participar en la planificación de tal obra. En una carta al arquitecto Carlos Lazo, director general del proyecto, le reclamamos la inclusión de los muralistas dentro del equipo de constructores. No se nos hizo caso y los contratos con los pintores se efectuaron individualmente; por eso, en cierto modo, nosotros podemos

con algún derecho lavarnos las manos, en parte, frente a lo que acontezca. Sin duda alguna no tenemos una responsabilidad total. De ninguna manera quiero que mis palabras se tomen como un intento de menospreciar el esfuerzo que constituye la Ciudad Universitaria. ¡Nada de eso! Se trata de un esfuerzo encomiable, quizá el esfuerzo arquitectónico más importante que se ha realizado en nuestro país y uno de los de mayor escala física en cualquier parte del mundo. Todo nuestro respeto para ese esfuerzo del cual, a pesar de todo, somos parte integrante. Pero si hemos entrado en un período de crítica y autocrítica, conviene que hagamos el análisis de la Ciudad Universitaria no sólo como manifestación de conjunto sino de muchas otras obras importantes que se están construyendo paralelamente en nuestro país. En la Ciudad Universitaria se manifiesta de manera clarísima la influencia del formalismo europeo. Hay una enorme cantidad de orejas, de cartílagos inútiles que no tienen razón de ser y que le han costado millones a la nación. Es consecuencia del plasticismo pictórico en la arquitectura. Hay en la Ciudad Universitaria una enorme cantidad de niveles inútiles que se han hecho por razones "artísticas", por razones de "belleza". Son niveles "escenográficos" carentes de sentido funcional arquitectónico. En la Ciudad Universitaria se ha puesto en evidencia un pensamiento de lo más negativo que predomina actualmente en el ambiente intelectual de nuestro país. Me refiero a ese amor incontenible por lo vetusto —lo más paradójico y extraño en el arte moderno—, por lo viejo, por lo rudimentario, por lo rústico. Una corriente que domina por igual a las diversas posiciones dentro de las artes plásticas en el momento presente. Ese amor por lo viejo disfrazado de revolucionario que nos viene, en parte, de Frank Lloyd Wright. Siguiendo a ese arquitecto metemos dentro de las casas las cercas de piedra que encierran a los cerdos en el campo, porque la piedra de esas cercas es "bella". Combinamos una enorme cantidad de materiales inútiles en acto reflejo —según mi concepto— del cubismo. Los cubistas lo hacían con arena, pedacería de hierro, recortes de periódico, hojas de lija, y

los arquitectos de México, siguiendo al abstraccionismo y al cubismo pictóricos lo están haciendo con materiales caros. Esta preocupación por los diversos materiales escogidos en acto de pura sensualidad plástica, sin relación alguna con ningún propósito expresivo o estructural, es un defecto de la pintura pseudo moderna que se ha incrustado en la arquitectura contemporánea en todas partes y también en México; ¿Cómo son esos pegotes, esos cartílagos, esas orejas de la Ciudad Universitaria? Son de concreto, pero recubiertas con piedra. ¿Qué diferencia hay entre ese hecho arquitectónico y el de las columnas huecas de la arquitectura californiana? Es exactamente el mismo. ¿Es que nosotros, viviendo en un país que tuvo en tiempos prehispánicos una gran arquitectura, podemos olvidar que los muros o murallas de piedra, construidos en verdad con piedra, estaban invariablemente pintados? Esto acontecía entonces no sólo porque la forma sin color no es forma —algo que entendían perfectamente los clásicos— sino porque el revestimiento de pintura impermeabiliza la piedra. Y esto lo deberían saber perfectamente bien tanto ingenieros como arquitectos. ¿Por qué toda la arquitectura colonial mexicana construida con piedra, con piedra frecuentemente tallada a la perfección, estaba sin embargo pintada? Entre otras cosas por una razón de lógica material. El aplanado, los revoques, los revestimientos son impermeabilizantes de los muros. En donde el aplanado ha sido arrancado veremos cómo la piedra se ha carcomido, se ha destruido. "Pero, ¡qué bellos son los muros descascarados, sobados por el tiempo!", nos argumentarán. Claro, bien está que el tiempo los haya sobado y así embellecido (?), pero ese tipo de pátinas no resulta cuando es la consecuencia de un artificio. En nada juega tanto la verdad como en la plástica. Esperemos a que nuestras construcciones modernas se envejezcan, pero eso ya no será para el placer de los contemporáneos.

Y en la jardinería, ¿qué es lo que se hace? En mi concepto, en esto se adopta una posición igualmente absurda al considerar que la jardinería selvática hecha ex profeso es la buena jardinería. Un mechoncito de árboles por aquí, otro mechoncito de árbo-



les por allá... Es ésta, indudablemente una manifestación estética débil y doblemente grave cuando se produce en una obra arquitectónica concebida con espíritu de monumentalidad. Grandes explanadas que después se destruyen con grupitos de árboles, arreglados con pueril "naturalismo", con oasis prefabricados con colorines mexicanos. ¿De qué se trata? Se trata —según dicen— de mexicanizar nuestra arquitectura. ¡Pero caramba!, ¿es que han visto nuestros plásticos esas explanadas maravillosas de Chichén Itzá, de Uxmal, limpias, absolutas, claras, abiertas, de concepción arquitectónica sorprendentemente monumental? Lo que acontece es una manera torpe de llevar la arquitectura privada, la de la pequeña casita, a la gran arquitectura de planificación urbanística. Esa preocupación estética por lo vetusto, por lo viejo, por lo "natural" es mortal; ese navegar en lo estilizado mata a la plástica mundial de nuestro tiempo.

Hay en la Ciudad Universitaria dos corrientes visibles; la de los lecorbusianos que rutinariamente repiten las formas arquitectónicas predominantes en el mundo entero, los estilos cosmopolitas, y la de los que quieren mexicanizar la arquitectura recubriendo esas mismas estructuras cosmopolitas con vestiditos y camisas mexicanas, con huipiles, como una típica turista norteamericana que pasó por Cuernavaca.

Se trata de hacer frontones. Se le encargan a un arquitecto posiblemente de gran talento, ¿y qué hace? Imita exclusivamente en el exterior un pedazo, una parte de una arquitectura litúrgica prehispánica. ¿De qué se trata? ¿Es una ruina de pirámide? Porque obviamente no es una pirámide. Las pirámides estaban decoradas y pintadas. ¿Es solamente el muro de una pirámide que ha perdido totalmente el revoque, el color y el bajorrelieve? ¡No, señor! Se da la vuelta y es —¡asómbrense ustedes!— un frontón moderno. Es que estamos "mexicanizando" la arquitectura, nos dicen. Nada más ilógico que ese procedimiento. Las pirámides eran construcciones de función litúrgica; eran plataformas para actos religiosos, puesto que la liturgia de los habitantes del México prehispánico era exterior, hacia afuera. ¿Cómo podemos usar esas

pirámides truncadas con su escalonamiento como elementos de forma para producir una arquitectura hueca? Situado ante los frontones todavía le queda al visitante la esperanza de que aquella muralla inclinada, aquel talud de piedra desnuda ha de ser, en efecto, un muro sólido de piedra. Nada de eso. La piedra ha servido sólo para el revestimiento. Se nos dirá que "cansados de la frialdad arquitectónica del llamado funcionalismo estamos volviendo a la arquitectura artística". Esto equivale a decir: plasticismo o formalismo indigenista, sobre la base de que para embellecer la arquitectura hay que hacer algo semejante a un cuadro o a una escultura. En arquitectura, sólo la auténtica funcionalidad conduce a la auténtica belleza. Estoy de acuerdo en que la arquitectura no debe ser nada más que "una máquina para habitar"; pero tampoco ha de convertirse en cuadro o en escultura. La arquitectura es una expresión de realismo integral en la que lo funcional constituye la plataforma de lo bello. Lo que no es lógico no puede ser bello, y lo que no es bello tampoco es totalmente práctico. Es necesario terminar con la subdivisión de una realidad que es inmutable. ¿Qué conseguiremos con esta mexicanización a través del estilo? ¿Qué es lo que perdura del período neozteca y neocolonial de la arquitectura mexicana del pasado? No queda nada; nada hay en ella que podamos defender en este momento de revisión histórica. Lo justificaremos históricamente, diremos que fue una consecuencia natural de un período, pero no podemos defenderlo, no podemos admirarlo, y lo mismo va a pasar con el indigenismo que hoy perturba a nuestra arquitectura. Otra cosa es que nosotros tomemos de nuestra gran tradición prehispánica su impulso monumental, su lógica funcional, su realismo constructivo; pero la manera de aprender de Chichén Itzá no es robándole estilos a Chichén Itzá; como la manera de aprender de Teotihuacán no es arrancándole a Teotihuacán partículas decorativas para fabricar un mexicanismo de opereta. Si los arquitectos sostienen que el concreto, el hierro, el cristal, los plásticos y las nuevas concepciones constructivas que de esos nuevos materiales se desprenden estable-

cen formas de tipo universal, yo debo decir que tienen razón. Hay principios y experiencias universales que no pueden eludirse. Lo malo es querer hacer arquitectura entrando por la puerta falsa de lo estilizado **a priori**. El estilo es lo último, es la última consecuencia del fenómeno plástico y no el principio. El estilo lo determinan muchos factores y, por lo tanto, no se puede anticipar. La anticipación, o la tendencia general a su anticipación establece la rutina, la academia, la decadencia. El estilismo marca matemáticamente el principio del fin de una época en arte. El estilismo **a priori** es propio de virtuosos, de aquellos que convierten a la creación en simple artesanía. Cuando el hombre necesita ineludiblemente un material nuevo para una nueva solución lo busca, lo descubre, lo inventa, lo crea. Es así como se manifiesta la fuerza creadora del hombre y no mediante la aceptación conformista de las limitaciones. Cuando el hombre quiso correr más rápidamente que el caballo, inventó el automóvil y cuando quiso volar inventó el avión. En el arte las cosas no son diferentes, digan lo que digan los partidarios del pasado insuperable. Por no comprender la importancia de los materiales estamos cometiendo hoy los mismos errores que se cometieron antes, durante y después del porfirismo, en los primeros tiempos de la Revolución: esa tremenda equivocación de creer que se nacionaliza la plástica, que se mexicaniza poniéndole simplemente una epidermis correspondiente a las culturas ancestrales y tradicionales de México, y esto es un error gravísimo.

Pero hay algo que debe quedar muy claro: entre la tendencia Rivera-O'Gorman-Chávez Morado y la mía existen profundas diferencias en cuanto se refiere a la forma plástica del realismo; nuestras orientaciones técnicas en la marcha hacia el realismo son diferentes; pero de ninguna manera tenemos diferencias fundamentales de carácter político; ambas corrientes, la que ellos representan y la que yo represento, luchan por un realismo de categoría naturalista social. Esto no quiere decir que nuestras diferencias técnicas no deban ser discutidas, con el mayor apasionamiento inclusive. Sería un grave error no proceder así.

**1956.** (Del artículo **Mi experiencia en el muralismo exterior**, Diorama de la Cultura, Excélsior, México, D. F., 25 de marzo de 1956).

La técnica es la de esculto-pintura con recubrimiento de mosaico y su tema general: "El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo; por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal". Se trataba, sin la menor duda, de una nueva experiencia y, mejor aún, de una nueva experimentación para la cual nuestra primera práctica en el muralismo, la que realizamos en el interior de los edificios, podría sernos sólo parcialmente útil.

Al muralismo en el exterior le corresponden frecuentemente superficies cóncavas o convexas, su ampliación de arriba a abajo y, en muchos casos, su inclinación en igual sentido. Superficies que favorecen el uso de escorzos, por lo tanto del espacio, y sin lo cual existe el peligro de caer en formas y estilos primitivistas, evidentemente contrarios a la objetividad plástica realista-social moderna que nos corresponde. De haber tenido participación en la concepción general de la obra arquitectónica de la Rectoría, como miembro del equipo de arquitectos e ingenieros constructores, habría presentado las señaladas sugerencias.

En el muralismo exterior no cabe la plástica propiamente pictórica, es decir, la conservación de la superficie plana del muro sino un relieve escultórico. Hacia afuera las formas objetivamente planas carecen de beligerancia frente a las tridimensionales que las circundan: casas, árboles, vehículos, etc. Así lo entendieron los artistas de todos los grandes períodos de la historia. Consideraciones éstas que me condujeron a la aplicación de una técnica que denominamos esculto-pintura. Mis fallas en ese orden son, naturalmente, consecuencia de la novedad técnica del esfuerzo. No se es pintor-escultor o escultor-pintor de la noche a la mañana. Se trata de un nuevo profesional de las artes plásticas y esta particular artesanía tiene y tendrá durante largo tiempo sus tropiezos. Tampoco cabe en el muralismo exterior el agregado escultórico lívido. Las formas sin color integral, sin policromía completa son, aunque parezca

paradójico, infórmes. La experiencia de todos los importantes períodos del desarrollo del arte así nos lo demuestran también. Pero en nuestro caso, dado el atraso técnico de los artistas contemporáneos que siguen usando materiales y útiles milenarios precisamente en un mundo de enorme desarrollo científico y técnico-industrial, dicha solución apareció en muchos aspectos irrealizable. A falta de materiales modernos tuvimos que aplicar, ineludiblemente, medios ancestrales por demás inconvenientes en obras actuales de intención realista-social moderna. Los materiales plásticos, vengo sosteniendo desde hace mucho tiempo, determinan la forma. A materiales primitivos corresponden fatalmente soluciones primitivas en lo esencial. Mi mural de la Rectoría, a pesar de los esfuerzos que realicé para su modernización, adolece sin duda alguna de ese defecto. La policromía con procedimientos electrolíticos o de base sintética perfeccionados vendrá en el próximo futuro a resolver ese problema. Para el objeto, los partícipes de nuestro movimiento muralista hemos conseguido ya la creación por el gobierno de dos institutos de investigación.

Al muralismo en el exterior le corresponde un nuevo tipo de espectador, un espectador activo, frecuentemente motorizado y, en consecuencia, principios particulares de composición. Su radio visual es infinitamente mayor y más complicado que el del interior. Exige su ordenamiento un método de poli o multiangularidad, ya que quien lo ve está impelido a captar la obra desde los puntos angulares más extremos. Tal es el principio que determinó mi esfuerzo. Y creo que en parte lo he realizado.

En este género de mural, compuesto en la forma antes indicada, los relieves escultóricos no pueden ser concebidos de manera estática, como lo han sido todos los del pasado. Carecería entonces de objeto la indicada composición propia del espectador activo a que me he referido, más aún, cuando sabemos que desempeñan en este caso el papel de afirmadores tridimensionales de un nuevo fenómeno plástico: la **esculto-pintura**. Sus formas escultóricas tienen que sufrir estiramientos y encogimientos "pictóricos", si cabe el término. Y en

este intento, aún incompleto, creo que radica el aspecto más novedoso de mi esfuerzo. El desarrollo práctico del muralismo exterior requiere la construcción de los relieves escultóricos con un material metálico inoxidable. El aluminio estático del cual se empieza a hablar en los países de amplio desarrollo industrial, con secciones soldadas y no remachadas, ocupará, en mi concepto, el lugar del cemento armado que yo he debido emplear en la Rectoría. Todo concreto, como es sabido, presenta a la larga el problema inevitable de la oxidación de la estructura de hierro, con las consiguientes cuarteaduras, particularmente graves en formas artísticas de contextura precisa. El incompleto desarrollo industrial de nuestro país y problemas inherentes de carácter económico me impidieron atacar una solución semejante. A ese obstáculo le corresponde en parte la imperfección de sus relieves fundamentales.

Para la pintura hacia afuera no aconsejaría yo definitivamente la aplicación del mosaico, de cualquier mosaico, inclusive el que de manera especial yo usé en la Rectoría, debido a las limitaciones "pictóricas" propias de su arcaísmo. Se trata, en efecto, de un procedimiento inevitablemente gráfico, esto es, un procedimiento en el que el color desempeña sólo el papel de "iluminación". Yo acostumbro a decir que con este medio surge, quíerose o no, el espectro bizantino.

En la pintura mural exterior el color no opera en la misma forma que en el cuadro de caballete ni de la misma manera como se manifiesta en la pintura mural interior. La luz solar directa, en extremo variable de acuerdo con las diferentes horas del día, establece un problema doblemente complejo. Un ejemplo: mientras el blanco puro afirma en el interior la mayor luminosidad, en el exterior, debido a su relación con los colores circundantes, produce simplemente perforaciones o agujeros, al desplazarse hacia atrás por fenómeno visual. En cambio los negros y demás tonos oscuros se adelantan imponiéndose perceptiblemente en el espacio. Por razón del material empleado —el mosaico— la corrección posterior de defectos de tal naturaleza en mi mural fue prácticamente imposible.

En la pintura mural exterior, más aún que en la pintura mural interior, son indispensables los trazos y las formas definitivos, lo mismo que el paso simple de las rectas a las curvas sin quiebres u ondulaciones intermedios. Aquella circunstancia le da un ineludible carácter esquemático que —está por demás decir— resulta inconveniente para el lenguaje plástico del realismo; inconveniente, por ahí, para la claridad de un contenido ideológico. Pero este hecho no establece en ninguna forma la imposibilidad de encontrar el realismo y la claridad ideológica que necesariamente le son propios. El problema está en localizar la solución y esto sólo puede ser producto de un largo ejercicio en la práctica. Exige, además, un cambio en los hábitos de observación que tiene un público acostumbrado a formas artísticas no sólo diferentes sino opuestas en su misma naturaleza física.

La pintura mural exterior, género plástico de carácter monumental, presenta en forma aguda el problema de las escalas, lo que en el caso particular de mis obras de esa naturaleza ha sido motivo de permanentes discusiones. Para algunos, las proporciones mayores de las figuras, los objetos y el espacio mismo reducían la escala monumental del propio edificio. Esto es falso. Acontece todo lo contrario. Las formas de gran tamaño, siendo indispensables en obras destinadas a ser vistas también desde grandes distancias, por comparación directa y en cierta medida permanente con la escala humana, contribuyeron poderosamente a vigorizar la propia escala grandiosa de los edificios. Hoy más que nunca estoy convencido de que una actitud contraria a la que he aplicado hubiera establecido indudablemente un error.

El muralismo en el exterior, consecuencia histórica de nuestro movimiento muralista mexicano en general, representa la experiencia teórica y práctica más positiva del arte en el momento actual. Jamás se produjeron, en ningún país, obras de las proporciones materiales que nosotros estamos realizando. La esculto-pintura, nebulosamente reclamada por algunos artistas aislados de la Europa contemporánea, está tomando cuerpo en nuestro caso. Su no-

vedad, pues, es indiscutible, a la vez que sus problemas y dificultades son infinitos. En esa dirección nuestras búsquedas, las búsquedas de todos, independientemente del criterio que cada uno aplique en su esfuerzo personal, están penetrando en el campo vital de la objetividad, al mismo tiempo que los artistas afiliados a lo que todos hemos convenido en denominar Escuela de París y a las corrientes de "vanguardia" en general no acaban de salir de un escarbamiento intelectualista en el terreno de la subjetividad mutilada, es decir, de la subjetividad arrancada del correspondiente objetivo.

**1960.** (De la conferencia pronunciada el 11 de enero de 1960 en el Museo de Bellas Artes, de Caracas, Venezuela).

En realidad estamos penetrando en una nueva profesión, diferente casi por completo a la pintura anterior. Efectivamente, se trata de otro problema, se trata de otra profesión que tiene que encontrar o ir formando sus propios especialistas. Y el problema es complejo porque estamos frente a un nuevo fenómeno de arte figurativo, no se puede expulsar de él la imagen del hombre, no tendría sentido, ¿para qué? Ese rechazo cabría en una obra pequeña, que es en realidad un cuerpo decorativo, un adorno, un adorno genial si se quiere, pero un adorno como cometido primordial en la función. Por otra parte, el arte no figurativo ha existido siempre, sólo que en otras épocas no era la obra final, no era la obra definitiva, no era la última instancia de la obra, era el marco de la misma. ¿Qué cosas son las grecas en toda la arquitectura de la antigüedad, incluida la prehispánica? ¿Qué es lo que representan en particular esas grecas? No representan nada. Veán ustedes, por ejemplo, las grecas del arte maya y de tantas otras culturas; son simplemente juegos plásticos. ¿Qué cosa es el barroco en la pintura y en la escultura sino grandes formas en movimiento que no representan nada concreto, nada específico? La intención ornamental, la más totalmente decorativa ha existido

siempre, y todo ello tiene valor plástico propio, gran invención. ¡Cómo no la va a tener! ¿Quién no puede percibir la diferente conmoción nerviosa que hay entre una línea ondulada —véanlo ustedes, siéntanlo— y una línea quebrada? Son connotaciones nerviosas indudablemente diferentes. De la misma manera que un negro y un amarillo crean una connotación pictórica diferente de la que puede crear una combinación de rojos con verdes. Es indiscutible que con todo ello un artista dotado puede hacer cosas bellas, bellísimas, extraordinarias. Sólo que surge la pregunta: ¿Eso puede ser el desiderátum de la creación y de la creación de nuestros artistas en el momento revolucionario actual de la América Latina? Ya al desenvolverse nuestro arte público, con el muralismo y la estampa, se nos decía a nosotros: "Pero, ¿es que ustedes van a persistir indefinidamente en lo figurativo? A lo cual contestábamos: "Claro que vamos a persistir en lo figurativo o de lo contrario, frente a un impedimento superior a nuestras fuerzas, nos retiraríamos de la pintura".

**1966.** (De la conferencia pronunciada en el Museo Nacional de Historia, Sala de la Revolución, Castillo de Chapultepec, el 18 de noviembre de 1966).

Si en vez de abarcar el mural nos hubiéramos quedado en la obra de caballete, nuestros aportes hubieran sido indudablemente mucho menos y de inferior significación. Para expresar al hombre de nuestro tiempo y los problemas del hombre de nuestro tiempo nos hizo falta la pintura mural con todos los problemas subjetivos y objetivos, técnicos y estéticos que ella nos planteó. En nuestro tiempo la pintura mural se enfrenta a problemas muy particulares. Hoy los edificios se construyen rápidamente y las obras deben ser terminadas en plazos tan fijos como breves. Al iniciar el movimiento contamos con los viejos muros de los edificios coloniales y la técnica que usamos en nuestros primeros pasos fueron las tradicionales de hace varios si-

glos. La pintura de caballete que no sólo no había decaído sino que había entrado en auge, no podía darnos las fórmulas adecuadas para realizar trabajos de gran escala. Fueron las propias paredes, las de los viejos edificios primero y las de los edificios nuevos después las que nos fueron conduciendo a la renovación de los métodos y de los materiales. Ateniéndome a la más estricta verdad debo decir que fueron los muros, que fueron las paredes las que nos inspiraron.

Si nuestras búsquedas se iniciaron en 1932, fácil será comprender que en el mural **Del Porfirismo a la Revolución** hemos empleado materiales modernos de calidad comprobada. Esta pintura se puede lavar no sólo con agua sino con varios solventes que no la dañarían, tal es su resistencia. En lo que respecta a la composición de esta obra debo decir que se trata del primer mural en superficies planas, en paños verticales, que integra una absoluta unidad sin solución de continuidad. En este mural no quisimos hacer uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho trozos de pintura, sino una unidad absoluta. La vetustez del edificio nos obligó a reconstruir el recinto para que el espectador al desplazarse captara la totalidad del fenómeno óptico, pudiera apreciar el juego de las perspectivas.

En el proceso de nuestro desarrollo conocimos las caídas y conocimos los ascensos y los avances, y al cabo de 45 años podemos decir que hemos descubierto nuevas técnicas, que hemos establecido nuevos principios ópticos, que hemos desechado cuanto había que desechar y hemos reformado o inventado cuanto nos fue necesario.

En la pintura mural nosotros no podemos dejarnos arrastrar por las sensualidades de la mateia —eso que yo llamo la "pastelería" de la pintura moderna—; no lo podemos hacer más que de una manera relativa, y con esto no quiero decir que las sensualidades no entren a jugar en el proceso de nuestra pintura; usamos las sensualidades y los accidentes con una finalidad diversa, porque diversa es la finalidad de la obra gigantesca y la de una pieza de uno por dos metros.

Ahora, en el taller de Cuernavaca, por primera vez contamos con los medios y materiales indispensables y adecuados, con la herramienta apropiada. Hemos llamado a los escultores formalistas, inclusive, y les hemos dicho por qué no ensayamos todos juntos para encontrar la forma más adecuada de colorear la escultura. La gran escultura siempre estuvo policromada, fue el tiempo el que se comió los colores y se los comió más rápidamente de lo que podría hacerlo actualmente porque algo se ha avanzado en el camino de ofrecer resistencia a los efectos de los rayos solares. La

ciencia moderna nos ayudará a que nuestros colores sean más perdurables que los del pasado. Nuestras esculturas policromadas vivirán a la intemperie no digo que eternamente, pero sí mucho más de lo que han alcanzado a vivir antes.

¿Por qué se pudo hacer y se sigue haciendo en México lo que no se hizo ni se hace en otras partes? Porque en México surgió un movimiento de arte público, un movimiento de arte mayor, de arte grande. Y si ese movimiento surgió y ha podido vivir en México debe seguir desarrollándose también entre nosotros.

**Selección Raquel Tibol**

**DAVID ALFARO SIQUEIROS EN LA  
INTEGRACION PLASTICA**

# la verdad sobre la integración plástica

Arq. Lorenzo Carrasco.

1o. de marzo de 1962.  
Revista Política

La revista Artes de México publicó en su No. 36, del mes de octubre de 1961, unas notas polémicas, de lo más contradictorias, sobre la arquitectura contemporánea en México, en las que el autor establece, en forma por demás arbitraria e inconsecuente, que la arquitectura no es, por su condición utilitaria, una actividad artística.

Fue el Arq. Villagrán García quien estableció, desde la estupenda cátedra que impartió durante algunos años en la Escuela Nacional de Arquitectura, la naturaleza de nuestra profesión, señalando con absoluta claridad su ambivalente condición de arte y de ciencia. Y es el propio Arq. Mauricio Gómez Mayorga —autor de las referidas notas— quien señala (incurriendo en la primera contradicción) la importancia de aquellas enseñanzas para la comprensión básica de lo que es la arquitectura, enseñanzas cuya aportación fundamental consistió justamente en lo contrario de lo que sostiene.

El autor de las notas afirma que la arquitectura no es fundamentalmente expresiva sino utilitaria; que no responde a intuiciones sino a programas; que los edificios se hacen para usarse y no para contemplarse. Pero se contradice al aceptar que la arquitectura produce un impacto emocional, ya sea porque transmite su propio mensaje de servicio, ya porque el fenómeno arquitectónico se manifiesta en espacios, formas, dimensiones, colores, texturas, líneas, proporciones, elementos todos que, indiscutiblemente, provocan una respuesta emocional y colocan a la arquitectura, con su peculiar problemática estética, entre las artes plásticas.

Del absurdo de despojar a la arquitectura de sus valores estéticos se desprende la mayor parte de la desacertadas afirmaciones del Arq. Gómez Mayorga. Dice, entre otras cosas, que lo que el país espera de la arquitectura no es la expresión exterior de un nuevo o viejo estilo, sino la habitabilidad de los espacios interiores. Desde luego que la distribución lógica y la consecuente utilización de los adelantos técnicos deben ser condicionantes de nuestra actual arquitectura; pero esta preocupación no tiene por qué estar reñida con el aspecto formal. Agrega que los edificios no son fachadas, cuando debió decir que no sólo son fachadas, y mucho menos sólo fotografías de fachada. Si no, ¿por qué se alegra de que ya nadie o casi nadie pretenda construir en estilo colonial? ¿Por qué recuerda con desagrado la colonia del Hipódromo, con su alharaca de nacionalismo neocolonial, y se felicita de que podamos contemplar los modernos rincones de la Nueva Anzures y el Pedregal?

Coincidimos con Gómez Mayorga en la especial importancia del programa arquitectónico, como lo demuestra un viejo artículo nuestro ("Urbe, Excelsior, 1950): "El problema fundamental de la arquitectura —dijimos entonces— es de programa. Sólo en función de los problemas específicamente mexicanos es como puede hablarse de arquitectura mexicana. Respetar los problemas nacionales que mejor definen a nuestro país, realizar una labor consecuente con esos problemas, significa la cristalización de una arquitectura cien por ciento mexicana... Los arquitectos que se acomodan sin puntos de partida claros y verdaderos, se ajustan a un programa bastario que los mantiene en una posición deliberadamente esteticista. Se debe hablar de arquitectura mexicana en función de los problemas que ataca y no en relación con las lucubraciones de los esteticistas, las cuales en vez de cumplir con la satisfacción de nuestras más urgentes necesidades buscan en la forma un salvoconducto a la celebridad. Ni toltequismo ni europeismo lecorbusiano; simplemente consecuencia lógica, traducción inequívoca, resultante dialéctica de nuestras realidades..."

Pero tiempo después de haber escrito este artículo, y siendo profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura, logré que el entonces director, Arq. Alonso Mariscal, incluyera en el plan general de estudios la obligación de los alumnos de formular programas en la clase de composición arquitectónica. Cabe señalar estos antecedentes para que se comprenda que, pese a nuestra preocupación por la integración plástica, nunca dejamos de percibir el valor real del problema, cosa que no nos arrastró a la infeliz conclusión de que la arquitectura debía de ser un arte plástico; porque así como es criticable referirse sólo a su sentido estético, en la misma medida lo es que el análisis se concrete a situar su valor tomando en cuenta únicamente las bondades de su distribución, toda vez que la arquitectura no se limita a ser un problema de planta y lógicos alzados, sino también de volúmenes expresivos, como corresponde a su carácter orgánico complejo y superior.

Nadie ha pensado en fórmulas mágicas ni considerado que a la arquitectura habrá de salvarla la integración plástica. Gómez

Mayorga pudo tener en sus manos, si no lo hubiera traicionado su vanidad atropellada, los elementos para juzgar acertadamente el movimiento arquitectónico contemporáneo. Pero su intención fue romper el cuadro de valores en que se apoya nuestra profesión. Y si esto nos preocupa, si pensamos en sus proyecciones, es porque actualmente Gómez Mayorga imparte en la Escuela de Arquitectura, con criterio adverso, la misma cátedra desde la cual el maestro Villagrán García formó a las actuales generaciones. Su mala fe es manifiesta. Trata de adjudicarle al Arq. Carlos Lazo el intento de imponer "un estilo oficial", señalando características que no fueron las que justamente distinguieron el trabajo de aquel profesional. Afirma, por ejemplo, que Lazo simpatizaba con las tendencias de extrema izquierda y que estimulaba a los artistas del realismo socialista. Esto es una tontería, pues nadie ignora la posición derechista de Lazo. Y si llegó a utilizar los servicios de Chávez Morado, O'Gorman, Cacho, Diego Rivera, Siqueiros y Arenas Betancourt no fue precisamente por la filiación ideológica de esos maestros, sino porque según su personal criterio eran los más capacitados."

Confiesa Gómez Mayorga que siendo colaborador de la revista Espacios escribió un artículo en favor de la así llamada integración plástica; pero ahora rompe lanzas en su contra y en contra de sus partidarios. Para poner su juego al descubierto hemos de transcribir el siguiente párrafo: "No todo sin embargo es malo en la integración plástica, a pesar de la falta de rigor de su planteo, y desde luego entre los esfuerzos hechos hay algunos realizados por personas de buena fe: el condominio de reforma y Guadaluquivir, por ejemplo, obra de los arquitectos Mario Pani y Salvador Ortega, que tiene al exterior y en el pasaje de acceso una excelente decoración debida al pintor Guillermo González. Los resultados pueden ser discutibles, pero la intención es seria..."

No, no es que Gómez Mayorga se pronuncie en contra de esta postura, sino en contra de las personas que la conducen hacia derroteros que le molestan o afectan sus particulares y personales intereses. Esta es la única razón visible por la cual Gómez Mayorga se presenta como el más furibundo adversario de la integración plástica.



**la**

**plástica**

**y**

**su**

**proyección**

Arq. Lorenzo Carrasco.

Infortunadamente en nuestro país la plástica integral no ha tenido proyecciones muy felices, pues se ha entendido como una simple superposición de valores plásticos en lugar de tender a una íntima y profunda unidad en el proceso que debe trascender en un solo espíritu creador, sea colectivo o individual. La integración plástica no debe fincarse en una sencilla colaboración entre artistas, sino en una estrecha identificación en los procesos.

Creo que en esta época individualista, de condiciones contradictorias e indefinidas, el trabajo en equipo es aún imperante para el logro de una obra plástica integral, y que sólo el individuo de aguda sensibilidad y sabia preparación podrá eventualmente acertar.

El mejor ejemplo de la plástica integral lo tenemos en la arquitectura gótica. Escondida en el anónimo de la Edad Media, una sola conciencia, una sola voluntad colectiva llegó a fundir maravillosamente las tres hermanas mayores de las artes plásticas. Entendida en tales términos la integración, sólo ha sido posible en ciertas etapas históricas en las que una concepción básica del mundo y de la vida animó a cada artista.

El Arq. Gómez Mayorga (Artes de México, No. 36) no parte de esta realidad para tratar de comprender los malos resultados de los diversos y respetables intentos que se han hecho en la actualidad, sino que hace hincapié en las tendencias y doctrinas de los artistas que intervinieron en los experimentos. Salta a la vista —porque, además no trata de ocultarla— su decidida filiación reaccionaria. Desde el principio de su exposición trata de desvirtuar la importancia de la Revolución Mexicana no sólo negándole su indiscutible influencia en nuestra vida actual sino culpándola de haber llegado tarde a ciertas condiciones culturales y espiri-

tales, y, desde luego, se muestra fiel partidario del movimiento abstraccionista.

Eso es lo que ocurre con las actividades de aquellos que no saben a dónde van o no quieren ir a ninguna parte, de aquellos a quienes interesa más entretenerse en el mundo sin sentido de los problemas artificiosos cuando la humanidad se encuentra agobiada por infinidad de problemas reales, de los cuales no están o no quieren estar informados. Son los mismos que deforman el proceso de creación confundiendo la finalidad con los medios de lograrla, justamente porque su obra no anhela finalidad alguna.

Esta manera de esterilizar el espíritu de creación renunciando a compartir con el economista, con el médico, con el sociólogo, con el político la responsabilidad de su momento, *convierte al artista en un parásito social* que no sólo deja de aportar sino que reduce la capacidad popular de percibir con claridad los graves problemas de la época, ofreciéndole formas que no le advierten, que no le aclaran. Si no tiene contenido, si no expresa nada, ¿cómo quieren que la forma trascienda y supere su limitada condición de forma? Tanto las formas existentes en la naturaleza como las geométricas que sirvieron de base al movimiento cubista son formas reales; sin embargo, su utilización no implica la obtención de una obra realista, porque es el tema, el contenido, lo único que puede establecer el logro de una obra representativa y realista aquella que responde orgánicamente al programa de la época, siendo revolucionaria en la medida que auxilia e impulsa al desenvolvimiento económico, social y político del hombre.

Con respecto a las obras arquitectónicas surgen las mismas consideraciones, toda vez que ni su carácter tridimensional —cuyos espacios el hombre concibe para compartir—, ni la estrecha relación de sus partes, que establece el vivo funcionamiento de la obra, ambas de una realidad tangible, invalidan alguna de las afirmaciones anteriores, y así podemos observar que una obra arquitectónica puede llegar a ser abstracta no por haber utilizado en su realización los cúbicos volúmenes, sino por no respetar las condiciones generales y particulares del problema.

El abstraccionismo no es una característi-

ca de la forma sino una actitud del hombre ante el problema. Quedarse en los elementos de la composición plástica (color, texturas, relaciones de contraste, proporción, ritmo...), cuyo conocimiento y dominio es indispensable, pero que no cumple por sí sola con las exigencias de una obra de arte, expresión apasionada que sólo puede nacer de las convicciones que hace del artista, antes que artista, hombre de su época.

En arquitectura la abstracción resulta menos fácil, porque el arquitecto se enfrenta a problemas concretos. Sin embargo, a pesar de esa favorable circunstancia, en arquitectura la realización abstracta no es menos frecuente que en las otras artes. Se hace abstracción en la forma, en la distribución, en el partido, en el programa particular, en la aplicación de los materiales; se puede hacer abstracción del terreno, de la orientación, de la ubicación; se puede también hacer abstracción de las circunstancias económicas o bien de las características culturales y síquicas del hombre. Y los que suspiran por una arquitectura internalista no hacen más que una abstracción de todo eso. Otro tanto hace el que suspira por una arquitectura arqueologista o el que sueña con una arquitectura futurista; son maneras de evadir el presente.

Juan O'Gorman, en injusta acometida en contra de lo que en arquitectura se llama funcionalismo, afirmó que este movimiento llegó a propiciar otro que desvirtuó y sigue desvirtuando la esencia y función de las formas obtenidas; no advierte que tal tendencia, que no es otra que la del abstraccionismo, es posible distinguirla en todos los períodos del desarrollo arquitectónico. O'Gorman no tiene razón cuando afirma que el funcionalismo cede ante ese empuje bastardo que él mismo produce por incapacidad de desarrollarse, pues la arquitectura orgánica que él reclama no es otra cosa que la prolongación del funcionalismo en una etapa superior.

Debo concluir con una afirmación: quienes colocan las preocupaciones estéticas al margen de los problemas fundamentales, o desconocen lamentablemente la responsable función del arte o responden a conveniencias contrarias a las del pueblo al que simulan servir.

# siqueiros y la integración plástica

Alberto Híjar.

Habitualmente, desde los "Llamamientos de Barcelona" de 1922, Siqueiros ha planteado el problema de la integración plástica, que es el del muralismo, en los términos siguientes:

Necesidad de síntesis formal de todos los **ismos** modernos y de las experiencias de la historia del arte.

Necesidad de experimentación de técnicas adecuadas al desarrollo moderno.

Experimentación constructiva en base del ejemplo de las urbes prehispánicas.

En "Cómo se Pinta un Mural" y "No hay más Ruta que la Nuestra", añade las razones sociales que norman todo intento artístico actual; la determinación mercantil que limita la pintura de caballete, la escultura de **bibelot**, el grabado de monotipo. Acuña además una serie de **slogans** de gran eficacia para propagar su punto de vista: **a tal generador tal corriente**, para mostrar la elación lógica entre cultura y medios artísticos; **no es posible hacer pintura nueva en arquitectura vieja**, pero sin duda, la frase más impresionante ha sido la trastocada "**no hay más ruta que la nuestra**", que en el contexto siqueiriano significa el único método creativo válido para el arte moderno: la complicación de la pintura con las demás artes y, obviamente, con la función arquitectónica. Esto,

no implica la limitación a una sola posibilidad formal, sino todo lo contrario, justifica toda clase de formas siempre y cuando satisfagan una función.

En el contexto de las ideas siqueirianas, sobresale una consideración del arte que supera las parcialidades tradicionales. Para Siqueiros el arte es una integridad de factores: el social, el técnico y el formal. Evidentemente es un avance, acorde con el desarrollo de la axiología y de la estética en particular, definir el arte como un todo en el que las partes guardan una relación de necesidad; el factor social es el determinante principal que conduce a técnicas (medios de expresión y materiales) y a formas actuales.

El carácter polivalente del arte que el arquitecto José Villagrán, otro investigador mexicano del arte moderno, propone para comprender la arquitectura, se identifica en cierta manera con la tesis de Siqueiros. La diferencia entre ambos radios en cuestiones de principio: Villagrán parte del idealismo de Scheller con una jerarquización y una comprensión del valor totalmente superadas, en tanto que Siqueiros maneja un materialismo dialéctico sumamente elemental; Villagrán, al escindir teoría y práctica en su idea de la arquitectura, contempla cómo su teoría se convierte en una normatividad ideal, sin sentido histórico, impracticable. Siqueiros, por su parte, con

una comprensión simple del factor social que no aclara la distinción entre reflejo y conformación, se ve también superado por la historia al quedarse en lo más general, en la idea reguladora que en última instancia no sirve para explicar casos particulares, precisos. Siqueiros cuando ha realizado obras valiosas, lo ha hecho más por intuición que por una programación correcta.

Respecto a los tres factores que Siqueiros considera integrantes de toda obra de arte, sus limitaciones son las siguientes:

**Lo Social.**—Siqueiros insiste en que la pintura, escultura y el grabado, **deben** representar al hombre y servir al pueblo. Se produce así una confusión entre servicio y representación. La pregunta es obvia: ¿por qué sólo sería válida la representación más o menos naturalista del hombre? Siqueiros respondería amparándose en un "humanismo" que no resiste el análisis primario.

Por otra parte, Siqueiros habla de servir al pueblo. Los conceptos **hombre y pueblo** quedan vacíos de contenido de tan generales que resultan. Al socaire del populismo propio de la ideología stalinista, a pesar de su carta crítica de 1955 a los pintores soviéticos, Siqueiros no ha alcanzado el rigor necesario en sus planteamientos como para tomar conciencia de que no es posible hablar a estas alturas del desarrollo sociológico, de nociones abstractas e inútiles para programar el arte público. Si el arte ha de ser público, este carácter no será adherido por su simple localización. La pintura mural, como cualquier otro servicio, tiene que ser proyectada en función de públicos concretos, sociológicamente definidos y psicológicamente apreciados.

La contradicción entre arquitectura vieja y pintura nueva se soluciona en parte entendiendo el problema como una relación entre estructuras formales tal como Siqueiros lo afirma en relación con el proyecto del mural de San Miguel Allende, Guanajuato; pero para superar el formalismo, es necesario programar la pintura en función de los programas arquitectónicos. Es decir, el programa general es comprensible por las ideas reguladoras de Siqueiros que se limitan al fenómeno cultural total; pero el **método** creativo, sólo puede surgir con es-

tudios precisos sobre el habitante del espacio en que se ubique el mural y sobre las características psicológicas del recinto; el problema formal será resuelto por consiguiente. Siqueiros no me dejará mentir al recordar lo que ocurrió al proyectar la integración plástica del Centro Médico, con la dirección de Raúl Gamboa. Algunos de los artistas del proyecto se dedicaron a aplicar entrevistas sobre las características de la pintura mural preferida y sobre las reacciones del público. El resultado fue que casi la totalidad de las muestras permitían concluir la agresión que resulta de la representación grandilocuente para los ánimos deprimidos de los ligados a la enfermedad. El mural de Oncología, con sus monstruos cancerosos y su bomba de cobalto, lejos está de ejercer un servicio positivo al hombre en situación que lo aprecia. La gesticulación desesperada de los enfermos representados y el aspecto terrible del aparato, muestran el afán de un pintor individualista que no ha querido escuchar la opinión de los médicos, los enfermos, los familiares de ellos, y más aún, los datos de la psicología que deben informar una creación del género de la comentada.

Por consiguiente, la obra de Siqueiros, generalmente sujeta a su intuición, suele quedarse en el mero reflejo de la sociedad y del grupo concreto que la determina. Refleja el estado de la técnica tanto por su temática y los de los artistas contemporáneos que no logran superar la tradición liberal; refleja, en fin, la incapacidad para comprender el problema del arte realmente público, ligado a la urbe, al diseño industrial, a la complejidad formal más allá de estériles disputas entre figuración y no figuración.

Revisense los textos siqueirianos y sólo se encontrará una mención a un arquitecto, Neutra, que por cierto no es ningún teórico importante. Tampoco aparecen más referencias a la arquitectura que la mención al edificio colonial en relación con los murales, la solicitud de muros en el proyecto de Ciudad Universitaria —carta a Carlos Lazo, "Arte Público", 1953— y la reciente acusación de no realista a la arquitectura moderna —disco de Voz Viva de México, UNAM, 1967— por ¡no re-

flejar a su sociedad! Si se admite que la integración plástica, está ligada a la colectivización del arte, a la superación del genialismo, al servicio amplio, asombra percatarse que el artista mexicano que más se ha preocupado por deslindar estos problemas no plantee jamás una sola idea reguladora respecto de la urbe, mientras la auténtica vanguardia artística del mundo está centrada en este tema. Como detalle revelador, recuérdese el ataque de formalista a Le Corbusier que sin duda desconoce al creador de Chandigar y al remodelador de Marsella y Saint Die. ¿Todo esto está implicado en la tercera etapa del muralismo que imagina Siqueiros?

Apunta en el catálogo de su exposición retrospectiva la identidad entre historia de la pintura e historia del realismo, en donde éste significa la síntesis de la percepción y el simbolismo cada día más penetrantes y extensos. En el mismo texto, señala la distinción entre clientes del marchand y público, en relación con el mercado de la pintura de caballete. Pero no llega a distinguir, para fines de análisis, entre lo que es arte, arte del pueblo y arte popular. Hauser precisa lo primero en relación con la subjetividad universal que se satisface mediante la alta complicación formal que resume la historia del arte; arte del pueblo es lo que producen los medios no urbanos para el consumo inmediato, con características repetitivas, anónimas y artesanales; el arte popular es urbano, ligado a los medios de comunicación más reciente y satisface al gusto mayoritario. Frente a esto, ¿cómo es posible plantear que un arte como el muralismo sea al mismo tiempo popular? Siqueiros lo ha hecho desde un punto de vista ético, porque su posición política se lo demanda; pero ha sido incapaz de promover una crítica rigurosa que permita acercarse al arte de mañana: una manifestación auténticamente universalizante —en una sociedad sin clases, no de masas, con un alto sentido de la persona fuera de museos y galerías, al alcance de la mano, en la calle, en las casas, en los libros, en los carteles, y con todos los medios de comunicación posibles: luz, sonido, movimiento.

Que Siqueiros no maneje precisamente el

mecanismo de todo esto, habrá que achárselo a una situación mundial encamada en nuestro subdesarrollo. Si en parte alguna aparece la investigación plástica rigurosa y programada en su proyección futura, no es de extrañar que el artista más activo de nuestro tiempo sólo intuya la problemática y apunte soluciones contradictorias.

Para acabar de comprender la limitación de la programación social Siqueriana, no hay más que percatarse que ha tenido oportunidad de pintar lo mismo para recintos con una programación casi libre —Auditorio del Hospital de la Raza, Ciudad Universitaria, Bellas Artes— por el servicio a un público no restringido, que para públicos en situación concreta —Oncología, Sindicato Mexicano de Electricistas—. Sin embargo, sólo para el mural de San Miguel Allende ha intentado un estudio previo, una discusión, que tuvo que resultar tan elemental como lo permite manejar ideas reguladoras como método, sin entender que éste se fundamenta en aquellas, pero se precisa con auxilio de ciencias particulares. El mal ejemplo siqueiriano de discutir opiniones personales ignorando que la verdad no surge nunca del promedio de juicios, parece cundir en instituciones de mejor escolaridad, como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en donde ya existe un taller de experimentación en el que se invita personajes artísticos prácticos para que creen y discutan con los alumnos. Si bien no exigimos todavía que el artista sea al mismo tiempo sociólogo y psicólogo, si proponemos la relación de necesidad entre él y los especialistas en dinámica del público para plantear una integración al margen de estériles sentimentalismos.

Siqueiros no ha logrado superar el reflejo social para aportar algo definitivo a la subjetividad universal. Por lo menos no a escala pública. Sus ideas siguen siendo válidas en lo general, pero para integrar artes y funciones hace falta mucho más que eso. La universalidad que lo ha preocupado desde 1922 sólo puede surgir de la correcta solución de un problema particular; esto no es paradoja, es lo propio de la historia del arte que no será violentada con preocupaciones éticas a priori que son muy locas

bles, pero que redundan en metafísica cuando se oponen a la concreción del trabajo científico. Esto no niega la intuición ni el sacrosanto sentimiento del artista; simplemente indica que la razón, la objetividad, norman y equilibran las pasiones en beneficio del conocimiento de la realidad, producto de alta conciencia, lo mismo para las ciencias que para las artes.

**Lo Técnico.**—Siqueiros sufre una especie de enajenación modernista. Parece que sólo el plástico y eventualmente el aluminio, tuvieran significación actual; con aluminio quiso experimentar, sin lograrlo por la ausencia de especialistas, en Ciudad Universitaria. Con materiales sintéticos, trabaja desde 1932.

En principio, el problema está bien planteado por Siqueiros: **a tal generador tal corriente, la función crea al órgano.** Pero dogmatiza el uso de los plásticos al ignorar que los materiales e instrumentos, así como las formas determinadas en parte por ellos; están sujetas al programa arquitectónico, con todo lo que esto implica. De aquí no deben seguirse criterios de valor inmediatos, pues el proceso de análisis sólo tiene en principio un sentido definitorio, es decir, se limita a señalar las características de una obra en función de la necesidad que satisface: tanto la referida a la cultura en general como la función particular.

Respecto a la cultura en general, es evidente la necesidad de superar las formas artesanales para dejar el paso a las formas industriales. Las primeras están ligadas, en su repetición más general, al detallismo naturalista que puede ejemplificarse con el uso renacentista del óleo. Las segundas, implican no sólo el empleo de materiales modernos, sino también el uso de instrumentos y métodos creativos adecuados. Limitar la posibilidad moderna al uso de materiales sintéticos con areógrafo y pistolas de aire, resulta parcial y dogmático.

Respecto a la función particular, las posibilidades técnicas son igualmente variadas —tanto como los casos por resolver— y sólo señalaremos una importante: la del mural al aire libre, para el que los materiales sintéticos resultan aún deleznable. En cambio, la piedra, la cerámica y el vi-

drio, a pesar de ser tan antiguos en la historia de la plástica, tienen una oxidación original que los capacita para resistir toda clase de agentes físicos. Diego Rivera y Juan O'Gorman han experimentado exitosamente con mosaico de piedra; el primero en la caja del agua del Lerma, el estadio de Ciudad Universitaria, la casa de Frida Khalo y la Anahuacalli, mientras el segundo lo ha hecho en su casa habitación y en la biblioteca de Ciudad Universitaria.

La prefabricación, procedimiento olvidado por Siqueiros, ha sido utilizada felizmente por José Chávez Morado, quien además ha buscado la funcionalidad, en obras como la celosía realizada para el Museo Nacional de Antropología, con la colaboración de su hermano Tomás. Cabe destacar del primero, sus murales en la Escuela Normal de Guadalajara, Jalisco, con buenas calidades formales, al igual que la decoración de las aulas de enfermería del Centro Médico Nacional.

El propio Chávez Morado, Rosendo Soto y otros, probaron también la resistencia del mosaico de piedra en la Secretaría de Comunicaciones y con cerámica trabaja, por ejemplo, Alberto Beltrán para edificios de la Universidad Veracruzana en Jalapa. En fin, la mayoría de los artistas actuales han optado por materiales distintos a los sintéticos para los murales al aire libre, no por conductas anacrónicas sino por necesidades reales.

Manuel Felgueres ha mostrado el uso de materiales de desecho, sobre todo cuando ha colaborado en las casas de Manuel Larrosa. Evidentemente, esto ha creado expectativas adecuadas a la percepción actual. Así, el pop, el op y el arte psicodélico, están justificados en principio por la teoría de la **gestalt**; percibimos por estructuración conjunta de los sentidos y el sentimiento. El empleo de la chatarra, probaría la teoría de la comunicación, conmueve al espectador urbano actual en mayor medida que los materiales tradicionales. Sin embargo, en el medio ignorante de la plástica nacional, tanto a nivel creativo como escolar y de **crítica**, los principios de utilización válida de diversos medios expresivos se diluyen en un vulgar criterio de emulación

gratuita.

Las técnicas con que se haga la integración plástica de mañana, deberán programarse acordes con el diseño industrial, a pesar de que Siqueiros afirma románticamente en contradicción con su materialismo: "la del diseñador industrial es otro tipo de profesión, otro tipo de arte que requiere otras capacidades, incluso no sé si es propiamente arte, porque un diseñador de máquinas, un diseñador industrial es, hablando con propiedad, un sabio. El arte de la pintura es otra cosa por su contenido; la pintura no vale por sus cualidades ópticomateriales, sino por la profundidad de su esencia histórica y social" (diálogo con R. Tibol, en "Siqueiros. Exposición Retrospectiva. 1911-1967", UNAM). Criticar esta opinión, deslinda el problema de la técnica en abstracto. Se trata, en realidad de la relación arte-sociedad por entero, que Siqueiros enfoca con un sentido romántico individualista, patrocinador del genialismo, a pesar de sus correctas ideas reguladoras que aquí no bastaron. Pretende mantener la labor artística como producto de iluminación personal y dice "si quiere usted que pinte un mural haga que los arquitectos me construyan otra sala Siqueiros, como la llama Manuel Suárez, a la que ahora estoy pintando; pero trata de que sea todavía más complicada, con más rompi-mientos, con más problemas" (diálogo con R. Tibol). Esto lo dice el mismo pintor que en 1935 declaró: "en el orden de una nueva pintura mural, conviene atacar la ejecución de murales exteriores, hacia la calle, frente al tránsito de las multitudes" (con-troversia con Rivera).

La única explicación posible a la contradicción entre la búsqueda de funcionalidad, única posibilidad de popularizar la plástica y la posición de malabarista que pretende resolver cualquier forma, es la ausencia de información sobre estructuras que se interaccionan: el arte en sentido tradicional, el problema urbano y el diseño industrial.

Nadie pretende seriamente, confundir la calidad de un automóvil con la de un arborente y la de un mural; pero sí es necesario plantear el problema de la integración como relación entre las manifestaciones se-

ñaladas: arte, urbe y diseño. La programación que de aquí surja, obviamente referida a una comunidad concreta y particular, tendrá una noción clara de la dinámica entre arte, arte popular y arte del pueblo. Para ello, el artista, la crítica, el público y las autoridades patrocinadoras, ameritan una educación que hasta ahora no aparece. Una educación que limite el lirismo, que acentúe la crítica experimental, que tienda a conformar la subjetividad de mañana en las condiciones actuales de desarrollo.

**Lo Formal.**—El realismo, dice Siqueiros, tiende a enriquecerse, está ligado al progreso de la humanidad. Si esto lo llevara a la precisión, entendería que la percepción es cada vez más amplia y que la realidad es de tal manera abierta, que ofrece un campo de experimentación infinito. Tal ocurre en la práctica siqueiriana, pero no en su teoría. Por ejemplo, el mural del Hospital de la Raza, incluye prácticamente todos los aportes de los ismos modernos; en este sentido, es una pintura sintética que muestra la superación de toda postura apriorista. Es menester señalar esto, porque para fortuna del arte, Siqueiros mismo supera el dogmatismo de su antiescuela de París. En su pintura hay elementos op, no figurativos, expresionistas alemanes, impresionistas, fauves, cubistas, futuristas, surrealistas. De alguna manera es op, la ilusión de subvertir las esquinas de los muros y la poliangularidad; no figurativos son los accidentes que produce el aerógrafo y el rápido secado del material sintético; expresionistas son sus síntesis formales; impresionistas sus combinaciones de colores suplementarios que dotan de vibración colorística al mural; fauves son sus figuras hieráticas y elementales que suelen aparecer en los fondos; cubista es alguna composición parcial, sobre todo de elementos mecánicos representados; futurista es toda su preocupación por el movimiento, las líneas fuerza; surrealista es la cosa fuera de su contexto habitual para simbolizar algo, por ejemplo, la confusión de objetos. Pero en el contexto totalizador, todo esto se funcionaliza, se estructura, para adoptar una nueva calidad significativa. Esto

es lo que ubica a Siqueiros en la historia del arte y su afán verbal por negar los aportes europeos. Sin embargo, si esto no reditúa beneficios a públicos concretos, como hemos visto, queda como un formalismo más.

La psicología de la **gestalt**, ha probado que la percepción estructura la realidad totalizando las impresiones y que la representación es creación de equivalencias estructurales. Esto ha sido probado también desde un punto de vista genético y viene a cuento, porque la integración plástica se funda, por su aspecto temporal, en la investigación social, mientras que desde el ángulo espacial la teoría de la **gestalt** señala sus condiciones.

Siqueiros, intuyendo los avances psicológicos, ha insistido en la complicación de las artes y en la utilización de medios de representación aparentemente disímbolos. Sabida es su preferencia por la escultopintura y la utilización de la fotografía para comprobaciones de perspectiva. Fuera de esto, su incompreensión de lo que es programa arquitectónico, general y particular, así como su ignorancia científica, le han impedido plantear mayores audacias, aunque parece que la sala Siqueiros incluirá efectos luminosos. Si existiera un método basado en ideas reguladoras referidas a lo social en general, que guiara el análisis de recintos y la producción de espectativas que norman las ciencias de la información y de comunicación, los artistas interesados en la integración plástica tendrían que usar, a menudo, luz, sonido y elementos mecánicos en general en función de formas tradicionales. No confundir entonces, la escultopintura siqueiriana o los juegos malabares psicodélicos, pop y cinéticos, con una plástica enriquecida en sus medios formales expresivos, que apenas balbucea.

Merleau-Ponty y Sartre han demostrado la distinción entre la palabra y sus manifestaciones y el color y la línea. Estos medios no permiten la descripción, sino la comunicación de sentidos concretos. Largos años de plástica con título y firma del autor y de pseudo crítica verborrérica, nos han perjudicado a favor de las referencias significativas. Si éstas aparecen en la integración plástica es por la funcionalización del

color y la línea y no porque ellas mismas **deban** connotar algo. Así, del entendimiento amplio y correcto del concepto de fun-

ción, dependerá la práctica de la integración plástica.

México, D. F., noviembre 1967.

**Alberto Híjar.**

#### BIBLIOGRAFIA

- ALFARO SIQUEIROS D. 1951. "**Cómo se Pintan un Mural**". Ed. Cultural Mexicana. México.
- , 1945. "**No hay más ruta que la nuestra**". Secretaría de Educación Pública. México.
- , 1967. "**Siqueiros, Exposición Retrospectiva, 1911-1967**". Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 1967. "**Disco de voz viva de México**". Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARNHEIM R. 1962. "**Arte y percepción visual**". Eudeba. Argentina.
- GIBAJA R. 1964. "**El público de arte**". Eudeba. Argentina.
- HASSELGREN S. 1964. "**Los medios de expresión de la arquitectura**". Eudeba. Argentina.
- HAUSER A. 1961. "**Introducción a la historia del arte**". Cd. Guadarrama. España.
- HIJAR, A., OLEA O., PINONCELLY S., VARGAS R. 1966. "**Palabras sobre arte**". (Olea, **La Teoría y lo Escultórico**.) Ed. Polignos. México.
- MERLEAU-PONTY M. 1957. "**Fenomenología de la percepción**". Fondo de Cultura Económico. México.
- SARTRE J. P. 1950. "**Que es la literatura**". Ed. Losada. Argentina.
- , 1964. "**Lo imaginario**". Ed. Losada. Argentina.
- VISUE VALUE SERIES. 1966. George Braziller. Ed. New York.



# en la arquitectura

Por el Arquitecto  
Guillermo Rossell de la Lama.

## INTRODUCCION.

Hacer historia por mano propia. Escribir las letras de una autobiografía, significa un tanto detener y oscurecer el presente para incursionar en la penumbra de pasadas experiencias. Un detener el **TIEMPO QUE VIVIMOS** para buscar y analizar, en síntesis, lo que la vida nos ha presentado como tesis y antítesis. Un gran esfuerzo para quien como yo, desea prolongar los momentos de la vida cotidiana, no para vivir mas, sino para producir tanto como lo permita mi capacidad y mi mejor esfuerzo.

Efectivamente, como alguna vez dijera mi entrañable amiga **RUTH RIVERA**, fuimos en nuestra generación de los primeros en hablar de la **INTEGRACION DEL ESPACIO VITAL; DE PLANIFICACION**. Hoy, atendiendo a la invitación que ella me ha hecho, escribo sobre lo que he realizado y pensado acerca de la Integración de las **ARTES PLASTICAS** en mi profesión, al **ARQUITECTURA**. Se me ha solicitado el que que analice mis inquietudes sobre esa necesidad de crear colectivamente un mundo de usufructo artístico, de goce pleno y vital del **ESPACIO** que el hombre crea a su alrededor.

Así pues, intentaré detener el tiempo para recobrar esos instantes en que la inquietud se asomó a nuestro horizonte casi adolescente, en los que se brincó el cerco de la imaginación para la búsqueda y la acción en ese importante objetivo de nuestra vida.

Formados profesionalmente en San Carlos, esa vieja construcción de las calles de **ACADEMIA**, compartimos circunstancialmente el mismo edificio (Año de 1944) estudiantes de **ARQUITECTURA** y **ARTES PLASTICAS**, junto con historiadores y turistas que ocasionalmente excursionaban en nuestra polvosa biblioteca y en el famoso pero solitario Museo de Pintura.

"Nosotros".—Los estudiantes de arquitectura, producto de una burguesía neoporfirista que buscaba dar a sus hijos la distinción de una carrera considerada entonces como Aristócrata.

"Ellos".—Los humildes y en su mayoría sinceros y valiosos estudiantes de **ARTES PLASTICAS** que no obstante sus penurias, luchaban con tezón por labrarse un porvenir en el difícil y azaroso campo de las Artes.

Sin embargo, pese a la vecindad de nuestras escuelas, a la obligada convivencia cotidiana, y a que nos eran comunes la victoria de Samotracia en magnífica escultura, así como el Moisés de Miguel Angel y el patio neoclásico de hermosas proporcio-

nes, se palpaba la más completa ausencia de diálogo y de relación entre los que eramos de ARQUITECTURA y LOS DE SAN CARLOS.

Groseramente se denotaba la absurda diferencia de clase y condición social de uno y otro grupo. Se hacía evidente el divorcio existente en nuestros programas de estudio y ni que decir de los grandes contrastes que se establecían en cuanto a las tendencias políticas que ambos grupos representábamos.

La angustia de ver dos heterogéneos y contradictorios núcleos seguir caminos divergentes en un solo hogar educativo, en franca indiferencia ya no sólo para consigo mismos, sino para con el Pueblo, auténtico mesenas de nuestras escuelas, formó conciencia de algunos de nosotros y prendió la chispana de la reflexión.

Estudiantes de Pintura, Escultura y Arquitectura, nos unimos por primera vez para luchar por una PLASTICA INTEGRAL que fuera expresión viva del ARTE MEXICANO. Unidos atacamos los dogmas y nos agrupamos para defender nuestra verdad divulgado sus bondades. Artículos, manifiestos, conferencias, mítines, reuniones polémicas, peleas y discusiones públicas y privadas fueron escenarios múltiples de esa magnífica actitud que por fin lograba reunir la voluntad y pensamiento de dos escuelas que todavía sintieran la presencia de un DIEGO RIVERA, un OROZCO y de uno de los padres de la Arquitectura Moderna, VILLAGRAN GARCIA.

En pleno siglo XX, alejados del progreso de la ciencia y la tecnología, de nosotros mismos y de nuestro propio tiempo, nos revelamos en contra de nuestros Programas de Estudio, del aislamiento social y el desperdicio de lo suntuario. Contra los rígidos y anacrónicos sistemas educacionales que nos enseñaban el ARTE por el ARTE y la ARQUITECTURA por la ARQUITECTURA. Un Arte y una ARQUITECTURA que se debatían ante nuestra angustia dentro de la herrumbre de los viejos moldes impuestos por los académicos.

Enfrascadas en esa lucha legítima por integrarnos entre sí y por ubicarnos en nuestro momento Histórico, que aislados en nuestras insulas apenas si percibimos, logramos romper los gruesos muros del castillo feudal de

San Carlos e iniciamos el diálogo con los grandes personales de la época como DIEGO RIVERA, SIQUEIROS, OROZCO, VILLAGRAN, VICENTE LOMBARDO TOLLEIANO, JULIO TORRI, VASCONCELOS, FRANK LLOYD, WRIGHT, RICHARD NEUTRA ANGUIANO, CHAVEZ, MORADO, PANI, DEL MORAL y con el hombre que habría de dejar su más profunda huella en todos nosotros y quien se constituyera desde que lo conocimos en nuestro guía y auténtico maestro, el insigne ARQUITECTO, CARLOS LAZO.

Por los años de 1946-1948, cimentados nuestros anhelos profesionales y sociales acerca de la necesaria INTEGRACION de VALORES en nuestra patria, percibimos la necesidad de conjugar armónicamente los Programas de Estudio de acuerdo con la realidad social, política y económica del país, a fin de crear en el universitario una conciencia histórica de su condición y de su responsabilidad en los destinos de nuestro Pueblo, acción que significaba vencer quizá el mayor escollo dentro de nuestra lucha, ya que nuestras ideas no se encontraban representadas en la cátedra. Pero lejos de provocar desmayo dentro de nuestras filas, eso significó un reto para nuestro movimiento que en forma significativa logró como gran conquista que aún siendo estudiantes nos apoderamos de la enseñanza.

Conocedores de nuestra impotencia para resolver solos, las complejas ecuaciones planteadas por la realidad mexicana, con la acción compulsiva acompañamos nuestros ideales y nuestras palabras al crear por primera vez los TALLERES INTEGRALES, en donde la cátedra no quedaba circunscrita a las limitaciones de un solo hombre, sino que dimanaba de grupos de especialistas que ante nuestros admirados ojos y los de nuestros alumnos, presentaban en conjunto nuevas dimensiones e ignorados panoramas.

Espectáculo inusitado fue hacernos acompañar a nuestras aulas, de sociólogos, abogados, economistas, ecólogos, médicos e ingenieros, que desde sus profesionales puntos de vista colaboraban en los plantamientos, formulación y revisión de los programas y los planes de estudio.

Abierta la brecha para interpretar nuestro momento cultural y planteada la necesidad de establecer una pla-

taforma amplia y completa para analizar problemas vivos, aun desde nuestro reducido ángulo de tipo PROFESIONAL-ESCOLAR, el hasta entonces obsoleto y típico Programa arquitectónico de la CATEDRA DE COMPOSICION, "Embajada de México en París" o "Casa de Descanso en Cuernavaca", fue substituido por el de la CASA DEL CAMPESINO EN LA MIXTECA OAXAQUEÑA o el que planteaba la resolución de la HABITACION OBRERA POPULAR, dando origen con ello a las primeras peregrinaciones de estudiantes de arquitectura a los tugurios y a las vecindades para obtener la vivencia y el conocimiento de las necesidades inaplazables de nuestro Pueblo.

El análisis de la historia del arte, que se había detenido en el Porfiriano, en nuestro Palacio de las Bellas Artes y en el Edificio de Correos, se prolongo por nosotros hasta el estudio de la Revolución de 1910 y a la comprensión de sus anhelos populares.

La visualización de la estereotomía, fue ensanchada hasta llegar a una geometría activa generadora de nuevas formas en el espacio, con lo cual se nos incorporaba al progreso de las estructuras estereas, resultantes del descubrimiento y desarrollo de la resistencia helicoidal de los materiales.

Conscientes de la imperativa necesidad para el Arquitecto, de conocer no sólo en teoría sino en forma objetiva, la aplicación de los diversos elementos utilizados en la edificación, se originó la primera exposición de materiales de construcción, contando para ello con el decidido apoyo de la industria que veía en nuestro esfuerzo su propia necesidad de integración.

Paralela al desarrollo de nuestra lucha se planteó la necesidad de contar con un medio de comunicación que en nuestro propio lenguaje y como vehículo de expresión por excelencia, nos permitiera difundir el mensaje y las bondades de nuestro movimiento. Como resultado de esto dos escuelas otrora divorciadas buscaron un crizol para fundir sus sueños y sus esperanzas, sus aspiraciones y sus metas, dando a luz en apremiante parto dos magníficos exponentes de lo que puede lograr el esfuerzo mancomunado de los hombres: La revista SAN CARLOS y la Revista ESPAÑOL, que desde su membrete, REVISTA

## INTEGRAL DE LA ARQUITECTURA Y ARTES PLASTICAS, enunciaban su objetivo.

Imposible sería enumerar los esfuerzos de todo género que debieron ser desarrollados para editar nuestras publicaciones, sin extendernos en un voluminoso trabajo que al fin y al cabo podría sintetizarse en el firme deseo de lograr la INTEGRACION de todos los hombres por el bien COMUN, a base de voluntad, trabajo y perseverancia, que constituyeron nuestras principales armas para vencer los diversos problemas de orden técnico, económico y humano, que se nos plantearon al producir esos claros y fieles exponentes de nuestro pensamiento filosófico.

Primero SAN CARLOS, cuadernillo de hojas multicolores de presencia humilde, pero con un inmenso significado para un movimiento que como revolucionario, se armaba más que de poderosos medios, del espíritu de lucha de un grupo de estudiantes que con su propio esfuerzo, daban vida a ese valioso intento casi adolescente pero lleno de entusiasmo. Nuestros primeros balbuces; nuestros primeros pasos. Después, lo voz recia y el caminar firme que nos conduciría a plasmar la madurez de nuestros pensamientos y nuestros Ideales: espacios, revista integral de arquitectura y artes plásticas, la que inició con LORENZO CARRASCO y en la cual se volcó la razón de nuestra verdad y de nuestro hacer humano, en franco diálogo con los hombres de las más diversas ideologías. Esa magnífica expresión que sólo nuestra comunión y una fe inquebrantable, nos hizo producir sin medir tropiezos, ni temer fracasos.

Al igual que puede decirse que el Movimiento cubista, prácticamente nació con la aparición del "APRES LE CUBISME", pequeño volumen publicado en 1918 por Charles Edouard Jeaneret (LE CORBUSIER) y AMEDEE OZENFAT y cuyo órgano de difusión estuvo constituido por la revista "LE ESPRIT NOVEAU" que apareció el 15 de Octubre de 1920 y duró hasta 1925, se puede decir que el movimiento por la integración de la arquitectura y las artes plásticas, surgió con la aparición de la Revista Espacios, síntesis de crear colectivamente como antes lo he mencionado, un mundo de usufructo artístico, de goce vital del espacio

creado por el hombre, y como yo, buscaban la justa contribución del intelecto individual a la creación común, integral e indivisible.

ESPACIOS, una publicación con una dinámica sin precedente, calificada como única por su mensaje y su contenido, así como por su formato y su composición tipográfica, que la hizo surgir como un valioso ejemplo del Diseño aplicado a las artes gráficas, fue el reflejo fiel de una voluntad de creación conjunta cuya presencia trascendió más allá de nuestras fronteras. Una aportación producto de todo un movimiento de la cual dijera RICHARD NEUTRA: "espacios es luna revista de interés mundial. Atestigua la riqueza de los problemas tratados por artistas, diseñadores y arquitectos de México".

"El talento en la presentación tipográfica y en la composición de color así como por su contenido, al publicar seleccionados y esenciales artículos investigando y planteando las necesidades socio-artísticas de todo el pueblo, hacen que esta revista sea difícil de comparar con ninguna otra".

Dijimos en esa Época:

"Aspiramos a una enseñanza y obra integral que no presente el estudio del hombre como un croquis inconcluso.—Para llegar a consolidar nuestro movimiento se hace necesario aceptar la interdependencia de todos los conocimientos en los cuales ha de basarse la realización de nuestra obra".

(EDITORIAL ESPACIOS No. 1)

"EL ARTE ARQUITECTÓNICO, dijimos, depende de la cooperación de muchos individuos, es un arte colectivo y refleja la fisonomía de la comunidad entera".

"El arte Pictórico y Escultórico requieren forzosamente relacionarse dentro de entidades arquitectónicas y sociales, si no se quiere crear dentro de la producción aislada endeble y académica del individualista".

"Todas las Artes Plásticas incluyendo el

diseño del mueble, deben pensarse en términos del ESPACIO ARQUITECTÓNICO que van a ocupar".

Ahora bien, el Planteamiento de un enfoque integral de acción profesional que se hizo no se quedó solamente en el campo de la Arquitectura y de las Artes Plásticas.

Afirmamos:

"La realidad actual es que estamos viendo una crisis general en todos los aspectos, provocada fundamentalmente por una absurda desarticulación de nuestros conocimientos, apuntadas por nuestras instituciones educativas, políticas y gubernamentales".

"El papel del Arquitecto rebasa ya la dimensión de una tarea que se atiende primordialmente al crédito personal o al provecho mercantil".

"La civilización lo ha convertido en un intérprete y servidor de los anhelos y vicisitudes del pueblo y de la cultura que lo sustentan y le dan personalidad".

"Un País que se encuentra, como México en condiciones verdaderamente dramáticas; requiere un estudio de emergencia. Por millones se cuentan las familias que viven en condiciones intolerablemente inhumanas, por Millones los niños que no pueden recibir una instrucción elemental" (1949).

"Se requiere un ESTADO DE EMERGENCIA PROFESIONAL por medio del cual se adquiera y acepte una obligación de tipo constitucional. Esto es, la implantación de un Servicio Social obligatorio e Integral, que consciente de lo Mexicano, encauce nuestra potencialidad hacia terrenos más productivos e inmediatos".

"Para ello será necesaria una PLANIFICACION que en concordancia con nuestros recursos, resuelva en un principio lo estrictamente esencial haciendo a un lado lo superficial, lo suntuario y lo decorativo".

"Una PLANIFICACION que considere que México es Un País pobre y que necesita escoger dentro de un estudio de posibilidades, aquellas que se sujeten a las condiciones de nuestra realidad".

"Una PLANIFICACION que haga par-

tuicipar a los grandes núcleos de población, de los beneficios de los cuales sólo disfruta un reducido grupo”.

“Una PLANIFICACION que proyecte al Mexicano a lograr la Industrialización de su País, como único recurso de liberación de su miseria”.

Como se aprecia, no se pensaba que una conjunción armónica de las artes y la Arquitectura, podía ser un capricho de orden formal de unos cuantos bien intencionados. Se reconocía el que lo anterior no era factible plenamente sino se accedía a modificar las estructuras básicas sociales y económicas.

Ya en el año de 1950 se precisaron un poco más los planes, y se realizaron importantes proyectos y programas de Planificación por cuencas hidrográficas, analizando las crisis de las grandes urbes.

Se sustentó en ambitos Internacionales, la tesis de Planeación Ecológica, es decir la de la necesidad ingente de equilibrar la acción del hombre para crear su capacidad vital, su morada individual y colectiva con las determinantes que presentan el Territorio Físico y sus recursos de todo orden.

Es así que se estudió y se planteó un ejemplo piloto de planificación urbana por Cuencas Hidrográficas en el Proyecto de Nueva Ciudad Guerrero, (1950), en el cauce del Río Bravo como un ejemplo, de Planeación de ciudades Fronterizas con los Estados Unidos. Escogido como tema de mi tesis profesional, este trabajo fue abordado por técnicos y artistas destacados de la talla de Enrique Crozat de Escalante, de Icaza y David Alfaro Siqueiros, llegando a ser una fiel expresión de la inquietud de aquellos días sobre el asunto que nos ocupa.

En agosto de 1950 se fundó un organismo que se llamó integración mexicana, con el objeto de pasar de la lucha escolar y universitaria la acción casi política y profesional.

El comité Ejecutivo del organismo lo constituimos con Enrique Crozat, Gabriel García Maroto, Alfaro Villa Rojas y Lorenzo Carrasco, que en aquel entonces afirmamos:

## INTEGRACION MEXICANA:

“La Obligación y la posibilidad de servir a México debe apoyarse en la conocimiento y la aceptación de infinidad de contradicciones, mismas que lo situaran históricamente, y contra las cuales deberemos luchar en forma denodada”.

“El desequilibrio político, económico, social e individual, en que se debaten y dañan el mundo y hombre actuales, pone fuera de discusión el hecho de que la libertad incondicional conduce de modo natural a la anarquía, al caos, a la injusticia y la pobreza mayoritaria. Por ello toda persona preocupada de la superación de este estado de cosas, no podrá negar que el hombre, el grupo, la Ciudad, la Nación y el Mundo, no pueden ni deben substraerse a la imperiosa necesidad de COORDINAR, PLANIFICAR E INTEGRAR, sus actividades generales y particulares”.

Así se inició en esa fecha, la explicación de las características de un Plan que se apoyaba en la obligación que tenemos los Mexicanos, de Conocernos, Entendernos, Coordinarnos y Gobernarnos, de manera INTEGRAL.

Se Propugnaba:

“...Por un conocimiento de la realidad Mexicana objeto de frecuentes demagogias”.

“Por un Sentido Social del Arte y la Arquitectura”.

“Por una conciencia Nacional de Integrarnos”.

“Por el intercambio nacional e Internacional entre las diversas disciplinas profesionales”.

“Por lograr un movimiento artístico técnico cultural Nacional con proyección universalizada”.

“Por la creación del INSTITUTO DE PLANIFICACION, como centro y complemento activo de los más importantes problemas y esfuerzos Nacionales que tuviera como misión sistemática y deber científico, el clasificar, orientar y encuadrar, las obligaciones generales y particulares de los Mexicanos en la función INTEGRADORA que nuestro País merece” (1950).

Por fortuna las disgresiones y teorías no estaban solas, se significaron por una serie de trabajos y ensayos que aun siendo sumamente limitados, constituyeron una semilla de inquietudes.

Se colaboro con el Arq. Carlos Lazo en su libro de tesis Programa del Gobierno-México.

Se trabajó con Siqueiros en la primera ESCULTO-PINTURA moderna de México LA VELOCIDAD, en el Edificio de Auto-Mex.

Se hicieron los Murales exteriores de habitación popular con García Narezo en esta Ciudad.

Se realizó la exposición MURAL INTERNACIONAL ECOLOGIA, con Anguiano y Chávez Morado.

Se lograron ensayos Urbanos Arquitectónico decorativos con Larrosa, García Navarro y Betancourt, en Cuernavaca, Morelos.

Se colaboró con el Mestro Carlos Lazo, en Ciudad Universitaria, en donde Diego Rivera en el Estadio Universitario, con Pérez Palacios, Pani y Del Moral con Siqueiros, en la Rectoría; González Camarena y Ramírez Vázquez, en la facultad de Medicina, y O Gorman, con un grupo de jóvenes y capaces arquitectos en la Biblioteca Central, plasmaron estupendas y discutidas obras arquitectonicas, con aportes muy importantes de Integración Plástica.

A nosotros (Yañez - Guerrero y Rossell) nos tocó la edificación de la Escuela de Ciencias Químicas con un proyecto Mural de Siqueiros, que por razones políticas nunca llegó a ejecutarse.

Mas tarde, en el edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Carlos Lazo y el Arq. Cacho, con Zúñiga, Betancourt y otros artistas, lograron una destacada Obra, de adaptación administrativa.

Años después trabajé con Felgueres y Larrosa en el Palacio Municipal de Nuevo Laredo, en la Garita de Tijuana y con Betancourt y Larrosa en el conjunto Tecnológico de Nuevo Laredo. Así mismo en los FUERTES de Loreto y Guadalupe, en Puebla, se realizaron algunas obras con Betancourt, Zabludovsky y Mario Sosa.

El movimiento Mural Mexicano, que con OROZCO, RIVERA, y SIQUEIROS, había ocupado sitio en recintos coloniales, se convertía en ARTE PUBLICO DE LA ARQUITECTURA moderna, con inquietantes resultados de Integración Plástica y diversas tendencias estéticas, pero con el común denominador de una expresión colectiva Artística y Programática.

ESPACIOS y el grupo que heterogéneamente representaba continuo su lucha y tuvo a su favor, y como verdadero estímulo, multitud de opiniones. Merece citarse la del filósofo y Arquitecto Alberto T. Arai, que en aquel entonces fungía como Jefe del Departamento de Arquitectura del INBA, y que dijo:

“Podemos decir que dentro de la pequeña historia de ESPACIOS, cae el movimiento polémico arquitectónico más formidable que se haya producido nunca en nuestro medio nacional semejantes en significación y violencia al que en EUROPA efectuó el Funcionalismo contra el Neocadernismo.

Enero de 1954.

ESPACIOS con la colaboración y creación excelente de mi discípulo, el Arq. Manuel Larrosa, posteriormente se lanzó a apoyar y estimular la obra de uno de los hombres que mereció ser presidente de México. El Arquitecto Carlos Lazo, pues dentro de su teoría de Integración Nacional, concluimos que para el desarrollo Económico y Social del País, la filosofía profesional de Lazo y su extraordinaria Obra de Planificación de las comunicaciones y las Obras Públicas, requería de una suma de fuerzas a su alrededor para el logro de sus planteamientos Doctrinarios esbozados desde 1946.

Lamentablemente, la Política, la Burocracia, los Intereses Públicos y Privados, así como la entrega total de los Directivos de Espacios hacia actividades gubernamentales,

fueron factores concurrentes en la declinación transitoria de dicha revista, suspendiéndose su aparición.

El tiempo sigue su curso y muerto Carlos Lazo, se detuvieron muchos años los alienos objetivos de Integración. El corazón de un nombre, talentoso planificador y motor infatigable, que creía en un destino superior para nuestra Patria, dejó de latir en sístoles y diástoles, pero dejó su huella indeleble en el zurco del trabajo de los profesionales Mexicanos para el bien de nuestra Nación.

Esa huella, se ha constituido en un verdadero Patrimonio ideológico y de principios para muchos compañeros, los que desde diversos sitios en la administración pública y fuera de ella, pensamos que si formalmente es necesaria la integración de actos y valores en la Arquitectura y en el Arte Plástico, en el contenido, y la integración Socio-Económica de México, País heterogéneo en abundancias y miserias, de urgencias absolutas, se hace inaplazable e irrenunciable, una integración que no sólo se circunscribe a los ambitos nacionales, sino que tienda a la unión de todos los Países particularmente los Latinoamericanos, bajo el común denominador de objetivos a fines y de ambiciones lícitas de desarrollo. La integración de pensamiento, filosofía y acción de MEXICO, en medio de un Mundo contradictorio, dueño del Espacio Cósmico, del Atomo, de la Velocidad Supersónica y de la Genética y preso en la evasión, el predominio de grupos e intereses políticos, así como en el crucigrama de la libertad irrestricta.

Repetimos, la huella de Carlos Lazo, con su concepción universal y completa de la Integración, Plasmada en el concepto de una PLANIFICACION, nos avocó a procurar y seguir su ejemplo.

Así, logramos llevar esta inquietud de Previsión; de orden, de anticipación de etapas y de coordinación, a la esfera Político Técnica, logrando que el partido Político Oficial (EL PRI) y un candidato a la presidencia, (Adolfo LópezMateos), se interesaran en estimular poderosamente esta actividad.

A través de los Consejos de Planeación, Adolfo López Mateos, consiguió la elaboración del 1er. Programa de Gobierno técnicamente planeado, con la colaboración organizada de los nombres más capacitados en todos los órdenes de la Nación.

Ya en su mandato presidencial y con esta vibración histórica el Presidente López Mateos creo los órganos para planear integrar el desarrollo armónico del País. Tales como: La Secretaría de la Presidencia y la Secretaría del Patrimonio, así como la Subsecretaría de Bienes Inmuebles y Urbanismo; Institución que tendría a su cargo la Planeación de la acción urbanística en el País, es decir, la elaboración de Programas y Planos reguladores para normar y estimular la acción pública y privada en el crecimiento de nuestras ciudades.

Al cargo de esa Subsecretaría, (1960) mi interés fue conseguir la colaboración de los Arquitectos, Economistas, Sociólogos, Urbanistas y Artistas más destacados, en ese objetivo superior de crear los Marcos de convivencia, en un Urbanismo, en una planeación regional, en una Arquitectura y un Arte Social al servicio de las aspiraciones superiores, de un bienestar personal y colectivo, y de una justicia indiscriminada proyectada al desarrollo integral de nuestra Patria.

Ahora bien, nuestros propósitos esquemáticos enunciados sobre una integración arquitectonica Plástica no son fortuitos, sino que corresponden al resultado de un análisis somero del pasado, el que demuestra eternamente que la pretensión no sólo no es absurda, sino que es totalmente valida y necesaria.

En el Renacimiento y en el Gótico, en el Arte Prehispánico y en el Colonial, se nos han legado entre otros muchos ejemplos tan valiosos como ilustrativos sobre esa voluntad fundamentada en la integración creativa; productos innegables que ponen de relieve las búsquedas incansables, las luchas, los triunfos y las derrotas por la conquista y el dominio de la técnicas constructivas, antecesoras imprescindibles de la actividad creadora. Procesos de la actividad de creación Arquitectónica, que conjugados y debidamente racionalizados e integrados sucedieron a una voluntad de forma para tender el puente necesario para llegar a la búsqueda del ideal estético.

Seguimos pues, dentro del fenómeno cíclico creativo de originar las técnicas para alcanzar nuevas expresiones estéticas y sentimos la misma invariable necesidad de hermanar las voluntades que impone el convivir en una

humanidad que divorciada se desgarrar. Seguimos las mismas rutas marcadas por los primitivos constructores, que fueron en realidad los primeros arquitectos y como ellos racionalizamos y estamos en la lucha por una INTEGRACION total, que los avances de la Ciencia y la Tecnología, la universalización del lenguaje y las comunicaciones, en reto abierto, nos plantean nuevas soluciones con base en la unidad de todas las voluntades. Un panorama como el que se señala a nosotros y a las nuevas generaciones, grita por sí mismo pidiendo como hemos señalado, el establecimiento de una sociedad debidamente integrada, medio vital para la producción y existencia de un ARTE en el que participen sus exponentes más calificados y plenos de la más completa identificación, en donde en cada acción creativa, corresponda a una acción colectiva plasmada en armónicos actos corales.

Efectivamente en las etapas más brillantes de la Historia de la arquitectura y de las artes, se ha acusado siempre la presencia de una integración de todas las expresiones estéticas en una magnífica unidad. De una actitud por conjuntar a la pintura, la escultura, el urbanismo y la arquitectura, en tan esplendorosa convivencia, que imposible sería prescindir de cualquiera de las partes sin incurrir en el inexorable riesgo de destruir un todo. Un todo cuya orquestación de expresiones de Arte Magníficamente conjugadas, no pudieron en manera alguna obedecer a lo fortuito, a un accidente, sino a la necesaria resultante de una voluntad magnífica, de un deseo expreso, de fundir en la unidad el pensamiento de sus autores, fusión que dio de sí una superior filosofía que habría de producir un procedimiento creativo; una relación de pensamiento expresados en obras concebidas como integrantes de un todo.

Para finalizar haremos unos últimos comentarios y pretenderemos; tanto dar una definición sobre el tema que nos ha ocupado, como señalar cuales son los requisitos indispensables para alcanzar una Obra Común de orden Plástico, Arquitectónico o Urbano, que pueda calificarse como una auténtica Integración.

La integración obviamente es antitética a la superposición de diversas expresiones artístico-técnicas, la integración requiere sobre todas las cosas de una consecuencia plena de la necesidad de un actuar colectivamente en plena unidad y armonía. El Estado debe ser como autoridad, el primer órgano responsable de estimular la Integración o de rechazar las acciones individuales que vayan en contra de un interés de la Comunidad. Al propio estado en materia de planificación y urbanismo, les es accesible una acción reguladora en los actos individuales que promueva una armonía tanto funcional como artística. A los organismos dedicamos a la formación de técnicos y artistas, es decir, a los educativos, les corresponde la difícil y audaz de dar las bases de coordinación en los programas de estudio, entre las diversas disciplinas en este aspecto actualmente incompletos y caducos. Al sector empresarial también le corresponde una muy importante responsabilidad, pues es el primero en mercantilizar la obra artística al no entender ni captar la necesidad de una integración de actividades, y entrometerse a seccionar y destruir una obra colectiva por capricho o simple inconsecuencia.

También comentaremos el que los técnicos y los artistas en la mayoría de los casos, son verdaderos cómplices del caos y la anarquía en la integración edilicia, es decir, son incapaces de abandonar sus tradicionales castillos feudales y sus enfoques parciales de ojo de cerradura, y se contentan con realizar su actividad personal sin ningún sentido de trabajo de grupo y de objetivo totalizador.

Una concurrencia planeada de las actividades técnicas y artísticas en Espacio y Tiempo, en contenido y en forma, para crear colectivamente una obra edilicia, significa una posibilidad de lograr una verdadera integración.

Para ello se hace indispensable como requisito lo siguiente:

1.—El captar y asimilar justa y adecuadamente el programa de la Obra a realizar. (El programa debe ser formado e interpretado por todos los participantes con una misma concepción cultural política).



2.—El coincidir en el CARACTER general que se le dará a la solución de los ESPACIOS, ya sea urbanos, zonales, arquitectónicos, ornamentales y decorativos, buscando la necesaria interrelación entre los mismos.

(Hacer un cuadro de caballete no es lo mismo que un Mural que tiene que pensarse, en función del o los espectadores en movimiento que usufructuaran el espacio).

3.—Concurrir armónicamente en lo que pudiéramos llamar el diagnóstico del espacio en lo referente a escalas, proporciones aspectos luminosos, elementos cromáticos y de texturas.

4.—El promover una acción común de taller y no contentarse con la sola confrontación esporádica de creaciones individuales y aisladas.

5.—Uniformizar los elementos que constituyen el estilo.

6.—Ser conscientes de que una obra edilicia, tanto se realiza para servir al hombre al que se le diseña, en sus necesidades físicas de morada individual y colectiva, como en sus aspectos humanos y psicológicos; en sus ideales de ser y perdurar, de superación espiritual diferenciada, de dignidad, y de convivencia pacífica y constructiva, tan importantes los unos como los otros y a nuestro juicio inseparables.

Nuestro tiempo se ha agotado y el análisis apenas si ha empezado, lo importante al capacitar en el sentido e intención de la invitación que se nos hiciera para escribir estas líneas, es quizá la declaración terminante y humilde, en el sentido de que todos los principios que han encaminado nuestras inquietudes y nuestras acciones, son plenamente

vigentes.

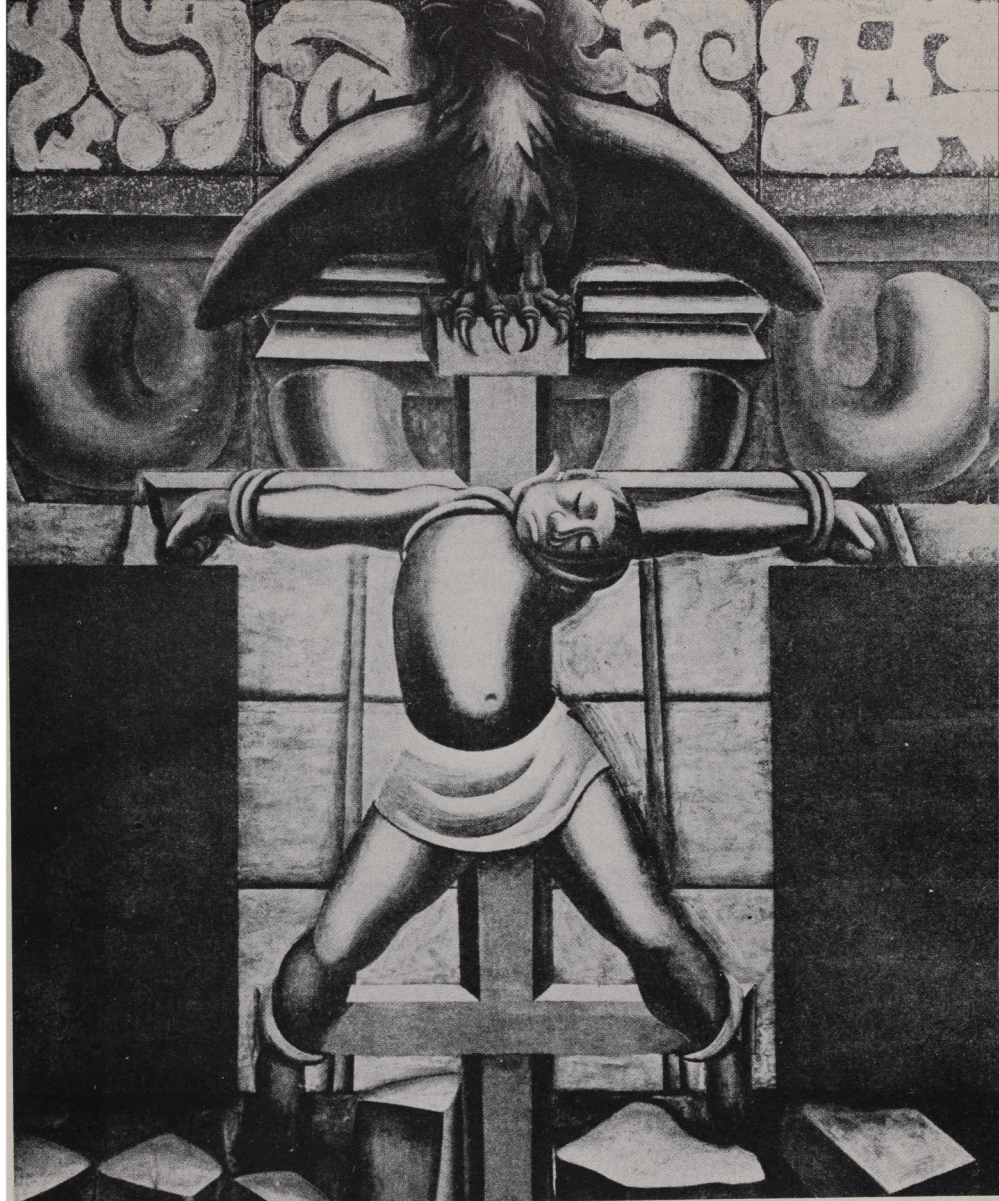
Que si bien los procedimientos y las herramientas habra que ajustarlos substancialmente al instante cultural que vivimos, los objetivos siguen siendo los mismos.

Algo se ha realizado, pero ellos no significará adormecimiento de glándulas vitales, sino el contrario, exigencia y acicate superior para nuestra acción futura. Es así, que en estas fechas nos estamos proponiendo realizar diversas obras; la más trascendente, bajo el auspicio de un gran hombre infatigable, el Sr. Manuel Suárez; la edificación del más ambicioso programa Turístico-Cultural Cívico y Comercial que la iniciativa privada mexicana hubiera podido imaginar. El Hotel de México y el Salón Auditorio Siqueiros, en el Parque de la Lama de la Ciudad de México. con un Restaurante Giratorio, un Centro Code Artesanías Mexicanas.

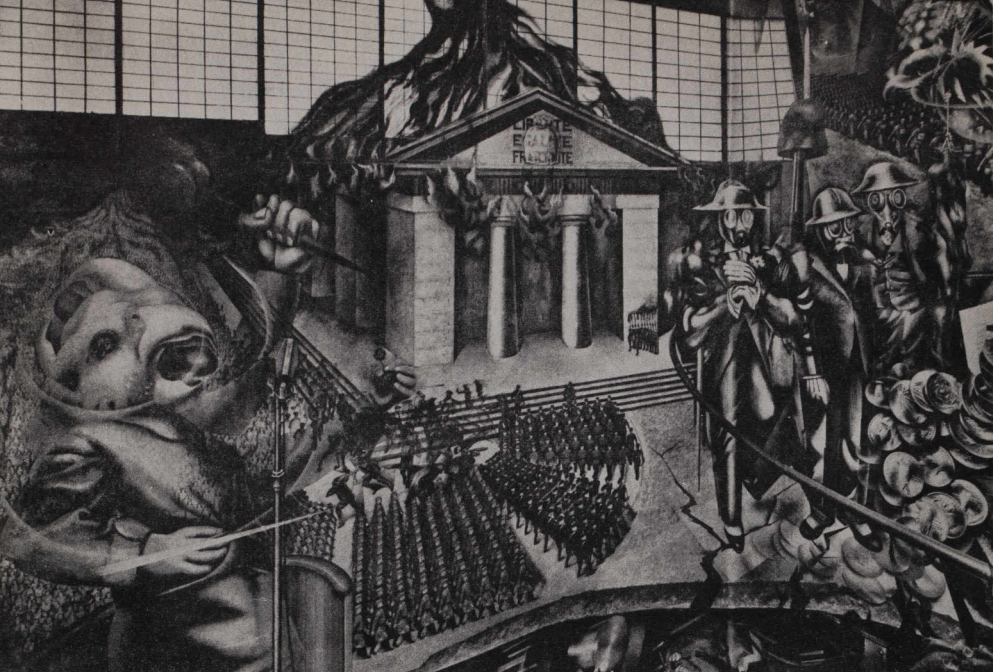
Con base en una Investigación Internacional Turística que se hiciera en 52 Centros Turísticos del Mundo y en su primer proyecto de Rossell, Miquelajaregui y Alvarez Ordóñez, se ha terminado un nuevo Proyecto y se han iniciado sobre 85,000 M<sup>2</sup>. a comercial con capacidad para 2,000 Automóviles, un centro permanente de Exposición la Av. de los Insurgentes las importantes obras de un Hotel con 1232 cuartos, con todo género de Servicios Recreacionales y Sociales, con un Restaurante Giratorio, un Centro Code Artesanías Mexicanas. ?

El salón Auditorio SIQUEIROS que alojara más de 9,000 M<sup>2</sup>. de ESCULTURA PINTURA interior y exterior, que expresaran la Marcha de la Humanidad, obra egregia casi terminada de DAVID ALFARO SIQUEIROS y por un equipo extraordinario de numerosos pintores, escultores y técnicos en la que abrigamos la firme esperanza se demuestre una Auténtica obra de Integración Urbanística, Arquitectónica y Plástica.





1932. "La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos." The Plaza Art. Center. Los Angeles California. 189 mts.2 David Alfaro Siqueiros.



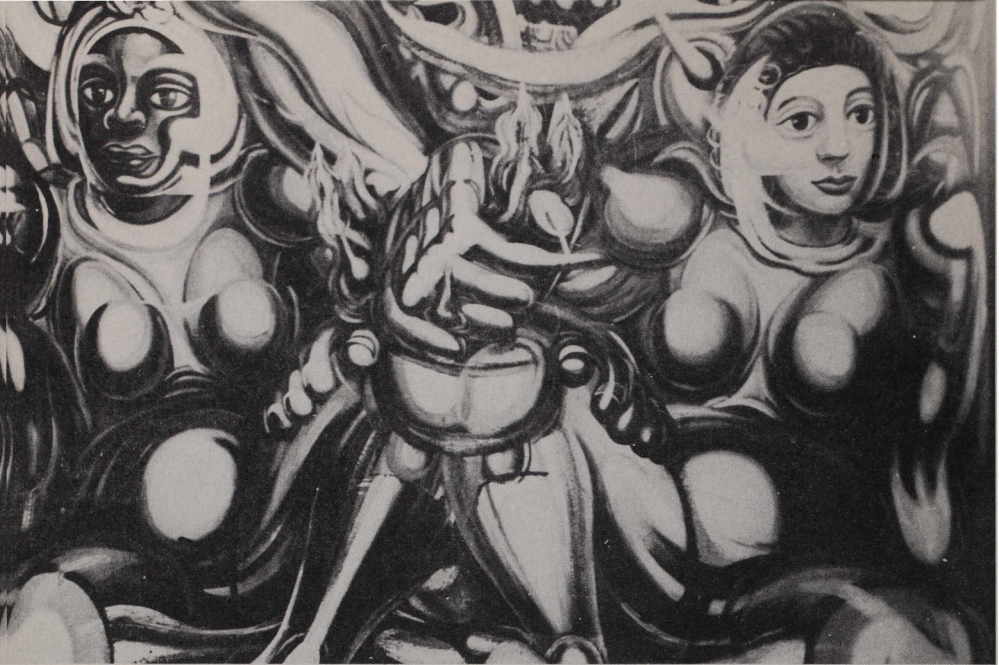
1939-1940. "Retrato de la Burguesía." Sindicato Mexicano de Electricistas, David Alfaro Siqueiros.

Detalle de mural de "Retrato de la Burguesía".



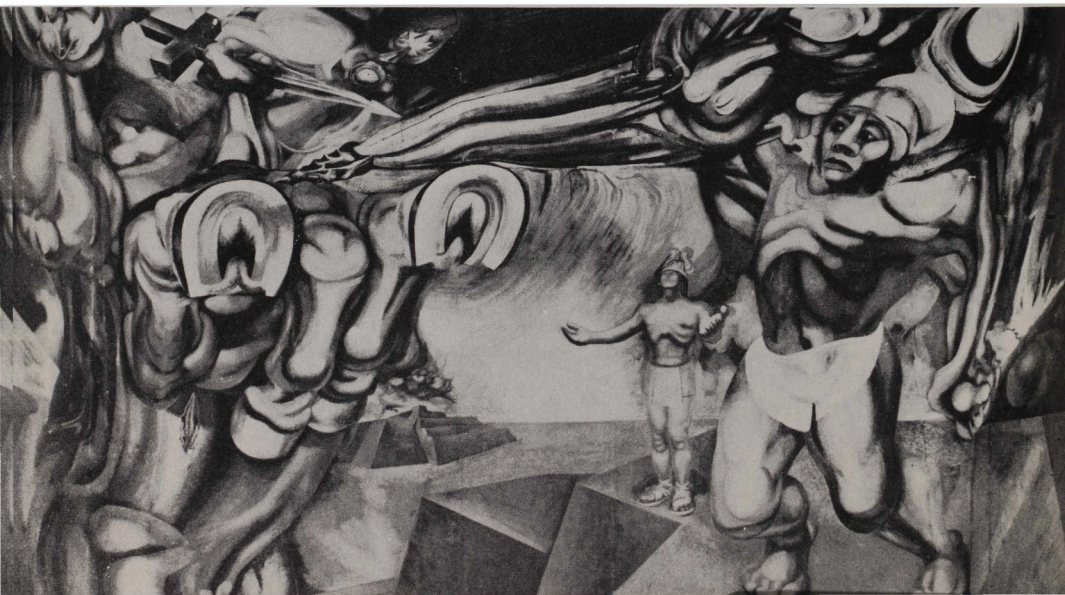


1941-1942. "Muerte al Invasor". Biblioteca de la Escuela "México" en Chillán, Chile. 240 mts. cuadrados. David Alfaro Siqueiros.



1943. "Alegoría de la Igualdad y Confraternidad de las Razas Blancas y Negra en Cuba". La Habana, Cuba (semidestruído).

1944. "Cuauhtémoc contra el Mito". Tecpan de Nonalco Tlatelolco, a 60 mts.2 David Alfaro Siqueiros.



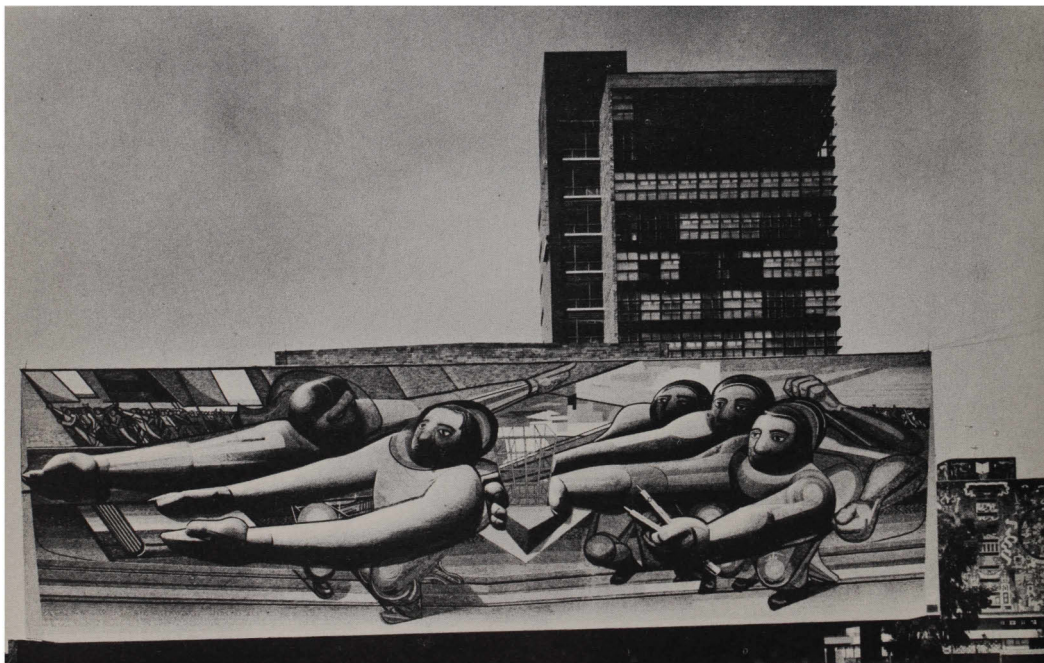


1951-1954. "Por una Seguridad Completa y para todos los Mexicanos" vestibulo del Auditorio del Hospital de Zona No. 1 del Instituto Mexicano del Seguro Social. 310 mts. cuadrados.

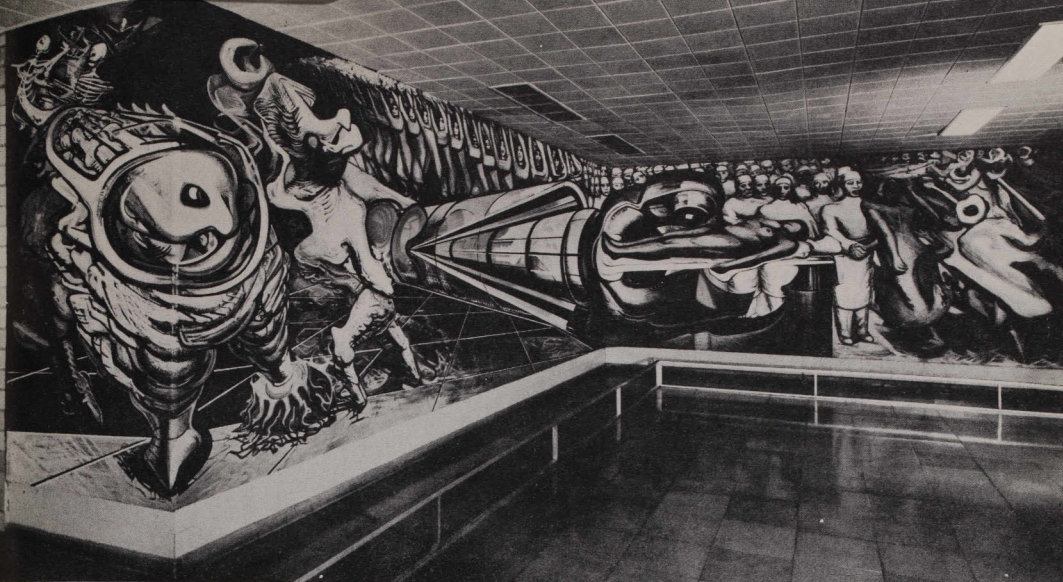


1953. "Velocidad" Muro frontal de fábricas Automex. México, D. F. 22.5 mts. cuadrados. David Alfaro Siqueiros.

1952-1956. "El Pueblo a la Universidad, la Universidad al Pueblo" por una Cultura nueva, Humanística de profundidad Universal. Rectoría de la Ciudad Universitaria. México, D. F. 304.15 mts.2. Escultopintura. David Alfaro Siqueiros.







1958. "Apología de la futura Victoria de la Ciencia Médica contra el Cáncer: Paralelismo histórico de la Revolución Científica y de la Revolución Social", Hospital de Oncología del Centro Médico del I.M.S.S. 70 mts. cuadrados.

Detalle del mural que se localiza en el Hospital de Oncología. David Alfaro Siqueiros.

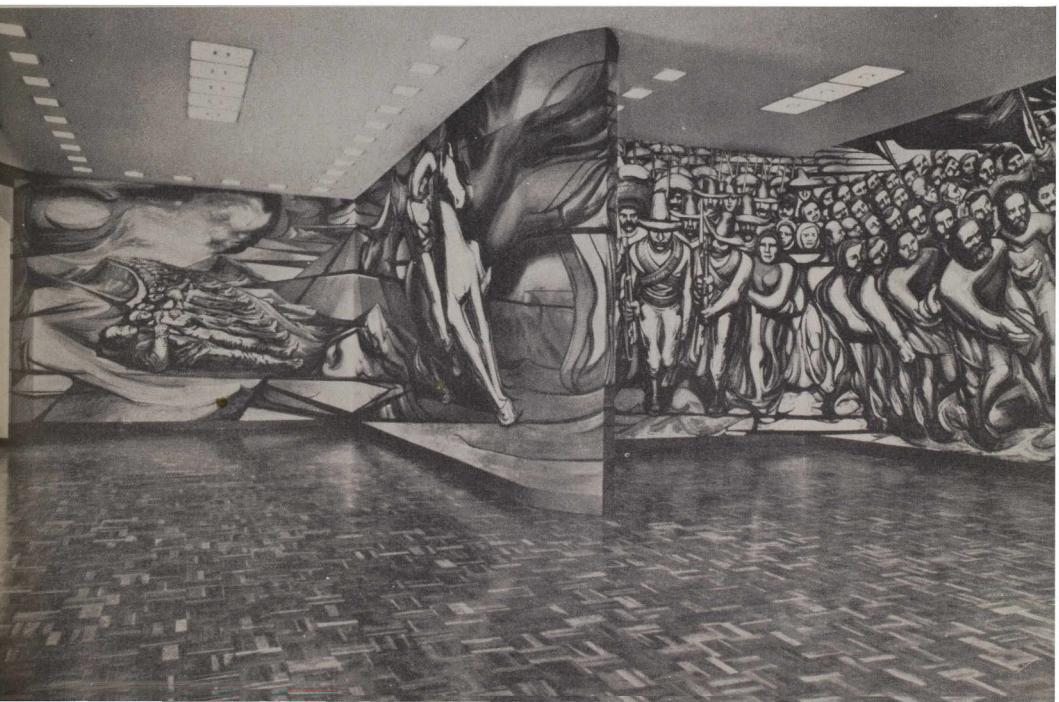


1957-1966. "Del Porfirismo a la Revolución". Sala de la Revolución. Museo Nacional de Historia. México, D. F. 400 mts. cuadrados.



Detalle interior del mural "Del Porfirismo a la Revolución", realizado en acrílico sobre triplay. David Alfaro Siqueiros.

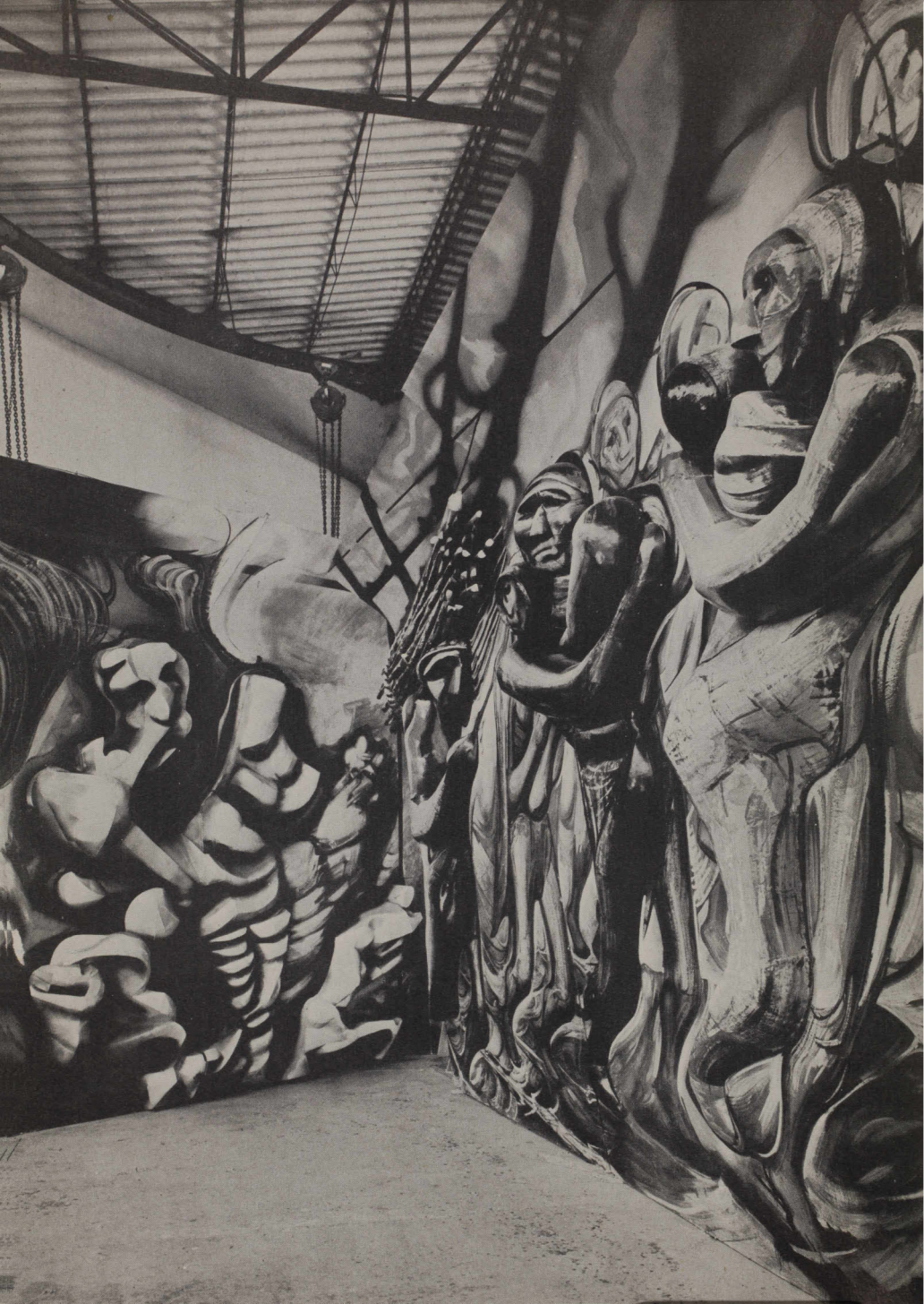
Detalle de la Sala de la Revolución donde se realizó el mural "Del Porfirismo a la Revolución".





En ejecución para el Poliforo del Hotel de México  
"La Marcha de la Humanidad en América Latina",  
2,200 mts. cuadrados.







"La Marcha de la Humanidad en América Latina".  
Escultopintura en metal sobre planchas de asbesto  
cemento. Parque de la Lama. México, D. F. David  
Alfaro Siqueiros.







"La Marcha de la Humanidad en América Latina"  
Detalle. David Alfaro Siqueiros.

# **DAVID ALFARO SIQUEIROS**

**PRIMER PRESIDENTE  
DE LA  
ACADEMIA DE  
ARTES DE MEXICO**

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

*Secretario*

AGUSTÍN YÁÑEZ

*Subsecretario de Asuntos Culturales*

MAURICIO MAGDALENO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

*Director General*

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

*Subdirector General*

JOSÉ ANTONIO MALO

*Subdirector Técnico*

JESÚS SOTELO INCLÁN

# Cuadernos de Arquitectura

*Director*

RUTH RIVERA

*Subdirector*

ALEJANDRO GAITÁN

# Cuadernos **A**rquitectura **20**

